305.525
41
1996

STUDIA SLAVICA

32

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, L. HADROVICS, P. KIRÁLY,
L. KISS, E. NIEDERHAUSER, E. SZALAMIN, L. SZILÁRD,
A. ZOLTÁN, ZS. ZÖLDHELYI-DEÁK

EDITIONEM CURANTE

A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 41 FASCICULI 1–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1996

STUD. SLAV. HUNG.

STUDIA SLAVICA

EINE ZEITSCHRIFT
DER UNGARISCHEN AKADEMIE
DER WISSENSCHAFTEN

Studia Slavica veröffentlicht Abhandlungen aus dem Bereich der Slawistik, sowohl in slawischen Sprachen als auch deutsch, französisch und englisch.

Studia Slavica erscheint jährlich in einem Band aus vier Heften bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19–35

Manuskripte und Zuschriften an die Redaktion:

Studia Slavica
H-1364 Budapest, Postfach 107
Fax: +36-1-266-3342
E-mail: studslav@isis.elte.hu

Bestellbar bei

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1519 Budapest, Postfach 245

Preis für Band 41 (1996) in 4 Heften US$ 100.00, inklusive Postversand, per Luftpost zuzüglich US$ 20.00.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1996

STUDIA SLAVICA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

J. BAŃCZEROWSKI, I. FRIED, L. HADROVICS, P. KIRÁLY,
L. KISS, E. NIEDERHAUSER, E. SZALAMIN, L. SZILÁRD,
A. ZOLTÁN, ZS. ZÖLDHELYI-DEÁK

EDITIONEM CURANTE

A. HOLLÓS

REDIGUNT

I. NYOMÁRKAY et F. PAPP

TOMUS 41

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1996

STUD. SLAV. HUNG.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX

Предисловие 1

Аверинцев С. С.: Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова 3

Александрова, А.: Блок и дионисово действо 13

Бёрд, Р.: Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова 31

Вахтель, М.: К проблеме перевода размером подлинника у Вячеслава Иванова . 45

West, J.: The Philosophical Roots of the "National Question" 55

Герасимов К. С. Венок и венец 67

Гидини, М. К.: Вячеслав Иванов и имеславие 77

Jackson, R. L.: Vjačeslav Ivanov and the Question of Art 87

Доценко С. Н. Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова 97

Дэвидсон, П.: Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995) 111

Калебич-Креацца, Дж.: Тема греха и раскаяния в произведениях Вячеслава Иванова 133

Карпи, Г.: По сю сторону Борисфена 141

Лепахин, В.: Религиозная лирика Вячеслава Иванова 151

Магомедова Д. М.: Вяч. Иванов и А. А. Фет 167

Мораняк-Бамбурач, Н.: Вячеслав Иванов и Всеволод Мейерхольд 175

Никольская, Т.: Рецепция идей Вяч. Иванова в Грузии 193

Павловская, М.: Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова «Rosarium» 199

Силард, Л.: «Орфей растерзанный» и наследие орфизма 209

Хан, А.: «Ассоциативный символизм» И. Анненского в оценке Вяч. Иванова 247

Цимборска-Лебода, М.: Эстетическая мысль Вячеслава Иванова в контексте теории и антропологии театра XX века 279

Шишкин, А.: «Певец у суфитов» 291

Bird, R.: V. I. Ivanov in Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University .. 311

Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн *(Вахтель, М.* и *Кузнецова, О. А.)* 335

Critica et bibliographia

Шелякин, М. А.: Й. Крекич, Побудительный перформативные высказывания 377

Удвари, И.: А. Д. Дуличенко, Jugoslavo-Ruthenica 379

Регеци, И.: Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа 382

Дейши, Э.: В. Полухина, Ю. Пярли, Словарь тропов Бродского 384

Шишак, Г.: M. HAGEMEISTER, Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung 387
Анталь, М.: GORETITY J., Idézet, paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében 394
Калафатич, Ж.: Алексей Ремизов, Исследование и материалы 396
Dúzs, E.: Kl. HARER, Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode 400

Chronica

Voigt, V.: Zum 75. Geburtstag von Zsuzsanna Erdélyi 403
Milošević, P.: Za osamdeseti rođendan Istvána Pótha 406
Divičanová, A.: K 70. narodeninám Ferenca Gregora 408

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 1–2

Предисловие

Основной корпус данного тома составляют материалы и сообщения, представленные на Шестом Международном симпозиуме, посвященном творчеству Вячеслава Иванова и культуре его времени. Симпозиум, проходивший в Будапеште с 12 по 16 июня 1995 г., был организован Докторской программой по русской литературе Будапештского университета и Международным обществом Вяч. Иванова (Convivium, IIS). С докладами и сообщениями выступили исследователи творчества Вяч. Иванова и культуры серебряного века из Австрии, Англии, Боснии, Венгрии, Германии, Грузии, Италии, Польши, России, США, Эстонии. Наряду с авторами помещенных в данном сборнике статей в дискуссиях приняли участие Н. Богомолов, М. Депперман (статья которой – „Die große Loßlösung". Nietzsches Denkmodell als Kontext für die Erfahrung der Kriese bei Vjač. Ivanov – появится в следующем номере), Н. Котрелев, Г. Обатнин, А. Парнис, А. Сигети (его доклад «Духовность как антропологическое начало символистской эстетики» опубликован в номере 39/3–4 нашего журнала), Д. Штаудахер.

В продолжение традиции, установившейся на предыдущих встречах в Йельском университете (1981), Риме (1983), Павии (1986), Гейдельберге (1989) и Женеве (1992), будапештские заседания были также ориентированы на выявление основных аспектов религиозно-философской концепции Вяч. Иванова, его культурологии, эстетики, поэтики. В поле зрения были вовлечены новые – большей частью архивные – материалы. В ходе дискуссий выдвинулись новые акценты, среди которых особый отклик получила своего рода надконфессиональность религиозно-философских установок Вяч. Иванова, широтой и терпимостью отвечающих тому, что в преддверье наших времен, 25 октября 1965 г., сформулировал decretum Второго Ватиканского собора. Утверждение религиозных корней искусства, столь весомое в концепции Вяч. Иванова, интерпретировалось не как стремление поставить искусство на службу какой-либо конфессии, а как осознанная и последовательная установка на выявление его духовных основ. Особенно важно, что в эпоху, когда – с началом нашего века, с появлением психоанализа, а затем и аналитической психологии, – уточнились и углубились пред-

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

ставления о сложности психики человека, Вяч. Иванов указывал на необходимость осознания сферы духовного и роли искусства как самостоятельной области его проявления. Так, откликаясь на новейшие теоретические искания в области художественного слова и, в частности, на призыв Андрея Белого, Вяч. Иванов писал: «Поэтическое слово должно быть „логосом“... Но конкретно-духовное слово есть дело „духовного человека“, мы же только „душевны“» (СВИ IV, 635).

Этим различением сфер душевного и духовного Вяч. Иванов провидчески указал на необходимость перейти от знаний о душевном хозяйстве человека к постижению реальной весомости духовных измерений бытия. Вместе с тем он очертил роль искусства в этом процессе, как и роль «вертикала» в нем. Продолжая приведенную выше цитату, скажем вместе с Вяч. Ивановым: «Выход из кризиса определяется в терминах метафизических. Символизм... остается во всяком случае верным себе, утверждая органическую неразделенность... художественного совершенствования и духовного возрастания» (там же). Последнее положение определило интерес участников конференции к тем моментам поэтики Вяч. Иванова, в которых эта органическая неразделенность особенно сказывается.

Общей задачей симпозиума было подведение итогов исследования творчества Вяч. Иванова, главным образом, в последние три года, со времен V Международного симпозиума IIS, и определение дальнейших перспектив. Как сформулировалось в ходе дискуссий, камнем преткновения остается до сих пор замедленность обмена информацией между исследователями в России и за ее пределами. Отсутствие библиографического центра, незамедлительно учитывающего новые данные, не восполняется личным общением раз в три года. С другой стороны, дух симпосионности, всегда вдохновляющий Convivium, прежде всего благодаря участию Димитрия Вячеславовича Иванова – бережного хранителя традиций отца, – не заменяем, разумеется, никаким наисовременнейшим банком данных. Примечательностью будапештского симпозиума было активное участие в нем и не русистов: симпозиум прошел при поддержке международного центра научных исследований Collegium Budapest (Institute for Advansed Study), Будапештского Католического университета им. Петера Пазманя, Теологического института ордена Францисканцев в Будапеште и Будапештского францисканского монастыря во главе с его настоятелем Ференцем Хидасом. Материальную помощь в организации и проведении симпозиума оказали Международный фонд Сороса, Венгерское Министерство просвещения, Российский культурный центр в Будапеште и фонд ОТКА. Всем им организаторы симпозиума выражают глубокую признательность.

Лена Силард

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 3–12

Гномическое начало в поэтике Вяч. Иванова

С. С. АВЕРИНЦЕВ

Москва (МГУ) – Вена (Institut für Slawistik der Universität Wien)*

В примечаниях к острой статье 1908 г. «О „Цыганах“ Пушкина» Вяч. Иванов отмечает в числе нападок современной Пушкину критики, между прочим, также и «осуждение заключительных слов Земфиры „Умру, любя“», – как «эпиграмматических» (наряду с «признанием стиха: „И от судеб защиты нет“, – слишком греческим для местоположения»; см. IV, 748). Не ощущается ли за мгновенным, но цепким вниманием Вяч. Иванова к этим фактам литературной полемики двадцатых годов прошлого столетия чего-то большего, нежели простая любознательность полигистора, – личной заинтересованности, выразимой в латинских словах: «tua res agitur»? Нет ли некоей части в наследии старой русской поэзии, которую сознательно решился воспринять Вяч. Иванов и от которой, в общем, отказывались его современники? Не об этом ли выборе поэта говорит его живейшая интерпретаторская и переводческая заинтересованность в столь же «эпиграмматическом» слове – «Предстала…» из стихотворения Боратынского[1] на смерть Гёте?[2]

Прежде, чем попытаться ответить на этот вопрос, задумаемся о точном объеме понятия «эпиграмматического».

В современном русском usus'е понятие это характерным образом раздваивается. Научный обиход сохраняет память о древнем значении термина «эпиграмма»: буквально «надпись», отсюда – особенно лапидарный поэтический текст; всемерно подчеркиваемая сжатость, заметное для читателя качество сжатости как центральная техническая задача, порождает ряд признаков, о которых мы еще будем говорить и из которых сейчас же назовем сознательную отрывистость, реализуемую в определенной жесткости синтаксиса, хорошо согласуемую с такой жесткостью афористически заостренную сентенциозность, pointe, а довольно часто – многозначительную игру мыслей и слов, «каламбур», позволяющий выразить мысль особенно кратко и одновременно подчеркнуть эту краткость и сделать ее наглядно, чувственно переживаемой (по бессмертному выражению А. П. Сумарокова в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 г., эпиграммы «тогда живут красой своей богаты, /

* A-1010 Wien, Liebiggaße 5

[1] В спорном написании его фамилии следуем выбору Вяч. Иванова.

[2] См. статью «Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes», IV, 158–162.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Когда сочинены остры и узловаты»); наконец, античная греко-римская эпиграмма имела метрический признак, укладываясь чаще всего в т.н. элегические дистихи, т.е. парные чередования гекзаметров и пентаметров (редкой альтернативой, память о которой почти не понадобится нам для дальнейших рассуждений, были шестистопные ямбы). Однако все эти аспекты объема понятия «эпиграмма» существуют только для обихода ученого и теоретического. Вне этой сферы слово «эпиграмма» однозначно применяется к стихотворениям насмешливого, сатирически-юмористического свойства. Как у того же Сумарокова:

«...И сила их вся в том,
Чтоб нечто вымолвить с издевкою о ком».

Или у Боратынского:

Окогченная летунья,
Эпиграмма-хлопотунья,
Эпиграмма-егоза,
Трется, вьется средь народа,
И завидит лишь урода,
Разом вцепится в глаза.

Аналогичное сужение понятие эпиграммы получило в других новых языках. Почему так случилось? очевидно, какой-то свет на это проливает только что употребленное нами и столь легкомысленно звучащее французское слово «каламбур». В древних литературах игра сходных по звучанию или однокоренных слов, выступающая на фоне подчеркнуто жесткого синтаксиса, никоим образом не закреплена ни за сатирой, ни за «легкой» поэзией, но, напротив, весьма часто является сакральным убором пророчества или премудрости, как можно видеть в древнееврейском подлиннике многих библейских текстов или в древнегреческом подлиннике фрагментов Гераклита; ориенталисты сообщают нам, что так же написаны священные книги восточных религий, например, «Дхаммапада». Однако эта практика мало соответствует новоевропейскому представлению о серьезности; недаром же игра, когда-то приемлемая для библейских пророков, получила непочтенное название «каламбур». Процесс, о котором мы говорим, не завершился, многозначительные переклички звуков и корней никогда не оказывались полностью вытеснены из области серьезного. Еще Цветаева, кстати, не боявшаяся, а искавшая синтаксической жесткости, совершенно всерьез кончила патетическое стихотворение из «Лебединого стана» – каламбуром:

... И в словаре задумчивые внуки
За словом: долг напишут слово Дон.

Что касается Вяч. Иванова, он готов был сознательно процитировать в серьезном контексте каламбурную рифму из пушкинского «Евгения Онегина» – *прав* как Genet. Plur. от существительного *право* и *прав* как прилагательное в краткой форме и в функции сказуемого («Защитник вольности и прав / В сем случае совсем не прав»), да еще

усугубить каламбурность, подпустив между обоими *прав* в позиции женской рифмы еще дательный падеж *праву*; мы имеем в виду, конечно, стихотворение «Скиф пляшет» из «Парижских эпиграмм», которое приведем целиком чуть позже.

И все же древние, архаические свойства эпиграммы, среди которых наряду с каламбурностью и даже прежде нее надо иметь в виду «нарочитость», откровенную, честную сделанность, подчеркнутую сжатость и плотность словесной материи и то, что мы называем жесткостью синтаксиса, в целом годились Новому времени для шутки и насмешки, для «эпиграммы» во втором смысле. Только в качестве ученого занятия, скажем, обоих протагонистов веймарской классики встречаем мы в изобилии совершенно серьезные эпиграммы по античному образцу, написанные элегическими дистихами. Куда реже такие эпиграммы у Пушкина, но встречаются они и у него; самый известный пример – «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи…».

Когда мы обращаемся к Вяч. Иванову периода «Кормчих звезд» и «Прозрачности», нас для начала поражает изобилие и разнообразие форм, в которых оказывается представлено эпиграмматическое начало. Первые сборники поэта предлагают по меньшей мере три таких формы.

Во-первых, это эпиграммы, написанные по античному образцу, с чередованием гексаметров и пентаметров:

> Кличь себя сам, и немолчно зови, доколе далекий
> Из заповедных глубин: «Вот я!» получишь ответ.

(Заметим, что позднее в «Лепте», этом приложении к «Нежной тайне», мы находим эпиграммы посвященные Рачинскому, Ростовцеву, Зелинскому и «Auroram Beethovenianam auscultanti dominae» («Госпоже моей [Л. Д. Зиновьевой-Аннибал], внимающей „Авроре“ Бетховена»); две написаны греческими ямбическими триметрами, одна – греческими дистихами, одна – латинскими дистихами).

Во-вторых, это «эпиграммы» отчасти в смысле новоевропейском, ибо написанные рифмованными четырехстопными хореями, однако верные также и античному смыслу термина постольку, поскольку содержание их может быть сколь угодно серьезным; притом их размер, не будучи с античной точки зрения приличествующим эпиграмме и соседствуя с неантичными рифмами, сам по себе хорошо известен античности как versus Anacreonticus. (Античные коннотации четырехстопного хорея были отлично известны Вяч. Иванову как великому знатоку греческой лирики; психологически они могли врезаться в память тем отчетливее, что гимназическое приобщение к эллинским текстам нормально начиналось с какого-нибудь анакреонтического стишка вроде Μακαρίζομέν σε, τέττιξ). Как известно, такими эпиграмматическими стихотворениями в рифмованных хореях образован целый раздел «Кормчих звезд», и притом раздел весьма яркий: «Париж-

ские эпиграммы» 1891 г. Приведем в качестве примера вкратце упомянутое выше стихотворение, которое не только упреждает «Скифов» Блока более чем на четверть века, но и укладывает смысл в несравнимо более экономную форму:

Стены вольности и прав
Диким скифам не по нраву.
Guillotin учил вас праву.
Хаос волен, хаос прав!

В нас заложена алчба
Вам неведомой свободы:
Ваши веки – только годы,
Где заносят непогоды
Безымянные гроба.

Но «Прозрачность» демонстрирует и третий вариант эпиграмматической формы, своим экзотическим ориентальным именем не указывающей на античный исток, но на деле с ним, конечно, связанной: т.н. «слоки». Достаточно вспомнить прямые отголоски этих афористических четверостиший в стихах куда более поздних, например, в стихотворении 1919 г. «Да, сей костер мы поджигали», – чтобы почувствовать, насколько эти «слоки» являют собой эскизный набросок дальнейшего творчества поэта.

Познай себя. Свершается свершитель,
И делается делатель. Ты – будешь.
«Жрец» нарекись, и знаменуйся: «Жертва».
Се, действо – жертва. Все горит. Безмолвствуй.

Возвращаясь к рифмованной, но удерживающей античное самопонимание эпиграмме, отметим, что много лет спустя, в 1916 г., Вяч. Иванов написал стихи «на случай» – на открытие памятной доски на доме скончавшегося год назад Скрябина, – которые представляют собой «эпиграмму» в этимологически изначальном смысле греческого термина, т.е. поэтическую тематизацию «надписи» (в приближении к жанру надгробной эпиграммы, вплоть до ритуального «sta, viator!» в начале и столь же ритуальных «отпускающих» слов при конце).

Остановись, прохожий! В сих стенах
Жил Скрябин и почил. Все камень строгий
Тебе сказал в немногих письменах.
Посеян сев. Иди ж своей дорогой.

Итак, дистихи, рифмованные хореические (или, позднее, ямбические) эпиграммы и «слоки» – все три варианта эпиграмматической формы вполне объективно образуют очень важную линию в «Кормчих звездах» и «Прозрачности». Но, конечно, их значение для нашего анализа не в последнюю очередь определяется тем, что их жанровая идентичность не может вызывать сомнений. Они очевидным образом «эпиграмматичны», и, как всё эпиграмматическое, они «гномичны», т.е. от

начала до конца ориентированы в своей краткости на то, чтобы дать сентенцию, афоризм, то, что называется греческим словом γνωμή.

Для того, чтобы сделать следующий шаг, выявляя «гномическое» в стихах, эпиграммами не являющихся, мы должны на некоторое время возвратиться к античной эпиграмме и к «гномическим» интонациям в античной поэзии вообще.

Особое, очень выразительное явление представляет собой встречающаяся в тесных рамках античной эпиграммы прямая речь. Ее формальный облик определен особой даже на фоне эпиграмматического контекста сжатостью: если уж эпиграмма принимает в себя прямую речь, каждое слово этой прямой речи, как бы эпиграммы в эпиграмме, – на учете. По своей функции именно прямая речь, если она вообще имеется, обычно реализует pointe эпиграммы; поэтому довольно часто на ней всё завершается. Пример из Марциала (XII, 31, 9–10):

…Si mihi Nausicaa patrios concedere hortos,
Alcinoo possem dicere: «malo meos».

(«Если бы Навсикая уступала мне отцовские сады,
я мог бы сказать самому Алкиною: „Предпочитаю мои“».)

Знаменитое 101 стихотворение Катулла кончается строкой:

…Atque in perpetuum, frater, ave atque vale!

(«И вовеки, брат, – „здравствуй“ и „прощай“!)

Такую же структуру мы встречаем в античных стихотворениях большего объема, являющих собой уже не эпиграммы, а элегии. В конце стихотворения «Сора» из Appendix Vergiliana мы читаем подытоживающую всё строку:

…Mors autem vellens: «vivite» ait «venio».

(«Подступая, смерть, говорит: „Живите! Я иду“».)

В старой русской поэзии можно привести памятные всем и вполне эпиграмматические в античном смысле строки Жуковского:

…Не говори с тоской: «их нет»;
Но с благодарностию: «были».

У Вяч. Иванова мы встречаемся с подобной формой и структурой прямой речи уже в ранних стихах (характерный пример из «Прозрачности» – все пять двустиший стихотворения «Отзывы», «интрига» которых зиждется на двукратном или троекратном повторении многозначительных формул прямой речи). Но особенную силу приобретает игра в зрелом творчестве, начиная с «Cor ardens»:

Мудрость нудит выбор: «Сытость – иль свобода».
Жизнь ей прекословит: «Голод и неволя»…

Как в древних языках, глагол вводящий прямую речь может рассекать прямую речь надвое, а может и отсутствовать:

«Я, – ропщет Воля, – мира не приемлю».
В укор ей Мудрость: «Мир – твои ж явленья».

Позднее всё увереннее вводится жесткая, намеренно угловатая формульность:

Сказал Иксион: «Умер Бог».
– «Ушел» – Сизиф, беглец.
В Аиде Тантал: «Изнемог».
Эдип: «Убит у трех дорог,
У трех дорог – Отец».

Но когда «Его, живого,
Вижу, вижу! Свил Он твердь», –
Вскрикнет брат, уста другого
Проскрежещут: «вижу Смерть»...

Легко заметить, что нагнетание кратких и особенно односложных слов («свил Он твердь»), вообще нередких у Вяч. Иванова, в подобных случаях прямой речи производится с особенной решительностью, доводя до внимания читателя почти физически ощутимую сжатость.

Очень характерен для Вяч. Иванова мотив испрашиваемого, ожидаемого и выслушиваемого оракула, слова которого и составляют естественное завершение стихотворения. В этой связи стоит вспомнить, что дельфийские оракулы представляли собой типичные гексаметрические эпиграммы; что историческая связь между эпиграммой и оракульским изречением несомненна.

Вот несколько примеров.

День ото дня загорается,
Бежит за днем.
Где же река собирается
В один водоем?
Где нам русло уготовано,
И ляжет гладь?
Где нам, вещунья, даровано –
Не желать?

«Как тростнику непонятному,
Внемли речам:

Путь – по теченью обратному
К родным ключам.
Солнцу молись незакатному
По ночам!»

Здесь оракул дается в трех зарифмованных между собой двустишиях. Но для Вяч. Иванова более характерна форма, при которой завершающий оракул дается в двустишии, где рифма соединяет две его строки. Вспомним поздний сонет «Quia Deus» (самое заглавие коего заставляет вспомнить о поэтике оракула):

«Зачем, за что страдает род людской?»...
Ответствуют, потупясь, лицемеры
От имени Любви, Надежды, Веры
И Мудрости, их матери святой,

Сестер и мать пороча клеветой,
И вторят им, ликуя, изуверы:
«За древний грех, за новый грех, без меры
Умноженный божественной лихвой».

И я возвел свой взор к звездам и к Духу
Надзвездному в свидетельство на них,
И внятен был ответ земному слуху, –

Но как замкну его в звучащий стих?...
«Троих одна на крест вела дорога;
Единый знал, что крест – подножье Бога».

Весь состав сонета выражает ожидание ответа свыше, «оракула», тематизирует это ожидание. Вопрос к себе, касающийся этого ответа, – «Но как замкну его в звучащий стих?...», преследует две цели, имеет две функции. Во-первых, он обеспечивает то, что в риторической теории именуется *retardatio,* повышая нетерпение ожидающего и тем делая ожидание более чувствительным; во-вторых, он едва ли случайно представляет поэта за делом, чрезвычайно похожим на дело тех προφηταί в языческих Дельфах, каковые должны были «замыкать в звучащий стих» невнятные прорицания экстатической Пифии.

Тема ожидания и получения оракульского ответа допускает и такой случай, когда, напротив, прямая речь, на сей раз отнюдь не скудная, требует ответа и провоцирует его, ответ же – снова двустрочный – дается в речи авторской. Так построено стихотворение 1915 г. «Смерть»: оно четко делится на две половины по восемь стихов каждая, причем в каждой половине три четверти отданы провоцированию ответа, а одна четверть, одна чета александрийских стихов, – ответу.

Когда ты говоришь: «Я буду тлеть в могиле,
Земля ж невестою цвести в весенней силе;
Не тронет мертвых вежд не им расцветший свет,
И не приметит мир, что в нем кого-то нет,
Как не заботится корабль в державном беге
О спящем путнике, оставленном на бреге», –
Знай: брачного твой дух не выковал звена
С душой вселенскою, в чьем лоне времена.

Но я б не укорил в безумьи иль надменьи
Восторга слов иных, – когда б в недоуменьи
Ты звезды вопрошал: «Ужель я стану прах, –
Вы ж не померкнете? Вся жизнь во всех мирах
Со мною не умрет, осыпав свод мой склепный
Смятенных ваших слав листвою велелепной?...»
Не дрогнет твердь. Ты сам, кто был во чреве плод,
Раздвинешь ложесна, чье имя – Небосвод.

(Снова нагнетание в тексте «оракула» односложных слов: *твердь–ты–сам–кто–был–*[...] *плод*, особенно явственное по контрасту с непосредственно соседствующими трехсложными *смятенных*, *листвою* и под конец четырехсложным *велелепной*).

Сюда же относится тенденция маркировать «оракульские» речения при помощи совпадения границ между словами и границ между стопами, для чего в ямбических стихах требуются слова двусложные (и одно трехсложное – в конце, для замыкания пятистопного ямба женской клаузулой):

Троих одна на крест вела дорога…

Или без женской клаузулы и без трехсложного слова, как в сонете «Transcende te ipsum» из «Прозрачности»:

Рахиль: «Себя прейди – в себя сойди», –

или в уже цитированном стихотворении «Безбожие» из «Света вечернего»:

Эдип: «Убит у трех дорог,
У трех дорог – Отец…»

Порою двусложные слова «оракула» размещены внутри ямбической строки таким образом, что сами по себе образуют не ямбические, а как бы хореические стопы:

…И с ней Надежда: «Близко, близко, внемлю!»

(Вспомним у Пушкина зачины «Буря мглою небо кроет», «Мчатся тучи, вьются тучи», – и поворотный по смыслу стих, вводящий новую тему: «Скучно, грустно… Завтра, Нина»; а у самого Вяч. Иванова в его стихотворении из «Нежной тайны» «Гроздье, зрея, зеленеет…» – также поворотную строку: «Брызнул первый пурпур дикий»).

Наконец, можно вспомнить совпадение границ слов, на сей раз трехсложных, с границами стоп анапестических – в стихотворении «Неведомому богу» из «Кормчих звезд»:

«Воскресни! Адонис, воскресни!»

Вернемся от ритмики к лексике, а именно, к отмеченной выше склонности эпиграмматического жанра играть словами. Когда на исходе античного мира греки могли оценить возможность каламбуров, возникающих через встречу лексики эллинской и латинской, обыгрывание этих каламбуров было доверено эпиграмме. У знаменитого антологического поэта позднеантичной поры Паллада имеется замечание, что он не желает, чтобы ему говорили (по-латыни) *domine*, поскольку он не имеет, чтó (по-гречески) δόμεναι, т.е. чем отдариться за лестное титулование (Anth. Pal. X, 44: οὐκ ἐθέλω dómine, οὐ γὰρ ἔχω δόμεναι).

В философских и мистических словесных играх Вяч. Иванова обыгрывается грань не только и не столько между языками в смысле лингвистическом (как это всё же сделано в полушуточном сонете «Аспекты» из «Прозрачности» – «…Blague или блажь, аффекты иль дефекты…»), – сколько между языками культур. Скажем, слово «явление» в контексте, не то чтобы заново созданном, но весьма интенсифициро-

ванном немецким классическим идеализмом от Канта до Шопенгауера и далее, употребляется как антоним слова «сущность», как метафизически пейоративное обозначение «феномена» в противоположность «нумену». Но это же слово в контексте античного мифа и христианской мистике связывается с понятием «теофании» или «эпифании», т.е. «богоявления», как раз преодолевающего равную себе феноменальность и аутентично раскрывающего самое запредельную сущность: пейоративность абсолютно уходит, но корнесловие знаменательно остается, подчеркивая парадокс (как по-гречески у слов φαινό-μενον и ἐπιφάνεια корень тот же). И вот мы читаем в сонете из «Cor ardens»:

«Я, – ропщет Воля, – мира не приемлю».
В укор ей Мудрость: «Мир – твои ж явленья».

Но Вера шепчет: «Жди богоявленья!...»

Особенно активно, разумеется, Вяч. Иванов обживал границу между двумя наиболее дорогими для него языками культур – библейским и греческим. Примеры бесчисленны, поэтому ограничимся одним – из «Человека»:

«Не до плота реки предельной,
Где за обол отдашь милоть...»

Вторая строка отсылает сразу к встрече с Хароном и к вознесению пророка Илии, кидающего с колесницы свой плащ Елисею; это создает характерно эпиграмматический эффект осязаемой плотности, чувственной густоты образов и мыслей. Напомним, что в своем переводе Эсхилова «Агамемнона» Вяч. Иванов подарил аттическому поэту два характерно библейских именования Бога – «Живый» (אֵל חַי) и «Сущий» (אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה Исх. 3, 14), сделав это, разумеется, абсолютно сознательно:

Жив Бог,
Сущий жив...

Упоминание Эсхила, любимейшего из поэтов Вяч. Иванова, заставляет вспомнить, как процитирован Эсхил рядом с Достоевским в посвященном Г. Чулкову стихотворении 1919 г. «Да, сей костер мы поджигали...», где о судьбах революционной России и всего мира оракульствует Трагедия:

Поет Трагедия: «Всё грех,
Что воля деет. Все за всех!»

«Все грех» – это опять из Эсхила (размышления Агамемнона, которому Калхант велит предать на заклание дочь Ифигению: в переводе самого Вяч. Иванова: «Что здесь не грех? Всё – грех!»). Но «воля» – это ближе к Шопенгауэру, чем к Греции. «Все за всех» – из Достоевского, созданный которым тип романа именно Вяч. Иванов впервые назвал «романом-трагедией». И всё это сплавлено в однородный гномический

текст, в единый «оракул». Аналогичные универсалистские эксперименты можно порой усмотреть у Хлебникова, недаром принадлежавшего к «совопросникам» Вяч. Иванова, хотя, разумеется, его интуиция мировой истории в корне отличается от ивановской и в определенных пунктах ей противоположна. Мы не хотели бы в контексте этого доклада поминать такое невыясненное, но уже порядком скомпрометированное понятие, как «постмодернизм», однако же словечко это лишний раз напоминает нам, насколько актуальной ощущается и сегодня подобная работа по сведению в один метатекст разделенных тысячелетиями текстов мировой культуры.

Заметим под конец, что синтаксическая жесткость, очень глубоко присущая строю античной эпиграммы, античного оракула, вообще античной γνωμή, когда-то отнюдь не была избегаема русской поэзией. Вспомним знаменитую строку Боратынского: «И ты летаешь над твореньем, / Согласье прям его лия» (т.е. 'проливая согласие его [творения] распрям'). Как кажется, среди символистов только Вяч. Иванов не отказался принять это наследие. Риторика Блока и Андрея Белого куда «раскованнее», на поверхности – разговорнее, причем поэты для нагнетания настроенческой динамики идут на то, чтобы снова и снова повторять уже сказанное. Блестящий пример этого «снова, и еще снова, и еще, еще снова – о том же самом», – поэма Андрея Белого «Первое свидание»; я не скажу ничего обидного об этом шедевре, если отмечу, что его безудержная сила, увлекающая читателя, необходимо связана с не менее безудержной многословностью речи и некоторой одномерностью, однонаправленностью смысла. Вяч. Иванов отдал еще в верлибрах «Прозрачности» дань «песни без удил» и тематизировал самое безудержность как таковую в столь захватившей современников (включая юного Мандельштама) «Мэнаде» (аукнувшейся, между прочим, в одном из последних мандельштамовских стихотворений, – «На утесы, Волга, хлынь, Волга, хлынь!»). Но он был более уединенным и в большей степени шел против течения в своих гномических опытах, вызывавших столько нареканий своей затрудненностью для восприятия. Он не побоялся остаться вместе с античными поэтами, с Данте, с Пушкиным и Боратынским – и в мирной, но твердой оппозиции к нашему столетию, которое Хейзинга назвал пуэрилистическим. Сжатость лучших строк Вяч. Иванова представляется сегодня знамением утраченной зрелости духа, взывающим к нашей культурной совести.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 13–30

Блок и дионисово действо

АНДРЕА АЛЕКСАНДРОВА

ALEXANDROV Andrea, ELTE Keleti Szláv és Balti Tanszék, Budapest, Piarista köz 1, H-1364

1. «Лирические драмы» Блока и «мистерия» Иванова

Занимаясь творчеством Блока, не один литературовед обратил внимание на то, как усиливается в 1904–1906 гг. в лирике Блока диалогический элемент, во скольких стихотворениях можно найти «зачатки» его драм[1]. Эта тенденция кульминирует в 1906 г. созданием трех драм: «Балаганчик» (3–23 января), «Король на площади» (лето–октябрь), «Незнакомка» (закончена 11 ноября). Хотя в заголовке книги подчеркнуто слово «лирические»[2] драмы, это не было случайным экскурсом лирика в область драматургии. В письме к Мейерхольду Блок писал, что в постановке «Балаганчика» для него заключается «*очистительный* момент, выход из лирической уединенности» (VIII, 170). В предисловии же к лирическим драмам подчеркивал, что в них

> ...нашёл себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идёт к своему обновлению (IV, 435).

Заметим, что выражение «лирические драмы» Блок употребляет во вполне определенном, жанровом смысле[3]. Так, например, говоря о «Комедии о Евдокии» Кузмина, он пишет, что она «...приближается к роду „лирической драмы", „мистерии", „священного фарса"» (V, 183–184). Как это видно, термины «мистерия» и «лирическая драма» Блок использует в качестве синонимов.

[1] *Фёдоров А. В.* Ал. Блок – драматург. Ленинград 1980, 54; *Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX века. Москва 1972, 128; *Безродный М. В.* К вопросу об отзвуках в поэме «Двенадцать» творчества Блока периода русской революции: Блок и революция 1905 года. (Блоковский сб., VIII) Тарту 1988, 74; *Зеленцова Н. С.* Некоторые особенности Блока-драматурга (ранний этап «пути между революций»): А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века (Блоковский сб., VII) Тарту 1986, 42.

[2] *Блок А. А.* Предисловие к лирическим драмам: Собрание сочинений в восьми томах. Москва–Ленинград 1960–1963, IV, 433. В дальнейшем ссылки даются на это издание в тексте, римская цифра указывает на том, арабская – на страницу. На записные книжки Блока (*Блок А. А.* Записные книжки 1901–1920. Москва 1965) указывает сокращение «ЗК».

[3] В книге B. GAÁL M. Romantikus irónia – transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok. Budapest 1992, 77–168 лирические драмы Блока рассмотрены в свете традиции немецкой романтики, где лирическая драма была излюбленным жанром.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

«Мистерия», «балаган», «маски» – даже беглый взгляд на лирические драмы Блока улавливает множество отсылок к идеям Вяч. Иванова о дионисийстве. Блок был знаком с ними: как известно, с 1905 г. он ходил на собрания «Факелов» (VIII, 146). В том же году он опубликовал статью «Творчество Вяч. Иванова» (V, 7–19).

За два года до рождения лирических драм Блока Вячеслав Иванов писал в статье «Новые маски»:

> И с тем большею страстностью призываем этот грядущий и вожделенный театр мы, искатели, чем многозначительнее и неотвратимее представляется нам его историческая задача – *сковать звено, посредствующее между «Поэтом» и «Чернью»* (курсив мой. – *А. А.*), и соединить толпу и отлучённого от неё внутреннею необходимостью художника в одном совместном праздновании и *служении*[4].
>
> Так элементы священного Действа, Жертвы и Личины, после долгих веков скрытого присутствия в драме снова выявляемые в ней силою созревшего в умах трагического миропостижения, мало-по-малу *преображают его в Мистерию* (курсив мой. – *А. А.*) и возвращают ее к первоисточнику – литургическому служению у алтаря страдающего Бога[5].

Воздействие этих идей Вячеслава Иванова было огромным. Как пишет Лена Силард, «...мысль об антиномии аполлонического и дионисийского начал вошла в русскую культуру через призму понимания В. Иванова»[6]. Его работы определили и словесное оформление этих идей. С терминами Вяч. Иванова произошло то, что так часто наблюдается у символистов: в процессе «перемигивания» каждый употреблявший эти слова вносил в их значение новые акценты. Сегодняшний исследователь, рассматривая «дионисийские термины» у авторов эпохи, должен, видимо, учитывать это в каждом отдельном случае. Итак: называя свои драмы «лирическими», писал ли Блок «мистерии» в ивановском смысле?

Вяч. Иванов определяет «существо Диониса как начало, разрушающее чары индивидуации»[7], как «выход, исступление из граней эмпирического *я*», «приобщение к единству *я* вселенского»[8]. Влияние дионисийских празднеств изображается им следующим образом:

> В ее [трагедии] оргиазме они [греки] впервые *освобождались от бремени жизни*, делались вольными и божественно легкими. Они смеялись горю и плакали радости. Вернее, и горе, и радость упразднялись, не существовали более. Было одно упоение сладостью и болью, упоение растерзывающего и растерзываемого в уподобление богу. Радость и горе были уже аффектами не лица, а маски. Вся жизнь преображалась в один *космический маскарад*[9].

[4] *Иванов В. И.* Новые маски: Собрание сочинений, II. Брюссель 1974, 76.

[5] Там же, 76–77.

[6] SZILÁRD L. A Karneválelmélet – Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Budapest 1989, 13. (перевод мой. – *А. А.*) об этом см. еще: *Силард Л.* Аполлон и Дионис (к вопросу о русской судьбе одной мифологемы): Umjetnost riječi 25 (1981) 156.

[7] *Иванов В. И.* Ницше и Дионис: Собрание сочинений, II. Брюссель 1974, 718.

[8] Там же, 719.

[9] *Иванов В. И.* Эллинская религия страдающего бога: Новый путь, 1904/2, 74.

По мнению Иванова, «священное действо трагедии было видом дионисийских очищений»[10], «...жертвенным дифирамбическим служением, и маска жертвы – трагического героя – только одним из обличий Страдающего Бога...»[11].

Сформулированные таким образом идеи Вяч. Иванова оказали огромное воздействие, прежде всего, на драматургию и театральную жизнь эпохи. В случае Блока влияние Вяч. Иванова проявилось и самым непосредственным образом: замысел написать «Балаганчик» родился на собрании «Факелов», о чем Блок так писал А. Белому:

> Мне сейчас тоскливо. Только что вернулся с большого собрания, где «Факелы» и «Жупелы» обсуждали свои театры. Там я молчал, как всегда молчу, но выяснилось, что мне придется ⟨...⟩ писать пьесу, «развивая стихотворение *Балаганчик*». Всё это строительство таких высококультурных людей, как Вяч. Иванов, и высокопредприимчивых, как Георгий Чулков и Мейерхольд, начинает мучить меня. Чувствую уже, как хотят выскоблить что-то из меня операционным ножиком (VIII, 146).

Блоку, который не был сторонником литературных обществ и «разделения обязанностей», не могло не становиться «тоскливо», как только хотя бы тень принуждения ложилась на творчество. И всё же предложение пало на подготовленную почву: драма, выход из уединенности, искусство как утешение страдающих и оторванных от Единства индивидов, – эти вопросы были актуальны для Блока в данный период. Этим объясняется, что он написал «Балаганчик» всего за 20 дней, а в течение того же года – еще две драмы.

Что же касается иного рода влияний Иванова то, по мнению Лены Силард, он сыграл решающую роль в обращении Блока к Ницше:

> ...вначале А. Блок относился к имени базельского философа сдержанно, ... и только после 1905 г., т.е. после знакомства с кругом идей Вяч. Иванова, увидел в «Рождении трагедии» «откровение»[12].

«Призма» Иванова в интерпретации дионисийства Блоком стала причиной того, что у последнего

> ...доминировало утверждение стихийности как сущности души народа – носителя духа музыки. ⟨...⟩ Трансформирующая роль Вяч. Иванова сказывалась до тех пор и постольку, пока и поскольку идея стихийности представляла ценность, а на временную границу этого указал сам поэт: «...в январе 1918 г. я в последний раз отдался стихии...» (III, 474) – пишет Блок в апреле 1920 г. И вот в знаменитой пушкинской речи «О назначении поэта» (февраль 1921 г.) безусловная апологетика стихии, требуемая «почвеннической» трансформацией Вяч. Иванова, уступает место утверждению роли культуры и поэта как «сына гармонии» ⟨...⟩. «Посредничество» Вяч. Иванова здесь в самом деле изгнано, связь с Ницше здесь в самом деле чиста»[13].

[10] *Иванов В. И.* Новые маски, 78.

[11] Там же, 77.

[12] *Силард Л.* Блок и Ницше (ответ Р.-Д. Клуге): Umjetnost riječi 25 (1981) 480; о том же см.: *Минц З. Г.* А. Блок и В. Иванов: Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Тарту 1982, 105–106.

[13] *Силард Л.* Блок и Ницше, 480.

На мой взгляд, у Блока уже с 1905 г. дионисово начало предстает, с одной стороны, как начало соборное, народно-стихийное, в противопоставлении аполлоническому началу, которое носит аристократически-жреческий характер. Но, с другой стороны, Блок уже изначально ставит сильный акцент на том моменте их оппозиции, где Дионисово – это «связь поэта с первозданно-единым», Аполлоново – «образы, рождающиеся в душе Поэта». Выделенная Блоком, когда он в декабре 1906 г. делал свои выписки из «Рождения трагедии», фраза «Аполлон не мог жить без Диониса» (ЗК 79) и подробно выписанное определение лирического поэта поддерживают эту гипотезу:

...Сначала он, как художник в духе Диониса, совершенно сливается с первобытно-единым, его скорбью и противоречием, снимает с него копию посредством музыки ... затем эта музыка, как бы в символическом изображении, видимом во сне, или под властью сна, относящегося к искусству Аполлона, является ему в видимых образах. Художник отрёкся от своей субъективности ещё при той стадии творчества, в которой действовало влияние Диониса (ЗК 80).

Тот «очистительный момент, выход из лирической уединенности», о котором Блок пишет Мейерхольду, имеет двойной смысл. С одной стороны (с более конкретной), он, пожалуй, близок к тому, о чем говорит в своей статье «Принципы театра будущего» Г. Чулков:

Лирика в современном театре – это великий признак необычайной усталости поэта. ⟨...⟩ Лирик, избравший для своего произведения форму сценическую, уже этим выбором своим показывает, что вчерашний индивидуализм, за которым он скрывал свою тоску, не может спасти его теперь, и с этой тоской своей он выходит на подмостки, и зовет народ, чтобы с ним поделиться своей печалью. ⟨...⟩ И во всех этих драмах в сущности лишь одно действующее лицо – это он сам, его смущенная и заблудившаяся душа[14].

Но, с другой стороны, Дионис для лирика, по словам Ницше, есть слияние с «первозданно-единым», и это тоже выход из уединенности, хотя и не в чулковском смысле. Дионис – это гарантия, что лирический поэт не замкнут в самом себе и его видения суть не призраки собственной души, а отражения первозданно-единого.

Особенно интересно рассмотреть с этой точки зрения двух из персонажей лирических драм – Пьеро («Балаганчик») и Поэта («Незнакомка»). В фигуре Пьеро наблюдается то развитие лирического поэта, в результате которого он из мечтателя и сновидца Аполлона вырастает в настоящего Поэта обоих божеств. Пьеро, единственный оставшийся в живых после разрушения балагана, в конце пьесы меняет свой инструмент. В первой сцене он говорит о себе: «Я пойду бренчать печальной гитарою...» (IV, 10). Согласно же последней авторской ремарке: «Пьеро задумчиво вынул из кармана дудочку...» (IV, 21).

[14] *Чулков Г.* Принципы театра будущего: Театр: Книга о новом театре. Санкт–Петербург 1908, 203.

Это имеет глубокий смысл, ведь духовые инструменты (флейта) принадлежат Дионису, тогда как струнные (кифара) – Аполлону[15]. Вспомним, что, как замечает Вяч. Иванов,

соперничество двух божеств воплощается, в культурной и в обрядовой сфере, в антагонизме двух родов музыки – духовой и струнной ⟨...⟩ В Дельфах оба бога празднуют свое примирение ... В ряде изображений керамики и пластики мы видим символы союза ... Они обмениваются своими атрибутами ... Дионис играет на лире, Аполлон – «флейтист»[16].

Чтобы точнее определить сущность двух родов музыки, прибегнем к работе В. Иванова «Дионис и прадионисийство»:

Главнейшие виды поэзии и музыки вошли в богослужебный круг небожителей и были поставлены под их опеку; остальные достались в удел богам подземным. В общем, границей обоих родов была признана черта, разделяющая сферы струнной и духовой музыки: первая отвечает первому, вторая – второму роду[17].

Далее Иванов указывает на возникновение таким образом «двух противоположных музикийских строев», называя их условно античным «мажором» и «минором»[18], а также двух видов катартики: аполлонийского и дионисийского. Характеризуя их он пишет:

...назначение [аполлонийской катартики] было восстановление нарушенной нормы взаимоотношений между личностью и небесными богами, а через них и людской гражданственностью, подчиненной их ясным уставам; она властительно отстраняла и связывала всю многоликую силу сумрака и сени смертной. Дионисийская катартика не к тому была призвана, чтобы посредствовать между законом и правонарушением; зато она ведала все иррациональные состояния личной и народной души и всю область сношений с божествами и духами земли и преисподней. Она не изгоняла теней из сообщества живых; напротив, открывала живым доступ к обителям мира ночного и подземного, приобщала их его тайным внушениям и воздействиям и опять возвращала приобщенных «очищенными» закону жизни в свете дневном[19].

Самый важный момент этого дуализма, кажется, может быть сведен к следующим словам Аристотеля: «Флейта не этична, а скорее оргиастична, так что ею следует пользоваться в тех случаях, когда зрелище способно скорее очищать, чем научать» (1341a 22 и сл.)[20].

Таким образом последний жест Пьеро можно оценить как приближение к тому, что вмещает в себе дионисийская музыка и катартика.

[15] Противопоставление музыки струнной музыке духовой фигурирует, конечно, и в книге Ницше «Рождение трагедии». Ср.: Благодаря возрождению идей Ницше и ранним работам В. Иванова 1904 и 1905 г. о дионисийстве, эта тема в данный период просто витала в воздухе. Показательно, что летом 1906 г. рождается пьеса И. Ф. Анненского, «Фамира-кифарэд», через которую тема двух родов музыки и искусства проходит лейтмотивом.

[16] *Иванов В. И.* Религия Диониса: Вопросы жизни, 1905/7, 128–129.

[17] *Иванов В. И.* Дионис и прадионисийство. СПб. 1994, 222.

[18] Там же.

[19] Там же, 200.

[20] Цитируется по: *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова: Архаический ритуал в фольклорных и литературных памятниках. Москва 1988, 320.

Но, поскольку Пьеро уходит один, этот последний знак в сторону Диониса опять подтверждает, что Блок в концовке «Балаганчика», пожалуй, выдвигает на первый план лично-творческий аспект дионисовых идей, а не соборный.

Второй персонаж, свидетельствующий о том же – Поэт в драме «Незнакомка». Чтобы увидеть, насколько явны в его фигуре черты поэта-теурга, следует вернуться к выпискам Блока из «Рождения трагедии». Кроме уже приведенного выше отрывка (Ницшево определение лирического поэта – ЗК 80), нужно обратить внимание и на следующую часть:

> То восторженное состояние, в которое приводит Дионис, заключает в себе усыпляющее начало. Этой пропастью забвения разделяются миры – будничный и дионисовой действительности. Когда возвращается сознание будничной действительности – возникает отвращение к ней, аскетическое настроение ⟨...⟩ В этот миг приходит единственно спасительное искусство – заглушает отвращение посредством изображений – возвышенных (смягчение ужасного) или комических (отвращение к нелепому) (ЗК 81).

И, наконец, приведу самую сжатую интерпретацию поэтической деятельности – из выше упомянутой, более поздней статьи «О назначении поэта».

> Поэт – сын гармонии, ⟨...⟩ Три дела возложены на него: во-первых – освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают, во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им форму, в третьих – внести эту гармонию во внешний мир (VI, 162).

Сосредотачиваясь теперь на фигуре Поэта, можно заключить, что его действия в драме в точности воспроизводят эту схему. Впервые мы видим его в кабаке как участника оргии Диониса. (Каким образом сцена в кабаке представляет собой празднество Диониса, будет рассмотрено ниже.) Во втором видении драмы Поэт находится в «послеоргийном» состоянии:

> О, если б я не был пьян,
> Я шел бы следом за ней!
> Но двое тащили меня,
> Когда я заметил ее...
> Потом я упал в сугроб,
> Они, ругаясь, ушли,
> Решившись бросить меня...
> Не помню, долго ль я спал... (IV, 91).

Сон Поэта в самом деле является «пропастью забвения»: в третьем видении мы становимся свидетелями того, как он безуспешно пытается вспомнить происшедшее:

> Поэт сразу останавливается. Мгновение кажется, что он вспомнил все. ⟨...⟩ Он оборачивается в глубь комнаты. Безнадежно смотрит. ⟨...⟩ Он шатается от страшного напряжения. Но он все забыл (IV, 101–102).

Третий момент описанной Блоком деятельности поэта, это спасающий акт творчества. Поэт обоими упомянутыми способами старается

заглушить отвращение к будничной действительности: посредством изображений комических –

Я буду писать в стихах:
«Где ты, Мария?
Не вижу зари я» (IV, 93).

и возвышенных –

«Уже сбегали с плит снега,
Блестели, обнажаясь, крыши,
Когда в соборе, в темной нише,
Ее блеснули жемчуга.
И от иконы в нежных розах
Медлительно сошла Она…» (IV, 99).

Здесь, в начале третьего видения драмы, изображается последнее дело поэта:

…принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью. ⟨…⟩ Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру, она требует от него «пользы»… (VI, 164).

Очевидно, что именно это происходит в салоне. Хозяйка просит прочесть «прекрасное стихотворение ⟨…⟩ опять о прекрасной даме», чтобы «обновить разговор», который «не клеится» (IV, 98). И, несмотря на унизительно пошлую атмосферу, слова стихотворения звучат, и, в результате их магического действия, Незнакомка является и во второй раз, чтобы потом исчезнуть навеки. (Фигура Незнакомки и отношение ее к Поэту представляет собой отдельную, важную тему, которая должна быть рассмотрена в особой статье.)

Итак, Блок в поисках путей выхода «из граней эмпирического я», взвесил обе возможности: творческое, индивидуальное «приобщение к единству я вселенского» и приобщение соборное – в духе теории Вяч. Иванова. Можно ли на этой основе утверждать, что в творчестве Блока наряду с «Ницше, трансформированным Ивановым» уже с 1905 г. присутствует и «Ницше–оригинал»? Ведь Иванов придает дионисову началу также двойное значение: в его концепции о восхождении и нисхождении дионисова эпифания предстает и как первый этап художественного творчества, и как гарантия его правости. Расхождение между учениями В. Иванова и Ницше о Дионисе обнаруживается на более глубинном уровне. Сравнив, как излагают они сущность дионисийского, существенная разница очевидна. По словам Иванова

в этом священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, *ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в боге…*[21].

[21] *Иванов В. И.* Ницше и Дионис, 719.

Ибо религия Диониса – религия мистическая, и душа мистики – обожествление человека, – чрез благодатное ли приближение Божества к человеческой душе, доходящее до полного их слияния, или чрез внутреннее прозрение на истинную и непреходящую сущность *я*, на «Самого» в *я* ⟨...⟩ и одержимый богом – уже сверхчеловек ...[22].

Согласно же Ницше,

Mit dem Wort „dionysisch" ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens: das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesammt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seeligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt; der ewige Wille zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Wiederkehr; das Einheitsgefühl der Nothwendigkeit des Schaffens und Vernichtens.[23]

Der metaphysische Trost – mit welchem ⟨...⟩ uns jede wahre Tragödie entläßt – daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei...[24]

Видно, что в Дионисе Иванов видел, в первую очередь, бога страдающего, и то, что в его концепции нет противоречий между религией Диониса и христианством, явствует не только из подбора слов, но формулируется и эксплицитно. Это как раз и есть тот аспект, которого Иванову сильнее всего не хватает в идеях Ницше:

[Ницше] познал божественный хмель стихии и потерю личного я в этом хмелю – и удовольствовался своим познанием. Не сошел в глубинные пещеры – встретить бога своего в сумраке. Отвратился от религиозной тайны своих, только эстетических, упоений[25].

Страшно видеть, что только в пору своего уже наступившегося душевного омрачения Ницше прозревает в Дионисе бога страдающего, – как бы бессознательно, и вместе пророчественно, – во всяком случае, вне и вопреки всей связи своего законченного и проповеданного учения. В одном письме он называет себя «распятым Дионисом». Это запоздалое и нечаянное признание родства между дионисийством и так ожесточенно отвергаемым дотоле христианством потрясает душу...[26].

Но в 1886 г., в предисловии к новому изданию книги «Рождения трагедии» Ницше так оценивает свою юношескую книгу:

In Wahrheit, es giebt zu der rein aesthetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen größeren Gegensatz als die christliche Lehre, welche nur moralisch ist ⟨...⟩ denn vor der Moral (in Sonderheit christlichen, das heißt unbedingten Moral) muß das Leben beständig und unvermeidlich Unrecht bekommen, weil Leben etwas essentiell Unmoralisches ist, ⟨...⟩ Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichrist-

[22] Там же, 723.

[23] NIETZSCHE F. Der Wille zur Macht. 1884/88: Nietzsche's Werke. Taschen-Ausgabe, X. Leipzig 1906, 214–215.

[24] NIETZSCHE F. Die Geburt der Tragödie. 1870/71: Nietzsche's Werke. Taschen-Ausgabe, I. Leipzig 1906, 87.

[25] *Иванов В. И.* Ницше и Дионис, 720.

[26] Там же, 720–721.

liche. Wie sie nemmen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit – denn wer wüßte den rechten Namen des Antichrist? – auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hieß sie die dionysische.[27]

Эта цитата тем более заслуживает внимания, что ее можно найти и в конспектах Блока, в форме свободного пересказа. Очень характерно, каким именно образом он конспектирует вышеприведенную часть предисловии Ницше:

Перед судом нравственности (особенно мистической, безусловной) жизнь должна быть всегда и неизбежно неправа. Поэтому нравственность должна быть стремлением к отрицанию жизни, тайным инстинктом уничтожения, принципом упадка.

Оценка жизни – артистическая и антихристианская (ЗК 78).

Мы видим, что в основном сохраняя главную мысль (хотя весьма многозначительна, например, замена слова «христианская» на слово «мистическая» в характеристике безусловной морали), Блок почти полностью обходит антихристианские высказывания Ницше. И тем не менее, можно подозревать, что «откровением» книга Ницше показалась ему не только из-за сильного акцента в ней на индивидуально-творческом значении дионисова начала, но и потому, что отсутствие христианского пафоса больше соответствовало его мировоззрению или мироощущению в эти годы[28]. К этому наблюдению мы еще вернемся в конце данной работы после рассмотрения дионисийских мотивов в двух лирических драмах Блока.

2. «Балаганчик»

Наиболее явная отсылка к карнавальной традиции, выработавшейся постепенно из культа Диониса, – само заглавие первой из лирических драм Блока. Название «Балаганчик» вызывает целую серию ассоциаций с карнавалом, с этим явлением народной культуры, основа которого – «веселая относительность» всех систем и властей. Карнавальное сознание превращает жизнь и мир в «космический маскарад». Карнавал создает такой спектакль без театра, который не делит участников на зрителей и актеров и посредством коллективного чувства, многолюдья, смеха «разрушает чары индивидуации». Уже упоминавшееся письмо Блока Мейерхольду поддерживает это толкование:

[27] NIETZSCHE F. Versuch einer Selbstkritik (1886): Nietzsche's Werke. Taschen-Ausgabe, I. Leipzig 1906, 41–42.

[28] Слова Георгия Флоровского, написанные в 1936 г., по-прежнему сохраняют свою актуальность: «Вопрос о религиозном опыте Блока должно пересмотреть заново. ⟨...⟩ Заслуживают внимания наблюдения Чуковского, [о том, что] это было христианство без Христа: „Христос, хоть и присутствовал в них, но еле угадывался где-то в тумане, а на его месте озаренная всеми огнями сияла во всей своей славе Она“» (*Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж ³1983, 568. Репринт первого издания: Париж 1937).

...*Всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном,* пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен *«пробить час мистерии»* (VIII, 169).

Таковы минуты карнавального волшебства: мир покорен, смерть – только часть круговорота жизни, отношение к ней тоже веселое, человеческая душа находится в том состоянии, которое она знала только во время давних дионисийских очищений.

Но достаточно прочесть первую авторскую ремарку, чтобы понять: в «Балаганчике» Блока мы увидим грустный, современный вариант настоящего карнавала, – без главной функции последнего. Человек «Балаганчика» не может слиться с толпой празднующих круговорот жизни. Мир драмы замкнут, он не включает в себя смерть, боится её, пытается забыть о ней. Место действия – «обыкновенная театральная комната с тремя стенами» (IV, 9), а не сам мир. Тут всё смертельно серьезно: «с сосредоточенным видом сидят мистики» (IV, 9), и скоро «из-за занавеса сбоку вылезает обеспокоенный автор» (IV, 10). Он сразу выступает против карнавального духа, делит толпу на зрителей, актеров и себя, автора. И этот мир замкнут не только в пространстве: члены его замкнуты в себе. Танцующие на балу не находят связи друг с другом, не способны радоваться празднеству. Внешние признаки праздника еще ощутимы (хор, паяц), но за веселой относительностью скрывается страх. Эта игра помогает забыться, но *вне* игры находится *действительность*: утренняя заря и смерть. При появлении Смерти Балаганчик пошатывается: он именно потому не карнавал, что участвующие не способны принимать себя и мир, жизнь и смерть как единство. Они не умеют радоваться «космическому маскараду». Балаганчик – это потерянная возможность всеобщего перерождения.

Но возможно и другое осмысление заглавия. В 1910 г., в статье «О современном состоянии русского символизма», Блок, вслед за Владимиром Соловьевым, представил балаган своего рода знаком, характеризуя им эпоху «антитезы», которая наступает после утраты поэзией своей пророческой сути. В период «тезы» художник – теург, он с помощью Лучезарной Подруги приобщается к сущности мира. При его посредничестве рождаются прекрасные и истинные песни. Это состояние превращается в «антитезу», когда душа поэта теряет связь с Ней, и он продолжает творить, оставшись один:

... его злая творческая воля создает... искомое себе самому на диво и на потеху, искомое – красавица кукла. ⟨...⟩ Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром» или «балаганом», где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами... (V, 429).

Можно заключить, что для Блока Балаганчик – это символ не только утраченной возможности общего дионисийского перерождения, но и символ смерти подлинной, профетической поэзии. Балаган – один

из знаков «антитезы». И, помня о трагизме «антитезы», смех Балаганчика оказывается далеко не освобождающим, а действительно губительно ироничным и самоироничным.

В центральной части Балаганчика содержится еще одна отсылка к культу Диониса. Рассматривая структуру драмы, мы обнаруживаем, что она симметрична:

1 часть: Ждут Коломбину – она приходит и уходит.
2 часть: Монолог Пьеро.
3 часть: Любовные драмы – факельное шествие.
4 часть: Монолог Арлекина.
5 часть: Второе появление Коломбины.

«Эпилог»: Второй монолог Пьеро.

(На мой взгляд, второй монолог Пьеро можно считать эпилогом потому, что он произносится после исчезновения Балагана.)

В центре пьесы – две короткие сцены: явление трех пар влюбленных[29] и факельное шествие. Обе они по-своему подчеркивают, что этот мир есть уже мир «антитезы».

В сцене факельного шествия намечен сам дионисийский обряд, и суть сцены, конечно, глубже, чем простая ирония над кружком «Факелы», как это иногда предполагают[30]. Тот факт, что Блок называет толпу празднующих хором, уже говорит о многом. Две короткие цитаты помогают уяснить контекст сцены, первая – из Ницше в конспекте Блока, вторая – из Иванова.

> Не нужно забывать, что зрители аттической трагедии сами находятся в хоре, в оркестре, и на самом деле не было разделения между публикой и хором, так что мы видим только один большой, объятый восторгом хор танцующих и поющих сатиров, или таких людей, которые в образе этих сатиров изображают самих себя. ⟨...⟩ Наша «публика» была незнакома грекам (ЗК 81–82).
>
> Таковы были зимние празднества Диониса, – обыкновенно ночные, во славу Диониса-Никтелия, которого Софокл называет «водителем хоров огнедышащих звезд (факелов), начальником ночных кликов»[31].

В пьесе Блока тоже зима, ночь, как раз перед зарей. Факельное шествие служит знаком праздника Диониса, как бы предоставляя на миг возможности, заключенные в дионисовом обряде. В последних словах Хора: «Где ты, сверкающий, быстрый, пламенный вождь!» – призывается Дионис, но вместо него приходит Арлекин. И тут видно яснее всего, почему не сбыться общему волшебству обряда: «вождь» Арлекин сразу отделяет себя от хора.

[29] Подробный анализ этой сцены см.: *Силард Л.* К символике круга у Блока: Atti del Simposio Internazionale «A. Blok». Milano 1984, 690–691.

[30] Ср.: *Родина Т. М.* А. Блок и русский театр начала XX века, 142.

[31] *Иванов В. И.* Эллинская религия страдающего бога: Новый путь, 1904/1, 121.

Здесь никто любить не умеет,
Здесь живут в печальном сне! (IV, 20)

Так позиция Арлекина (противопоставление я – они) отрицает суть карнавальности. Но настоящий удар празднеству – это появление Смерти. Теперь мы убеждаемся, что этот праздник не есть истинный карнавал, поскольку смерть – не часть его, а враг. И эти сцены дают ключ к названию пьесы, вернее, к одному из смыслов названия: Балаганчик – потерянная надежда *общего* перерождения. Толпа празднующих не может слиться с Первобытно-Единым.

3. «Серпантини – кто она?»[32]

В первом и третьем видении «Незнакомки» появляется фигура танцовщицы. М. Безродный в своей статье доказывает, сопоставляя текст драмы и статьи начала века, что фигурой танцовщицы Блок отсылает нас к Айседоре Дункан:

...бросается в глаза сходство в манере, интонациях, самой сути обсуждений искусства артистки – в печатных отзывах и в драме[33].

А имя Серпантини, по его мнению, есть намек на танцевальный номер «Серпантин» артистки Лой Фуллер, пропагандировавшей, как и Дункан, свободный танец[34]. Танец Айседоры Дункан воспринимался младшими символистами сквозь призму стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903). Строки из него Белый взял в качестве эпиграфа к одной из своих статей[35]:

Вспомни, вспомни! Луг зеленый.
Радость песен, радость пляск!

Летом 1905 г. Блок сделал следующие записи, планируя статью «Краски и слова» (впоследствии эти наброски образовали стержень статьи «Безвременье»):

Зеленые луга

Боря. Городецкий. Проступающие краски. Лилейное утро. Танец юности. Дункан. Ай! Боря уже написал в «Весах»! (ЗК 70)
(Имеется в виду статья А. Белого «Луг зеленый».)

Читая отклики в печати об Айседоре Дункан, легко заметить, что ее искусство связывали с дионисийским началом. К тому располагал и стиль артистки: ее греческая туника, декорации на сцене. Авторы отзывов использовали для оценки танца Айседоры весь «дионисийский словарь». По их словам, благодаря этому танцу, «раздробленный мир

[32] Название главы я заимствовала: *Безродный М. Б.* Серпантини – кто она? Из комментария к драме «Незнакомка» А. Блока: Мир А. Блока. Тарту 1985, 46–58.
[33] Там же, 52.
[34] Там же, 56.
[35] Там же.

становится целым»[36]. Ее искусство называли «священным танцем козловки»[37], «вакхическим танцем»[38], в котором присутствует «религиозность первых плясок»[39]. Когда она танцует, вы «чувствуете вокруг нее толпу»[40].

Довольно очевидно, что образом танцовщицы Блок направляет читателя не только к Айседоре, но и к идеям о Дионисе.

Как влияет подлинное, дионисийское искусство на героев «Незнакомки»? Два мужских персонажа, Семинарист и Миша, очарованы Серпантини. Они сходны в том, что оба – «мечтатели», попавшие под власть искусства. Они вынуждены защищать свой идеал от окружающих, которые нападают на них с позиций обывательской «нравственности», прилагая к искусству принципы оценки, лежащие вне искусства. Посетители кабачка грубо, напрямую издеваются над «нежными чувствами» Семинариста: «А что она тебе за любовь-то? ⟨...⟩ А то с твоей милой как раз в грязь угодишь» (IV, 74).

В салоне, несмотря на элегантность обстановки, нападения не менее грубы:

> Совершенная дура твоя Серпантини, Миша. Так танцовать, как она вчера, значит – не иметь никакого стыда. ⟨...⟩ Ножки я могу смотреть и в другом месте (IV, 95).

Семинарист и Миша по-своему описывают влияние искусства:

> И танцовала она..., как небесное создание. ⟨...⟩ И на улице плясала бы она передо мной, на белом снегу... Как птица, летала бы. И откуда мои крылья взялись,– сам полетел бы за ней, над белыми снегами... (IV, 74)
>
> Серпантини сама – воплощение музыки. Она плывет на волнах звуков, и, кажется, сам плывешь за нею (IV, 96).

За разницей выражений ощутимо, что они одинаково почувствовали трансцендентные основы искусства и его освобождающее влияние. Но различие их слов указывает на более существенное – различие в восприятии. В салоне господствует «отвлеченное отношение к музыке» (IV, 96). Миша дважды имеет возможность там высказаться, и его речи, хотя и вдохновенные, все же описательны. Совсем иное мы видим в кабаке. Семинарист несколько раз возвращается к своей теме, в его речах доминируют его собственные чувства, пробужденные Серпантини, мечты о светлом будущем, танце и полете под музыку шарманки.

Цветовая символика сцены в кабаке построена на контрасте. В речах семинариста преобладает белый цвет, на что окружающие «отвечают» либо красным, либо черным:

– одинокий посетитель

[36] *Волошин М. А.* Айседора Дункан: Айседора. Гастроли в России. Москва 1992, 37.
[37] *Шебуев Н. Г.* Дункан: Там же, 44.
[38] *Соловьев С. М.* Айседора Дункан в Москве: Там же, 87.
[39] *Рафалович С. Л.* Айседора Дункан: Там же, 59.
[40] *Светлов В. Я.* Дункан: Там же, 52.

«шарит варенными раками»	красный
– взял бы ее за белые руки»	белый
– «и прямо в губки, скажу тебе, поцеловал»	красный
– «Васинька-то наш, размичтался, заалел, как маков цвет»	красный
– плясала бы она передо мной на белом снегу»	белый
«сам полетел бы за ней, над белыми снегами»	белый
– «а то с твоей милой как раз в грязь угодишь»	черный

(IV, 74)

Здесь нужно заметить, что цвета воспринимались символистами как воплощение определенных качеств трансцендентного. Белый в 1903 г. писал в статье «Священные цвета»[41]:

«Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы». Свет отличается от цвета полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою[42].

В этих статьях Белый образно описывает путь восхождения к Божеству, связывая каждую стадию с определенным цветом.

Цвета, в зависимости от того, насколько в них «свет ограничен тьмою», образуют иерархию. Согласно статьям Андрея Белого она выглядит так:

[внецветный]
белый
голубой
розовый
красный (1–2)
желтый
черный – серый[43]

[41] Статье «Священные цвета» предшествовала другая статья сходной тематики Белого, также 1903 г., «О религиозных переживаниях», предложенная им журналу «Новый Путь», но впоследствии опубликованная только в 1995. (Литературное Обозрение, 1995/4–5, 4–9.) Для нас она особенно интересна не только потому, что некоторые ее мысли сформулированы более откровенно, чем в «Священных цветах», но и потому, что ее рукопись осталась у Блока, по его собственной просьбе. (Ср.: *Блок А., Белый А.* Переписка. Москва 1940, 27).

[42] *Белый А.* Священные цвета: Арабески. München 1969, 115.

[43] Приведу несколько определений из статьи «О религиозных переживаниях»: «Символ полного синтеза всех душевных способностей – *белый* цвет. Божественное, по мере того, как оно передается нашей душе, окрашивает душу мягким белым сиянием. Отсутствие этого божественного рождает *черную* пустоту. ⟨...⟩ Небытие (черное), воплощенное в бытие (белое), придает такому бытию призрачно-*серый* характер. ⟨...⟩ Серость, как «нуменальный» ужас и грех ⟨...⟩ Белый, сверкающий луч солнца, затемненный серым, кажется *огненно красным*. Огненно-красного нет. Это – отношение: белый светоч сквозь серую стаю ужаса. ⟨...⟩ Тут намек на возможность избавления от ужаса страданием. *Багряница* – красна, тоже красна, красна, как кровь. ⟨...⟩ Редеет серая пыль – красные лучи *розовеют*. Слезы страдания как бы обмывают багряницу, убеляют. ⟨...⟩ Это совершается непрерывное искупление. ⟨...⟩ И вот сверкнул белый луч.

Блок тоже видел в цветах отражение трансцендентного. Это выявляется, в частности, из следующего отрывка статьи «О современном состоянии русского символизма»:

Миры... становятся все более зовущими... Вместе с тем они начинают окрашиваться (здесь возникает первое глубокое знание о цветах)... (V, 427)

По моим наблюдениям, в произведениях Блока отражена та же иерархия цветов. И в лирических драмах, и в двух статьях («О современном состоянии русского символизма» и «Безвременье») очень точно вырисовывается цветовая символика Блока: в периоде «тезы» доминируют белый, золотой и голубой (лазурь) цвета; в описании Ада – черный, серый и черно-красный. Относительно последнего заметно небольшое отличие: А. Белый подчеркивает «теософскую двойственность» красного цвета, ибо он есть и страсть, и страданье, пожар и стремление его погасить, «относительность борьбы между Богом и дьяволом»[44]. У Блока красный цвет клонится сильнее к демоническому началу. Характерно, что красным знаменует он свою эпоху в статье «Безвременье»:

...Наше общее поприще – ... пустой рынок на петербургской площади ⟨...⟩ хохот, красные юбки ⟨...⟩, женщины в красном ⟨...⟩, их радость... машет красным тряпьем; улыбаются румяные лица ⟨...⟩ Наша действительность проходит в красном свете. ⟨...⟩ Так мчится в бешенной истерике все... (V,71)

Он ассоциирует с красным цветом, в первую очередь, губительную страсть. Не случайно Белый, представляя губительную сторону красного цвета, в своей статье цитирует именно Блока:

Любовь на этой стадии окрашена огненным цветом всепожирающей страсти; она полна темных чар и злого земного огня.

Одинокий к тебе прихожу,
Околдован огнями любви.
Ты гадаешь – меня не зови:
Я и сам уж давно ворожу.
Ворожбой полоненные дни
Я лелею года – не зови.
Только скоро ль погаснут огни
Заколдованной, темной любви (Блок)[45].

Вернемся теперь к «Незнакомке». Попеременное вспыхивание красного и белого аналогично движению между темной страстью и Божественным. Это можно воспринимать как очередной намек на дионии-

---

Отмыты грехи кровию Агнца ⟨...⟩ воздушно-белое начинает просвечивать *голубым* (...) вот мистическая встреча с Господом. ⟨...⟩ Белое – символ совершенства и богочеловечества – начинает сквозить тем, что стоит над всяким совершенством – *внецветным*. От этого внецветного фона воздушно-белое голубеет ⟨...⟩ т.е. бесцветная среда сквозит внецветным» (Литературное Обозрение, 1995/4–5, 7–8; курсив мой. – *А. А.*).

[44] *Белый А.* Священные цвета: Арабески. München 1969, 121–122.

[45] Там же, 120.

сово, ведь религия Диониса двулика: «...соединяет „два полюса [того же] экстаза", „служение потусторонным силам и половую оргию"»[46].

Но не надо забывать и того, что красный и белый в алхимии – цвета тех двух веществ, которые соединяются в процессе химического брака, чтобы произвести философский камень[47].

Чтобы понять характер экстаза в кабаке, нужно обратить внимание на множество отсылок в драме к идеям вечного возвращения. Миф о вечном возвращении основан на представлениях о цикличности бытия, где конец каждого цикла происходит в трансцендентном пространстве и в мифическом времени, и носит обновляющий характер[48]. Это обновление достигается после состояния крайнего хаоса, которое подготовляет новое рождение, превращение хаоса в космос. Символом хаоса часто является всемирный потоп[49] (вспомним бушующее море на обоях кабачка). Стоит обратить внимание также на коннотацию имени Серпантини (змея – змей), который тоже является одним из архетипических изображений хаоса[50]. Знаменательно и то, что в кабачной сцене одновременно появляются, прямо или косвенно, все четыре стихии (шар *земной*, птица – *воздух*, *вода*, красный цвет – *огонь*)[51], опять-таки отсылая нас к соединению полярных противоположностей, к Священному Браку, к возникновению космоса.

И композицию драмы стоит рассматривать с этой точки зрения. Она состоит из трех видений, первое и третье из которых образуют рамку благодаря повторам. Исследователи, анализируя эти сходства, объясняют их желанием Блока вместо противопоставления социального «низа» и «верха» представить антиномию «мечтателей и обывателей»[52]. Это безусловно так, но стоит обратить внимание и на то, что в первом и третьем видении происходит воплощение и исчезновение Незнакомки. Образ падшей звезды, кометы, тоже можно воспринимать, как знак того же порядка, ведь согласно Тимею, момент встречи планет есть «время совершенное», то есть конец «Великого Года»[53]. В первом видении земное превращается в космическое, а в третьем происходит как раз обратный процесс. В топографии драмы на это указывает мотив открытости и закрытости: кабак – мост – гостиная. К этому

[46] SZILÁRD L. Apollón és Dionüszosz (egy mitologéma orosz sorsa): Filológiai Közlöny, 1978/4, 448 (перевод мой. – *А. А.*).

[47] Ср. : BIEDERMANN H. Knaurs Lexikon der Symbole. München 1989, Farbsymbolik, 133, Rot, 368, Stein, 419, Androgyn, 30.

[48] Cđ.: ELIADE M. Le mythe de l'éternel retour. Nouvelle éditon revue et augmentée. Gallimard, 1969, 33, 49–50, 67.

[49] Ср.: Там же, 73–74.

[50] Ср.: Там же, 31–32, 55, 75.

[51] На этот мотив мое внимание обратила Жужа Хетени, за что я приношу ей свою благодарность.

[52] Ср.: *Безродный М. Б.* Серпантини – Кто она?, 56.

[53] Ср.: *Тимей*, 22d, 23b, 39d; Цит. по: ELIADE M. Le mythe de l'éternel retour, 144.

нужно добавить, что образы «канала» и «моста» стоят в ряду символов «центра мира»[54].

Таким образом кабацкой сцене изображено повторение того мифического момента, в котором из хаоса рождается космос[55] и которое направлено на то, чтобы уничтожить время прошедшее и всю историю, повторением Творения, вечным возвращением in illud tempus[56]. Правда, религиозный экстаз, представленный в этой сцене, «снижен»: посетители пьянеют не от вина, а от «пивца», и, когда приближается радостная минута слияния с первозданно-единым, перед глазами участвующих возникают самые разные образы – сыр, Серпантини, Незнакомка.

Справедливости ради нужно заметить, что все эти три образа имеют некоторое отношение к «первозданно-единому». Упоминанием танцовщицы читатель отсылается к Дионису. Поскольку Незнакомка является «падшей сестрой» Прекрасной Дамы, у нее, безусловно, тоже есть связь с трансценденцией. А что касается сыра, он связан с божественным благодаря форме – кругу, – которую Блок подчеркивает повтором:

> Люблю острый сыр, знаете, такой круглый! (делает кругообразные жесты) (IV, 80).

Но названные образы указывают и на связь с демоническими силами: Серпантини – посредством страсти, Незнакомка – оттого, что она «царица антитезы», а сыр – через его цвет, желтый, в котором, по мнению А. Белого, содержится и «зловещий налет пыли... Кто не рассеет этот отблеск преодолением хаоса, ...падет раздавленный, призраком»[57].

Таково время «антитезы» – время смешения божественного и демонического, высокого и низкого, миров и цветов. Не случайно место «обряда» не церковь, а кабачок. Как писал Блок в стихотворении декабря 1906 г., т.е. через месяц после окончания «Незнакомки»:

> Здесь ресторан, как храмы, светел,
> И храм открыт, как ресторан... (II, 204)

Но даже этот сниженный экстаз в драме творит чудо: Незнакомка появляется на мосту.

Чтобы подвести итоги сказанному, нам следует вернуться к мифу о вечном возвращении, упоминание которого, «будучи произносимым в

[54] Ср.: «...le *mundus* – c'est-à-dire le sillon que l'on creusait autour du lieu où devait être fondée une cité – constitue le point de rencontre entre les régions inférieures et le monde terrestre» (Eliade M. Le mythe de l'éternel retour, 27). Ср. также: «Мост в мифопоэтической традиции выступает прежде всего как образ связи между разными точками сакрального пространства. ⟨...⟩ иногда он направлен не по горизонтали, а по вертикали и соединяет землю с небом, ⟨...⟩ человека с Богом, низ с верхом» (*Топоров В. Н.* Мост: Мифы народов мира, 2. Москва 1982, 176–177).

[55] Ср.: Eliade M. Le mythe de l'éternel retour, 69.

[56] Ср.: Там же, 99.

[57] *Белый А.* Священные цвета, 117.

начале XX в., безусловно отсылало к идее Ницше»[58]. Вячеслав Иванов в статье «Ницше и Дионис» напоминает нам, что в учении Ницше

> восторг вечного возрождения, глубоко-дионисийский по своей природе, омрачен первым отчаянием и мерт неверием в Дионисово чудо, которое упраздняет старое и новое и все в каждое мгновение творит извечным и первоявленным вместе[59].

Решающей точкой вопроса, какую оценку дать вечному круговороту жизни, по мнению Иванова, оказывается вера или неверие в Дионисово чудо. Соглашаясь с его мыслью, мы опять должны сделать вывод, что проблема, отражают ли лирические драмы Блока трансформирующее влияние Иванова, или же они в корнях своих восходят к Ницше-оригиналу, должна решаться одновременно с тем вопросом, присутствует ли в этих драмах вера в спасительную силу дионисова начала. На мой взгляд, ответом должен быть констатация нерешимости, по свидетельству двух драм, этого вопроса. В обеих драмах взвешивается, будет ли иметь дионисово действо свою коллективную очистительную силу в современности, однако, мы видим, что бóльший акцент получает вопрос, поможет ли Дионис из поэта вновь стать пророком, причем отрицательный ответ на первый из них не исключает сохранения надежду в отношении второго, как это явствует из концовки «Балаганчика». Что касается «Незнакомки», там вопрос ставится так: может ли Незнакомка из «падшей сестры» Прекрасной Дамы снова стать Прекрасной Дамой, поблекнут ли ее демонические черты и засияют ли вновь божественные? Согласно интуиции Блока, ответ на этот вопрос зависит от индивидуальных возможностей мужских персонажей, от того, сумеет ли кто-нибудь из них найти путь к Незнакомке (а в «Балаганчике» – к Коломбине). Не пытаясь в рамках данной статьи рассмотреть эту проблему, тем не менее, нужно указать на заключительные слова «Незнакомки», которые, вопреки тому, что мужские персонажи явно оказались неспособными помочь в осуществлении чуда, мотивом яркой звезды и двойным повтором голубого (!) цвета также сохраняют надежду и тем самым препятствуют оценить полностью пессимистически блоковское вечное возвращение. Позицию Блока по отношению к Дионисову чуду можно определить, следовательно, как промежуточную между В. Ивановым и Ницше: в ней одновременно присутствует и надежда, и сомнение. Утверждать его так уверенно, как В. Иванов, Блок не может, но отрицать его в духе Ницше тоже не желает.

[58] *Силард Л.* К символике круга у А. Блока, 697.
[59] *Иванов В. И.* Ницше и Дионис, 725.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 31–44

Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова

РОБЕРТ БЁРД

Robert BIRD, Slavic Dept., Yale University, New Haven, CT 06511-8236, USA

1. Обращаясь к представлениям Вячеслава Иванова о смысле истории, необходимо сначала определить место истории как таковой в общем строении его мышления, что требует учета как общего направления, так и эволюции его мысли во времени. Суть его основной творческой интуиции можно охарактеризовать как постепенное продумывание и стремление к наиболее адекватному выражению тайны воплощения, поскольку единый кенотический образ Христа легко угадывается за многими отдельными комплексами единого ивановского мышления. Во всех комплексах идей Иванов стремится к реализации духовного в мире действительности, то на основе личности, то на основе объективной культуры. Используя язык самого Иванова, можно сказать, что тайна воплощения – это лик, который в его творчестве является в разных лицах, это сущность, которая находит воплощение в разных ипостасях его мышления.

При этом смена ипостасей его мышления происходит последовательным образом на пути к все более полному воплощению самой сущности, и, по мере всё более адекватной реализации первоначальной интуиции, мысль его и углубляется и становится всё более конкретной. Если представить сущность его мышления – воплощение – в излюбленном Ивановым образе зерна, которое должно умереть, чтобы расцвести в новую жизнь, то разные периоды его творчества можно представить в виде четырех последовательных ступеней «пути зерна»: рождение, возрастание, смерть и воскресение[1]. Воплощение увенчивается именно воскресением как новым и обновленным рождением; в свете воскресения, т.е. в вере, смерть превращается в жизнетворящее начало, в исполнение воплощения. Если использовать эти образы для приблизительной

[1] Об образе зерна в творчестве Иванова см.: HOLTHUSEN Johannes. Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München 1982, 19–22; *Корецкая И. В.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева»: Революция 1905–1907 годов и литература. Ред. Б. В. Бялик. Москва 1978, 123–124; *Доценко С. Н.* Об одном примере анаграмматического построения текста: Вяч. Иванов: De visu, 1993, № 6, 44–45. См. сходную интерпретацию образа арки как «эмблемы порыва к горнему и возвращения к земле» в работе: *Корецкая И. В.* Вяч. Иванов: Метафора «арки»: Известия Академии наук СССР (Серия литературы и языка), 1982, № 2.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

характеристики периодов творчества Иванова, то до 1908 г. мы наблюдаем рождение поэта и мыслителя, его творческий порыв, и, соответственно, в этот период разрабатывается теория рождения личности в творческом делании. До 1914 г., грубо говоря, мы наблюдаем возрастание Иванова, и, соответственно, углубление его мысли о культуре. В 1914 г. наступает период, который непосредственно интересует нас в данной работе, то есть, по намеченной схеме, период смерти, или повышенного сознания временны́х границ человеческого существования и тленности той оболочки, в которую человек и воплощает свою духовную личность. Так, воплощение последовательно мыслится на уровне отдельной личности, культуры и – в период сборника «Родное и вселенское» (1914–1917) – на уровне истории.

Представленная таким наглядным образом, мысль Иванова об истории выступает как необходимое звено в его творческой эволюции и даже своего рода кульминация его мысли о воплощении, исполнение его творческого воплощения. Это не просто реакция на войну, и не просто результат сближения Иванова с такими мощными мыслителями, как Флоренский и Эрн, хотя оба эти фактора безусловно обострили данное направление его мысли[2]. Иванов должен был глубже и основательнее приступить к продумыванию исторического смысла своего вполне органичного и цельного мышления, поскольку он всегда стремился к осмыслению духовного в пределах действительного. Время как предел и условие действительного должно было перестать быть для него лишь необходимым ущербом человеческого, слишком человеческого существования, устранимого правым отношением личности к Божеству[3], и предстать его творческому взору как одно из условий человеческого самовоплощения.

[2] Классическим изложением отрицательного отношения к историософическим сочинениям Иванова как к измене Иванова самому себе является «Сирин ученого варварства» Андрея Белого (1922), хотя Н. А. Бердяев тоже обвинял Иванова в идейном отступничестве (см.: *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты: Серебряный век в России. Избранные страницы. Москва 1993, 198–200). Генрих Штаммлер держится подобного взгляда в одной из немногих работ, посвященных этому периоду творчества Иванова (STAMMLER Heinrich. Belyj's Conflict with Vjačeslav Ivanov over War and Revolution: Slavic and East European Journal, v. 18, n. 3 (1974), 259–272. Более органичное понимание общественных и историософских воззрений Иванова см.: *Степун Ф. А.* Вячеслав Иванов: Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен 1962, 141–159; *Доценко С. Н.* Проблема историзма в цикле Вяч. Иванова «Година гнева»: Ал. Блок и революция 1905 г. Блоковский сборник VIII. Тарту 1988, 78–87 = Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 813; *Обатнин Г. В.* К структуре мировоззрения Вяч. Иванова в эпоху первой русской революции: Там же, 88–94.

[3] В эти годы Иванов говорит о «темнице времени» (Собрание сочинений I. Брюссель 1971, 724; произведения Иванова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы), а об истории пишет: «...действительность – кристаллизация возможного. Осаждаясь в некоей влаге, объемлющей мироздание, оно реет образами прозреваемых гением миров. Реяние и нисхождение, прежде образовавшее осуществившиеся формы, составляет мифическую летопись мира и человека, более истинную, чем история» (III,

В каждую фазу самоосмысления Иванов врастал постепенно, и не все написанное им отражает его конечные выводы на данную тему. Конечно, Вячеслав Иванов, ученик Моммзена, никогда не был чужд истории[4]. Конкретные исторические события находят отражение в творчестве Иванова уже в поэтическом цикле 1905 г. «Година гнева»[5], а также являются необходимым фоном к его общественным конструкциям в статьях, собранных в сборник «По звездам» (1904–1909). Но в центре его внимания находится отнюдь не история как таковая, не Россия как историческая величина, а скорее полупросветительские идеалы народного самоопределения и универсализма. Можно было бы назвать Руссо и Аббе Рейналя, которых Иванов упоминает в статье «Байронизм и анархия» (IV, 286–287) как близких духу ивановской концепции, по которой самоценность природной и волевой личности превосходит любые конкретные исторические цели. Революция пятого года застала его не совсем подготовленным к задачам, которые она ставила. В порыве индивидуальности слишком однобоко преломляются надындивидуальные сущности и понятия, и в плане истории этот еще не превзойденный антропологический подход переносит на народ схемы индивидуального же развития. Идеал воплощения, схема зерна просто налагается на историческое положение без достаточного учета их специфики.

Осмысление истории в духе индивидуализма ведет в выдвижению отвлеченных задач и условных путей их осуществления. Как ни верно соловьевское определение двух России – Христа и Ксеркса, которое Иванов часто цитирует, оно не только не приводит к конкретному осмыслению истории, но и способно сковать народ в его свободном самоопределении. Призывы к «смиренному служению Свету в своих пределах» (III, 323), «до потери личной души своей служить началу Церкви вселенской» (III, 306), обращенные к России, звучат так же опасно и противоречиво, как толстовское непротивление злу в соловьевских «Трех разговорах». «Религиозная общественность» и «неонародничество» Иванова лишь косвенно соприкасаются с исторической действительностью и не выдвигают осмысления настоящего в свете конкретных надежд на будущее, а исходят скорее из «пассивно-анархической утопии»[6]. В работах 900-х годов «путь зерна» служит

113). Такое отношение к времени и истории впервые было отмечено и подвергнуто критике Эллисом: *Эллис*. Заметки о книге Вяч. Иванова «По звездам». СПб. 1909: Весы, 1909, № 8, 53–62.

[4] Ср. в «Автобиографическом письме» о студенчестве Иванова: «Я был историк ... через историю мечтал я найти путь к общественному действию» (II, 14); но позже в его занятиях история уступает место филологии.

[5] О месте цикла «Година гнева» в идейном наследии Иванова см.: *Обатнин Г. В.* Указ. соч.

[6] *Корецкая И. В.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева», 120.

универсальной меркой событий, а не напоминанием о некоем особом замысле, воплощаемом Россией[7].

Еще в 1910 г. Вяч. Иванов, в статье о Вл. Соловьеве, держится первенства сознания над внешними событиями, определяемыми, по его мнению, самим этим сознанием, состоянием личности в ее столкновении с необходимостью. Мысль о «speculum speculi», «ты еси», остается как бы психологическим средством исправить познание и сознание, еще не открывает сплоченности конкретного мира с самим бытием и реальной воплотимости бытия. Иванову еще предстоит осознать историческую природу самой личности, ее смертности, из-за которой нельзя пренебрегать ее исторической судьбой и теми конкретными событиями, которые имеют влияние на ее образование. Как личность, так и другие исторические сущности, народ и Церковь, должны беречь те грани, в которых они призваны воплотиться. Начиная с периода войны и революции, Иванов подходит к истории как к области, обусловленной смертью, и осознает взаимность воплотимого и воплощаемого. Порой туманные и всегда возвышеннные эстетические теории Иванова обретают в его исторической мысли конкретность, его мистическая утопия обретает вполне реальный дом, и вся его теоретическая мысль проверяется на вполне реальном деле человеческой истории.

2. В статье «Байрон и анархия» (1906 г.), где Иванов излагает воззрение на историю по поводу утопической поэмы Байрона «Остров», можно найти образец подхода раннего Иванова к истории. Иванов видит в Байроне поборника варварского безначалия, «желанного рая первобытной воли» (IV, 285), коренящегося в смеси благородного дикарства Руссо с анархизмом Вильяма Годвина и противящегося всякому образу государственного правления; здесь Байрон – предвестник мистического анархизма самого Иванова. Анархизм Байрона, по Иванову, основан на пантеистическом видении мира в духе Спинозы и Шелли, но и окрашен скептицизмом касательно подлинности небесного назначения человека. Байрон более озабочен самоопределением самой личности через «блаженную утрату своего личного, тесного *я* в божественном единстве расширенного, вселенского *Я*» (IV, 291)[8], что человеку и дарит возможность осуществить свое истинное *Я* и достичь свободы. Иванов сочувственно излагает мнение Байрона о зависимости мировой истории от отношений отдельных личностей с безличным божеством, по которому идеалом выступает обезличение человека и свобода приобретается потерей воли путем волевого же порыва за грани индивида. История в таком случае сводится к постепенному воплоще-

[7] И. В. Корецкая отмечает связь идей Иванова с просветительским народничеством Михайловского (Там же, 121–122).

[8] Цитата исправлена по изданию: *Иванов В. И.* По звездам: статьи и афоризмы. Санкт-Петербург 1909, 140.

нию Провидения посредством пассивного согласия человека, а цель истории – в воплощении божественного разума.

Разница между этим ви́дением и взглядами, изложенными в статье 1916 г. «Байронизм, как событие в жизни русского духа», выступает с самого заглавия последней: здесь Байрон берется не как вечное проявление дионисийского начала, а как конкретное событие, взятое во времени, и ставится вопрос о том, каковы были конкретные и жизненные плоды творчества Байрона? Опять Иванов видит суть байронизма в «откровении о личности», в «сознании несоизмеримости притязаний свободной личности как с естественными законами ее земного воплощения, так и со всеми устойчивыми формами человеческого общежития» (IV, 293). Россию Байрон привел к сознанию «извечного права и власти человеческой личности на свободное самоопределение пред людьми и Божеством» (IV, 292). Но при этом эти достижения понимаются в контексте реальной истории: только в свободолюбивом Альбионе могли родиться подобные идеи, и только в России, по-чаадаевски молодой, пребывает первобытное соборное единство и вера. Россия по-своему принимает от Байрона откровение о личности как учение о святости личности, в русской литературе это учение встречается с согласием народного целого и завершает русскую веру в Божье «Аз есмь» и основу русской общественности «ты еси» самостоятельным человеческим «аз есмь», высекая личность из камня русской веры «ударом Байронова железа» (IV, 295). Здесь Иванов не только выводит саму ситуацию Байронизма и его влияния в России из истории, но и считает это утверждение личности лишь ступенью в развитии нового типа церковной государственности, которая снимет «даже самый принцип отрицательного определения личности через *не*-я» (IV, 296)[9]. Вместо того, чтобы терять волю к историческому деланию, человек призван обрести истинную волю и действовать далее, так как история не просто дана Провидением, но задана человеку для исполнения согласным, соборным действием на земле. Здесь воля человека не снимается необходимостью согласия, возвышается в веру; руководит историей не Провидение, а свободное создание личного Бога.

Переосмысление Ивановым «Братьев Карамазовых» Достоевского также позволяет видеть эволюцию его взглядов на историю. В работе 1906 г. «О неприятии мира» Иванов выдвигает Ивана Карамазова в качестве байроновского героя, приносящего в Россию откровение об автономности личности. Иван посвящает свою жизнь и волю великому

[9] Формула «ты еси», которая раньше выступала в качестве «гносеологического принципа» (*Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в рукописном отделе Пушкинского дома: Ежегодник Отдела рукописей Пушкинского дома на 1991. Санкт-Петербург 1994, 43), здесь целиком переосмыслена в духе ивановского онтологизма. Переход Иванова от гносеологии к онтологизму подвергся значительной критике Шестова в статье «Вячеслав Великолепный» (*Шестов Лев.* Сочинения в 2-х томах, 1. Москва 1993, 273–274).

«Нет», обращенному к миру данностей в силу некоего почувствованного им другого мира, которому он, однако, «Да» сказать не может. Но сам акт отрицания указывает путь к все более внятному прочувствованию того должного мира, который коренится в человеке и требует его воли к воплощению. Христос в поэме Ивана – человек, который обрел истинную волю «чрез прозрачную среду личного безволия» (III, 83). Правое безволие Христа и всех мистиков дает внутренний разум действия, оно соединяет с высшей волей, которую Иванов уподобляет «воле семени, предопределяющей его рост» (III, 84).

Иванов предлагает радикальную картину мира, в котором человек – «самоопределяющаяся волевая монада, утверждающая себя независимо от всего, что не она, будь то воля Божества, или мировая необходимость» (III, 87–88). Высшее, что может сделать человек, это – свободно отдать свою волю Богу, подчиниться воле Божией; он должен отвергнуть «мир данный во имя мира долженствующего быть» (III, 86), который существует параллельно миру действительности и ждет согласия на воплощение. Онтологический разрыв между миром данным и миром должным усугубляется еще тем, что последний существует только в глубинах индивидуальной личности, которой Иванов придает абсолютную ценность. Соборность в мире может возникнуть только вследствие некоей гармонии самозаконных и самобытных монад в мировом хоре. Эта своеобразная монадология ведет Иванова к «адогматизму и общественно-правовому аморфизму» (III, 88), и к философскому оптимизму, которому история просто не нужна, поскольку он занят «как», или стилем жизни, а не «что», или ее целью и смыслом. Как и в «Байроне и идее анархии», за волюнтаристским и индивидуалистским пафосом угадывается просветительский взгляд на историю, как неизбежное шествие к разумности и устроенности мира. Воплощение сущего порой заменяется его познанием[10], свобода воли сменяется пассивным исполнением предопределенных путей Провидения, и восхождение к единству с божественной основой мира остается без нисхождения обратно в действительный мир людей и событий. Жизнь выливается в обезличенную, дурную бесконечность, в царство смерти.

Однако в «Ликах и личинах России» (1916 г.) Иванов дает существенно иное истолкование личности Ивана Карамазова, основанное на дальнейшем развитии того же стремления к воплощению сверхличного в мире, которое и легло в основу его мистического энергетизма. В терминах мифологемы о двух лицах зла, волевом Люцифере и растлевающем Аримане, Иванов узревает в Иване люциферическое стремление к самоопределению через творчество в мире. Это люциферическое начало вызвано падшим состоянием мира и «оправдывается постольку, поскольку сильна в нем изначальная движущаяся закваска, та энергия непрестанного стремления и самоопределения, каковая может

[10] *Эллис.* Указ. соч. 59.

обратить его опасный и страдальческий путь в путь спасения» (IV, 455); «конец люциферического процесса приводит к распутью, где Люцифер покидает путников и им предлежит выбор между тропою Христа и дорогою Аримана» (IV, 453). Выбрав последнюю, Иван кончает «полусознательным использованием Смердякова с целью отцеубийства» (IV, 450). Сила личной воли и протеста – сила Люцифера – не может привести Ивана к положительному раскрытию своей личности, и отказ от личной воли теперь рассматривается как уступка растлевающему и растленному злу, Ариману. В мысли Иванова появляются иные лики и иные понятия, которые теперь заступают место волевых монад и миров предопределения в положительном раскрытии истории.

Алеша Карамазов представляет собой лик, признающий эти новые силы в мышлении Иванова, главной из которых является земля[11]. Земля заменяет в его мышлении тот иной, параллельный и правый мир, к пассивному приятию и воплощению которого Иванов стремился в своих мыслях о мистических анархистах. Земля не предопределяет формы мира, а дает почву для действительно свободного и подлинного воплощения человека. Земля – это силовое поле духовной энергии, которое хранит память о своем прошлом, поскольку оно состоит из совершившихся подвигов человеческой духовности. Она проявляется сильнее всего в тех личностях, которые вместили в себя полноту своего божественного призвания и потому называются свидетелями о Христе, или святыми. В святой личности верующий находит, о ком можно сказать «ты еси», и поскольку эту святую личность каждый «вместил в себе» – она есть в каждом «и напоминает каждому, что можно *быть*» (IV, 460). Пример такого соединения душ вокруг «сущей личности» явлен в романе Достоевского в Илюшином братстве, собравшемся вокруг могилы молодого друга Алеши, который сумел воплотить в себе свой вечный лик, сумел доказать на деле бессмертие личности, хоть бы и тленной, «ибо где дан Богочеловеческий Лик, – дано и воскресение» (IV, 447). И само тление ее, сама ее могила доказывает, что «се – человек», что это – каждый из нас в нашей возможности. Воля во Христе становится верой, а смерть – надеждой. Так, наконец, мысль Иванова находит воплощение вплоть до смерти, и именно здесь начинается его мысль об истории.

Тленность святых личностей, как видно на примере старца Зосимы, подчеркивает их человечность, их конкретность, полноту Богочеловечества, явленного в них. Именно конкретность и единственность

[11] О категории земли см. недавно опубликованный доклад 1909-го года (*Иванов Вяч.* Доклад «Евангельский смысл слова „земля“». Письма. Автобиография (1926). Публ. Г. В. Обатнина: Ежегодник Отдела рукописей Пушкинского дома на 1991 год. Санкт-Петербург 1994, 144–151.) и работы О. А. Шор, где она излагает ивановское учение о времени и пространстве или земле (например, I, 156–159). Близость ивановской «земли» к учению о пространстве П. А. Флоренского еще раз подтверждает глубокую общность их воззрений, особенно в 1910-е годы.

Воплощения Христа, которого Иванов называет «величайшей конкретностью христианского сознания», и делает Его средоточием мировой истории[12]. И именно конкретность святости собирает вокруг образов умершего Илюши или Зосимы общину верующих и становящихся личностей. Точно так же, как Илюшино братство, Святая Русь есть «конкретная религиозная общественность, основанная на конкретных личностях самого Христа и не оскудевающих, по народной вере, на родимой земле верных Христовых свидетелей, святых Его» (IV, 476–477). В них личность получает обет личного бессмертия, воскресения из личной же смерти, что и позволяет жить.

Народ не есть некая готовая историческая личность, но образуется из личностей одной земли, явленной в своих святых и святынях[13]. Земля, на которой собирается народ, есть и задание для мира в его данности, и предание о заложенных путях к свободе. Новая Россия, как историческая величина, должна родиться из христологического развития личностей, собранных вокруг Христа и его свидетелей, должна стать агиократией. Это может произойти лишь в реальной, конкретной России:

> Русь святая и церковь невидимая не отделимы от видимой и грехом осквернённой Руси: они – ее душа, корень, глубь, и никогда не переводившиеся на лице земли русской, хоть и неведомые миру, святые служат живою связью между этими глубинами и наружною поверхностью, живым залогом, что внутренний лик земли нашей просияет из глуби сквозь искаженные грехом черты обличья тленного (III, 342).

Предание земли открывается в личности как задание для личности.

Два центральных понятия мысли Иванова об истории всех периодов – соборность и воля – здесь претерпели сильную эволюцию по сравнению со сборником «По звездам». Соборность для раннего Иванова – это результат обособленного самоуглубления каждой отдельной личности в общую основу бытия, в разум вселенной. Вся драма соборности происходит между индивидом и Божеством и остается *драмой*, не

[12] Вообще необходимо отметить повышенное значение исторического лика Христа для Иванова в 1910-е годы. Интересно здесь привести слова Иванова из позднего, исправленного варианта его «Эллинской религии страдающего бога»: «Если для христианства важна прежде всего единственность сыновнего воплощения, совершенная полнота этого воплощения и единственность тела погребенного и ⟨...⟩ воскресшего, в Дионисовой религии господствует своеобразный докетизм; ни одна из многочисленных эпифаний Дионисовых не окончательна, он никогда не воплощается до конца, его превращения призрачны, он не имеет единственного тела и собственно не имеет тела вообще... и потому он и не искупитель, не воскреситель в эсхатологическом порядке, но животворитель и возродитель в плане космологическом». (Цит. по неполной машинописи, исполненной О. А. Шор в 1944 г. и хранящейся в архиве Федора Степуна в Beinecke Library, Yale University, New Haven, Conn., USA; Gen. MSS 172, Box 69, Folder 2166).

[13] Отражение этой идеи можно видеть в начальной строке стихотворения «Язык»: «Родная речь певцу земля родная» (III, 567). Как будет показано ниже, поэт в своем «служении Свету» также вносит вклад в образование и воплощение земли.

переходя в таинство. В «Родном и вселенском» соборность уже родится на земле среди собравшихся в вере, то есть уже в Церкви. Понятие воли, которая раньше мыслилась как сила монады к самоотречению и самоподчинению воле высшей, также приобретает земную роль в понятии веры, как высшее состояние воли. Вера соединяет с высшей волей, но и сохраняет самостоятельность и ответственность воли индивидуальной, обещает бессмертную личность, а не ее растворение.

Онтологическое понимание личности является источником исключительно экуменистического характера историософии Вячеслава Иванова, поскольку народ, как историческое тело России, отождествляется с Церковью, как соборное единство личностей во Христе и раскрывающееся Тело Христово. Поэтому история по праву называется не всемирной, а вселенской, и роль России в истории – раскрытие истины о личности – есть задача вселенская, относящаяся ко всему творению. При этом экуменизм Иванова в этот период не лишен конкретности, что отражается, например, в высокой оценке им значения единого и единящего Царьграда для судьбы Церкви на земле. Иванов видит цель текучих событий не в сохранении или расширении российской политической власти как таковой, а в возрождении мира как Церкви. Так он осмысливает славянское братство как микрокосм и залог примирения трех ветвей христианства. Далее он даже осмысливает британское владычество в Индии как залог овосто́чения окостенелого, зараженного рассудочностью западного христианства. Начало истории в Воплощении Христа, и лишь в свете Богочеловеческого преобразования мира история имеет надежду на осмысленный исход во вселенском оцерковлении[14].

Так Иванов применяет требование конкретного соединения людей, соборности не в принципе, а в жизни, к конкретным же событиям своего дня. Германия становится преимущественной представительницей того рассудочного строя, который славянофилы усматривали во всем западном мире, причем ее враждебность к религиозным процессам в России интерпретируется именно как измена самой земле. Германство выказывает «волю подчинить мировую данность субъективному изволению подчиняющего»[15], что в принципе недалеко от прежних формулировок мистического анархизма. Англия становится чуть ли не оплотом христианского мира в его борьбе с рассудочностью. Иванов здесь обосновывает схемы глубинной жизни человечества не на субъективном восприятии отобранных данных, но на реальном положении мира, тем выявляя глубинный же смысл истории.

Таким образом Иванов завершает путь от раннего универсализма и утопизма через теорию культурной типологии к положительному

[14] См. подобную мысль о судьбе Польши: «Если Христос – только мечта, нет Польше надежды на воскресение» (IV, 665).

[15] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское: статьи (1914–1916). Москва 1917, 13.

осмысливанию конкретной истории. Однако Иванов был не только мыслителем, но и поэтом, и важно показать, как его идеи отразились в поэтическом слове. Для примера можно взять известное стихотворение «Умер Блок», в котором он не только подводит итоги давней дружбе и сотрудничеству с великим поэтом в свете пережитого исторического поворота, но и дает удивительно богатое изложение своих взглядов на историю.

3. Чтобы лучше понять значение стихотворения «Умер Блок» для историософской мысли Иванова, нужно очертить взаимоотношения Иванова с Блоком в связи с их диалогом об истории. Хотя к концу 1900-х годов они обнаружили общую почву в понимании культуры и России,[16] Иванов продолжал двигаться от индивидуалистского мистицизма в сторону конкретной историософии, тогда как Блок в основном оставался при прежних взглядах на два сменяющих друг друга типа культуры. Блок продолжал уповать на новую прививку «духа музыки» окостенелой цивилизации Запада, которая могла произойти через стихийность русского народа, но в принципе могла произойти и помимо его. Если Иванов переосмысливал значение Востока в возрождении вселенской Церкви, противопоставляя охристианизованный восток Британской империи стихийным силам азиатских масс, Блок скорее уповал на объединение восточных народов на вне-христианской основе.

Значителен тот факт, что творчество Блока традиционно разбивается на три периода, которые можно рассматривать по изложенной выше схеме зерна как рождение, возрастание и смерть, без ключевого для Иванова четвертого момента – воскресения, которое одно осмысливает, обнадеживает и спасает саму жизнь. Для Блока же «жизнь без начала и конца» («Возмездие») обрекает личность и мир на вечное недовоплощение, дурную бесконечность. Шаткость блоковской веры в возможность творческого возрождения мира была отмечена самим Ивановым в его английской рецензии на «Ночные часы» Блока:

> In the poet's heart there houses a gloomy doubt of the destinies of his country; with him the eye of the spirit foresees the approaching attack of Mongol Power; the field of Kulikovo must be fought over again; by the issue of battle we must once more defend our inmost sanctuary from the dark and numberless hosts of Asia. But the wings of the spirit are broken … But, however morbid these feelings, they, unlike the old despondency, have in them, so it seems to us, a healthy germ. This is the doubt of a believer and not the despair of unbelief. Dissatisfaction with the present, fear of the future, conceal a mystic seed which, when it has died and has germinated in the earth, will

[16] История отношений Иванова и Блока хорошо изучена в биографическом аспекте. См.: *Котрелев Н. В.* Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым: Известия Академии наук СССР (Серия литературы и языка), 1982, № 2; *Белкинд Е. Л.* Блок и Вячеслав Иванов: Блоковский сборник 2 (1972) 365–384.

yield the blade of a liberation of the spirit, of a great national movement for the sanctuaries of the people[17].

Вера Вяч. Иванова в Блока побеждает сомнение Блока в собственной силе и силе своего народа. Но оправдалась ли эта вера в поэта, который впоследствие стал своего рода бардом революции?

Уникальным свидетелем отношения Иванова к пореволюционному творчеству поэта является стихотворение «Умер Блок».

В глухой стене проломанная дверь,
И груды развороченных камней,
И брошенный на них железный лом,
И глубина, разверстая за ней,
И белый прах, развеянный кругом,
Все – голос Бога: Воскресенью верь.
(III, 532)

«Умер Блок» отличается поразительной для Иванова простотой слога и символики. Основными образами служат первозданные вещества камня, железа и пепла. Встречаются лишь три прилагательных, по одному в каждой нечетной строке. В шести строках пятистопного ямба ударение пропускается по одному разу в четырех строках, и по два раза во второй и четвертой строках. Только в последней строке пропускается ударение на одной третьей, серединной стопе, что передает впечатление конечной симметричности, созвучной тематике стихотворения. Эта примирительная роль последней строки подчеркивается и рифмовкой: редкая схема АВСВСА задает некое ожидание, которое сбывается в последней строке, в слове «воскресение».

Это стихотворение можно назвать «програмным», но, парафразируя Алешу Карамазова, «какая тут программа общественной деятельности»? Каким образом это утверждение Христова Воскресения помогает осмыслить исторические события и конкретное значение Блока? «Умер Блок» обнаруживает взгляд Иванова на революцию посредством архетипической ассоциации вместо открытого комментария. Революция обнажила железную действительность, сквозь которую пристальный взгляд сможет найти космическую глубину, передающую истину искупления. Как Блок однажды отметил по поводу поэзии

[17] В обратном переводе Н. В. Котрелева: «В душе поэта поселяется мрачное сомнение в судьбах его страны; и вот духовным взором провидит он близящийся натиск монгольской силы; снова должно повториться Куликово поле; еще раз на поле брани мы должны отстоять наши сокровенные святыни от темных и многочисленных азиатских полчищ. Но сломлены крылья духа... Но, сколь ни болезненны эти переживания, они, в отличие от прежней безнадежности, несут в себе, как нам кажется, здоровый росток. Этот росток – страстная всепоглощающая любовь к стране. Это – сомнение верующего, не отчаяние безверья. Неудовлетворенность настоящим, ужас перед будущим скрывают мистическое семя, которое, когда оно умрет и прорастет в земле, принесет зерно освобождения духа, великого национального движения к святыням народным» (*Котрелев Н. В.* Указ. соч. 166).

Иванова, «это – самые темные глуби пещеры, но и – первая искра грядущего»[18].

Возможны разные интерпретации стихотворения. Сцена, данная в стихотворении «Умер Блок», напоминает привычную мифологическую обстановку, где Божественные вестники получают свои поручения: вестник спускается в могилу, чтобы оттуда восстать вдохновенным и вдохновить других. Можно вспомнить Моисея у подножия Синайской горы, окруженного разбитыми скрижалями. В этом случае загадочный железный лом мог бы указать на жезл Аарона, который расцвел миндалями несмотря на отступничество самого первосвященника. Из мистической встречи с Богом и отступничества вера приносит народу Божию весть и созидает храм. Здесь можно привести рассуждение Иванова из статьи 1904 г. «Копье Афины»: «Келейное [искусство] хочет овладеть магическим жезлом... Это – катакомбное творчество „пустынников духа“» (I, 729). Блок мог бы считаться русским Бетховеном, который из духа музыки вывлек Слово, даруя стихийному народному движению самоопределение, и который стоит у основания храма и указывает внутрь своим жертвенным подвигом дерзновения, но сам уже не войдет.

Однако такое дионисийское истолкование стихотворения, созвучное взглядам самого Блока и Иванова раннего периода, не учитывает дальнейшего развития мысли Иванова, которая идет к все более конкретному пониманию истории и в этом стихотворении отражается в реализме изображения поэта Блока. Конкретный фон стихотворения проясняется противопоставлением «Умер Блок» со стихотворением «Поэт на сходке», написанным непосредственно после февральской революции. Здесь Иванов, используя форму пушкинского «Поэт и толпа», защищает положительное религиозное значение совершившегося перед людьми, которые издеваются над юродивым:

Не видит он, что эта груда
Во прах поверженных твердынь,
Народом про́клятых гордынь,
Народной ненависти чудо,
Не дар небесных благостынь...
(IV, 57)

Поэт призывет толпу к ответственности перед новоприобретенной свободой и свыше данной возможностью реализовать потенции русского народа. В «Умер Блок» поэт размышляет не столько о непосредственных политических задачах, сколько о космическом смысле краха, который заступил эти надежды на быстрое религиозное возрождение русского народа и, за ним, всего христианского мира.

[18] *Блок А. А.* Творчество Вячеслава Иванова: Собрание сочинений в восьми томах, 5. Москва–Ленинград, 1962, 7–18.

Но при всем этом исторические надежды Иванова не претерпели крушения, а скорее приобрели более широкий исторический контекст. Во-первых, поэтическое слово сохраняет свою действенность в историческом деле народа. Иванов видит в Блоке барда революции и вспоминает при этом стихи Пушкина «Андрей Шенье», где поэт воспевает свой кумир, свободу:

Приветствую тебя, мое светило!
Я славил твой небесный лик,
Когда он искрою возник,
Когда ты в буре восходило.
Я славил твой небесный гром,
Когда он разметал позорную твердыню
И власти древнюю гордыню
Развеял пеплом и стыдом.

Блок также разоблачал гордыню императорской России, но Иванов подчеркивает, что поэт не должен ограничиваться отрицательной общественной ролью, что он призван служить народу в его Божественном деле, вспоминая, быть может, еще один пушкинский стих:

И Бога глас ко мне воззвал:
Восстань, пророк, и виждь, и внемли...

«Умер Блок» можно истолковать как упрек поэту, который не исполнил второй, положительной части своего Божественного дела по отношению к народу.

Но можно назвать и иные отзвуки этих образов, связанные с именем Новалиса, который сыграл важную роль в становлении исторической мысли Иванова[19]. Новалис, сам геолог, часто пишет об избранной расе шахтеров, спускающихся в недра земли и приносящих оттуда камни и металлы, которыми человечество постепенно воссоздает Атлантиду. Блок, по Иванову, был таким шахтером-вестником, который нес на своих плечах страдания целого народа и один сумел их выразить в слове. То, что он разбил скрижали веры в глубоком сомнении, не уничтожает, а раскрывает его потаенную веру в народ и в его вселенское дело. Блок – живой символ русского народа и его воплощение, он личность, высеченная этим Байроновым железом из камня русской веры. Таким образом вера Иванова в историческую значимость искусства пересиливает все возможные упреки по адресу Блока.

Есть и другой подтекст стихотворения «Умер Блок»: евангельские расказы о Воскресении Христа, событии, которое позволяет осмыслить все остальные события истории. Пустой гроб претворяется в образ

[19] Статья Иванова о Новалисе, написанная скорее всего в 1914 г., после выхода книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика», является одним из первых памятников исторической мысли Иванова. Более того, сочинение Новалиса «Христианский мир, или Европа» очень близко к Иванову во многих отношениях. См. об этом: *Лагутина И. Н.* Из архива: Мировое древо, 1994, № 3, 129–130. (Предисловие к публикации статей Новалиса и Иванова).

опустевшего, побежденного ада, изображенного на православных иконах в виде темной бездны, вторгающейся в наш мир, и он подобен вертепу Рождества, о котором Иванов в 1915 г. писал: «Пещерою зияет время». Могила, будь то могила Христа, или русской истории, или поэта Александра Блока, открывает совершившееся воплощение духовной реальности в действительности и соединяет вокруг себя верующих в эту реальность, как маяк святости. Таким образом наша вера в духовную или творческую святость Блока и его воскресение являет нам землю и единит нас на почве, явленной им. Воскресение, которому Иванов призывает нас верить – не только Воскресение Христа и не только конечное благословение Блока небесным судом, но и наше собственное перерождение в этой жизни, благодаря этим живым свидетельствам[20]. Блок своей жизнью и смертью открыл землю и дал России новую возможность собраться и обрести себя. В этом жертвенном акте путь зерна приобретает конкретный исторический смысл.

Для Вячеслава Иванова история есть дар человеку, ищущему воплотить себя вполне как божественную личность, поскольку это возможно лишь в границах времени, лишь в истории, лишь через смерть. История – постоянный процесс воплощения человеком Божественного замысла о нем, исполнения божественности твари, залогом которой было это первое и главное Воплощение самого Бога в Его творение. Первоначальная интуиция Иванова о необходимости преодоления индивидуализма порывом за грани личности претворилась в законченное видение соотнесенности человека и Бога в духовной культуре и, потом, в целостное видение возрастания божественного в мире путем становления в любви. Этот путь его мышления объясняет личностную основу его мысли об истории как создании общины людей, соединенных исторической личностью и историческим воскресением Христа.

[20] И. В. Корецкая (Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева», 128, прим. 50) отмечает сходство стихотворения «Умер Блок» с образом «зияния гроба» в стихотворении 1905 г. «Sacra fames» и добавляет, что оба связаны с мотивом воскресения.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 45–53

К проблеме перевода размером подлинника у Вячеслава Иванова[1]

МАЙКЛ ВАХТЕЛЬ

Michael WACHTEL, Slavic Languages and Literatures, Princeton University, 028 East Pyne, Princeton, N.J. 08544-5264, USA

Для символистов стихотворный перевод был в первую очередь задачей творческой. Валерий Брюсов писал в свое время: «Прекрасные стихи – как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку...»[2] За редким исключением символисты часто и охотно принимали этот вызов, и их богатый переводческий опыт предлагает исследователю благодарный материал для изучения их поэтики. В настоящей статье мы рассмотрим перевод всего лишь одного стихотворения, которое побудило Вячеслава Иванова к уникальному в его творчестве переводческому эксперименту. Анализ его работы показывает не только проблемы, с которыми неизбежно сталкивается любой серьезный переводчик, но и дает представление о семантике метрики у Иванова.

В многочисленных стихотворных переводах Иванова заметна основная тенденция (отнюдь не редкая у символистов) сохранять метрику оригинала даже при удивительных подчас вольностях в передаче отдельных слов и образов. В таком подходе безусловно отражается общесимволистская вера в «музыку прежде всего», убеждение в том, что суть поэзии не столько в самих словах, сколько в их звуковом сочетании. Сам Иванов писал в защиту своих переводов из древнегреческого, что «поэтический истолкователь чужого стихотворения, переменяющий его метр и ритм, подменивает иною, чуждою – его музыкальную душу»[3].

В 1909 г. Иванов перевел стихи малоизвестного тогда еще в России немецкого романтика Новалиса[4]. В этой работе Иванов остался верным указанному выше принципу эквиметрического перевода, тщательно соблюдая и метрические и строфические особенности подлинника. Однако есть одно исключение. Стихотворение это находится в начале

[1] Автор выражает искреннюю признательность С. В. Василенко за терпеливую стилистическую правку рукописи.

[2] *Брюсов Валерий.* Фиалки в тигеле: Собрание сочинений, 6. Москва 1975, 104.

[3] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 818.

[4] Большинство этих переводов впервые было опубликовано только в 1987 г.: *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, IV, 183–251.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

второй части романа «Генрих фон Офтердинген». Оно, как и многие другие стихи в «Офтердингене», тесно связано с сюжетом романа. Вторая его часть открывается описанием скитаний в горах одинокого утомленного паломника (как потом выясняется, это никто иной как герой романа, Генрих). Чувствуя, что силы его покидают, он останавливается у растущего на скале дерева и обращается к «Святой Матери» с просьбой подать ему какой-нибудь знак. В ответ как бы из-под земли слышится песня:

Ihr Herz war voller Freuden,
Von Freuden sie nur wußt;
Sie wußt von keinem Leiden,
Druckt's Kindelein an ihr' Brust.
Sie küßt ihm seine Wangen,
Sie küßt es mannigfalt,
Mit Liebe ward sie umfangen
Durch Kindleins schöne Gestalt.[5]

Она повторяется несколько раз, а затем из кроны дерева доносится голос женщины, которая говорит, что она здесь живет со своим ребенком. По голосу Генрих узнает свою любимую, и луч солнца преображает сцену. Короче, стихотворение является, с одной стороны, безыскусной песней о матери и ее ребенке, а с другой (в контексте всего романа) – мистическим посвящением в запредельный мир.

С формальной точки зрения песня написана семантически нагруженным трехиктным дольником[6]. В ней строки безупречного трехстопного ямба (1, 2, 3, 5, 6) сочетаются со строками, где силлабо-тоническая закономерность перебита дополнительным слогом (4, 7, 8). Такие «нарушения» никак не удивляли современников Новалиса, которые в такой неровности узнавали несомненный признак «народности»[7]. Как известно, немецкие романтики первые оценили литературные достоинства фольклора. Увлечение народной лирикой было свойственно многим из них, от Гердера и молодого Гете до Брентано и раннего Гейне. Не избежал его и Новалис. Как было установлено только в двадцатом веке, вышеприведенное стихотворение является заимствованием (почти дословным) традиционной голландской рожденственской песни, которая была переведена на немецкий язык в 1638 г.[8] Любопытно, что

[5] В прозаическом переводе: «Ее сердце было полно радости, / Только радости она знала / Она не знала страдания, / Прижимая ребеночка к груди. / Она целовала ему щеки, / Она целовала его много раз / И вся сияла, объятая любовью / К прекрасному ребеночку».

[6] О немецком дольнике см.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. Москва 1989, 181–182.

[7] KAYSER Wolfgang. Geschichte des deutschen Verses. München 1971, 20–24; WAGENKNECHT Christian. Deutsche Metrik. München 1981, 48.

[8] SAMUEL Richard. Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs (Novalis). Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie. Frankfurt a. M. 1925, 196–197.

Новалис еще более усилил ее народный колорит – ведь два из трех отмеченных нами метрических «нарушения» принадлежат к очень ограниченному общему числу изменений, которые он ввел в заимствованный текст.

Столь обычный для немецкого романтизма дольник вызвал у русских переводчиков целый ряд сложностей. На первый взгляд, трудно понять, в чем они могли бы заключаться. Ведь русский язык легко позволяет воспроизвести точную ритмику подлинника. Примерно так думал Василий Гиппиус, переложивший стихи Новалиса для издания «Генриха фон Офтердингена» 1914 г., единственного по сей день русского перевода этого произведения[9]. Многим в своей теории перевода он обязан символистам: «Отступать от формальных особенностей подлинника я считал себя не в праве... В «свободных» размерах... сохранено число стоп и, по возможности, места ударений»[10]. Заслуживает внимания его близкий по форме и содержанию перевод песни:

Она лишь радость знала
Не мучась, не грустя,
И к сердцу прижимала
Любимое дитя.

Целуя лобик милый,
Целуя вновь и вновь.
И в ней с непомерной силой
К ребенку росла любовь.[11]

Идеальный перевод, согласно теории Гиппиуса, должен сохранять все ритмические сдвиги оригинала. По-видимому, практические соображения не позволили ему здесь осуществить свое намерение до конца, но тем не менее его перевод очень близок к ритмике немецкого стихотворения. «Лишние» слоги в строке у Новалиса появляются и в переложении Гиппиуса. Например, «Mit Liebe ward *sie um*fangen» становится «И в ней с *непо*мерной силой», «Durch Kindleins schö*ne Ge*stalt» становится «К ребенк*у рос*ла любовь». Словом, Гиппиус пытается передать ритмические «неправильности» дольника Новалиса[12].

В чем недостаток такого подхода? При всей добросовестной передаче немецкой ритмики Гиппиус упускает из виду диахронические аспекты проблемы. Если можно попытаться воспроизвести каждый тончайший оттенок ритмической структуры текста, то уж совершенно

[9] Гиппиус безусловно знал, что Иванов уже занимался переводами из Новалиса, но можно предполагать, что он был знаком только с теми немногими примерами, которые появились в «Аполлоне» в 1910 г. Интересующий нас перевод в их число не вошел.

[10] *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. Москва 1914, XLIII.

[11] Там же, 169–170.

[12] По неизвестным причинам Гиппиус не учитывает ритмический сдвиг в третьей строке («Druckt's Kindelein an ihr' Brust»), переведя его трехстопным ямбом («Любимое дитя»).

невозможно подобрать *соответствующий* немецкой песне размер. Дело в том, что русскому читателю начала двадцатого века перевод Гиппиуса по ритмике напоминал скорее стихи современников (в частности символистов и акмеистов), чем романтиков. Ведь за исключением отдельных малоизвестных экспериментов дольник был чужд русским поэтам и переводчикам девятнадцатого века, которые как правило заменяли его более привычными силлабо-тоническими размерами[13].

Подход Гиппиуса тем не менее имел своих сторонников, между которыми был такой несомненный мастер стиха как Александр Блок. Хорошо известнны и изучены блоковские перводы из Гейне 1909 и 1920–21 гг., ориентированные на сохранение ритмической структуры подлинника. Но с Блоком дело обстоит несколько иначе. В своих переводах из Гейне он хотел создать новый образ немецкого поэта, полемически направленный против русского Гейне предшествующих переводчиков. Блок хотел отвергнуть банальный романтизм XIX в. и подчеркнуть «модернизм» поэзии Гейне[14]. И для этой цели дольник пришелся ему как нельзя более кстати. Есть еще один момент в переводах Блока из Гейне, который нужно учитывать, а именно: Блок канонизировал для русской поэзии дольник, поэтому он был ему близким и до известной степени «родным»[15].

Вячеслав Иванов как знаток сравнительной поэтики прекрасно понимал важность эквиметрического принципа перевода. Однако в рецензии 1905 г. на русское издание «Двенадцати песен» Мориса Метерлинка, высказал лишь осторожное сожаление о том, что переводчик Георгий Чулков отступил от метрики подлинника:

«Золотая, мелодическая, несравненная по простоте, почти народная напевность Мэтерлинка не нашла в переводе достаточно чистого и музыкально-верного отзвука; и, изменяя большею частию метр и ритм подлинника, обычно удлиняя его очень короткие строки, переводчик отказался от притязания дать песни такими, какими они могут быть исполняемы в пении на родном языке певца. Но ведь перевод именно простейших лирических произведений этого рода проявляет наибольшие трудности; здесь общий закон невозможности вполне адэкватного поэтического переложения утверждается во всей своей неумолимости»[16].

[13] *Гаспаров М. Л.* Указ. соч. 250.

[14] Блок не скрывал полемическую ориентацию своих переводов, когда он критиковал своих предшественников: «Михайлов перевел 121 стихотворение Гейне; бóльшая часть из них – настоящие перлы поэзии; все же – это не Гейне: с одной стороны, переводы лишены той беспощадности и язвительной простоты, которая характерна для Гейне; в Михайлове было слишком много того, что называли у нас «романтизмом»; с другой, будущий приятель Чернышевского просто не считался с внешней формой Гейне, он почти никогда не искал соответствия размерам подлинника». (*Блок А.* Собрание сочинений, 6. Москва 1962, 119.)

[15] Однако собственные дольники Блока отличаются от немецких и даже от дольников русских переводов из Гейне самого Блока. См.: Bailey James. Blok and Heine / An Episode from the History of Russian *dol'niki*: Slavic and East European Journal, 1969, № 13, 6.

[16] Весы, 1905, № 7, 6.

Мягкость оценки обусловлена тем, что Иванов хорошо представлял сложность перевода определенных жанров – и прежде всего, разумеется, песен. А в 1909 г., переводя «простейшую» песню из «Офтердингена», сам уже вполне обдуманно отказался от эквиметрического принципа:

Провожала дни в радости сердца;
Николи печали не знавала;
Дитя свое прижимала к сердцу.
Во Младенце Ее вся отрада,
Целовала Его, миловала;
Светлыми очами наглядеться
Не могла на прекрасное Чадо.

Ее не омрачали
Крылом своим печали,
Уста ее молчали,
Покой любви святя.
И лилии, цветя,
Умильным отвечали,
И ангелы качали
Небесное Дитя.

Желанье развевало
Над спящим покрывало,
И счастье целовало
Родимое Дитя.
И, благостно светя,
Глаза приоткрывало
И Матерь узнавало
Улыбкою Дитя.[17]

На первый взгляд перевод кажется, если не вовсе непонятным, то по меньшей мере загадочным. Немецкий текст состоит из восьми строк, а «перевод» из двадцати трех. Поразительное несходство отмечает в своих комментариях Димитрий Вячеславович Иванов и приходит к заключению, что «двух последних строф (от «Ее не омрачали...» до «Улыбкою Дитя») у Новалиса нет»[18].

Однако, думается, что картина здесь сложнее, чем считает комментатор. Перед нами два совершенно разных перевода одного и того же стихотворения. 15 августа 1909 г. Иванов записал в своем дневнике: «Переложил маленькую песню, звучащую из дерева в Офтердингене...», а через день после этого: «Перевел еще по-другому стишки о Матери и Младенце...».[19] В рукописи перевода, которая находится в римском архиве поэта, первая строфа обозначена буквой «а», а перед второй поставлена буква «б». Можно предположить, что поэт таким образом показывает не порядок строф (что и без того ясно), а помечает два разных варианта. Это подтверждает и метрический анализ и лек-

[17] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, IV, 235.
[18] Там же, 737.
[19] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, II, 790, 791.

сическое сравнение вариантов. Они написаны разными размерами, и в них можно без труда заметить одни и те же ключевые слова. Песня Новалиса начинается с описания радости женщины. В первом варианте у Иванова слово «радость» также появляется в первой строке, а во втором говорится об отсутствии печали. Сходным образом Иванов в обоих переводах передает концовку немецкого текста. Напомним, что Новалис постепенно сосредоточивает свое внимание на ребенке, а в конце его образ становится центральным: Mit Liebe ward sie umfangen / Durch *Kindleins* schöne Gestalt. Иванов тоже переносит акцент с матери на ребенка. Первый вариант его перевода кончается словом «Чадо», а второй – «Дитя».

Каждый вариант по-своему воспроизводит и формальные особенности подлинника, хотя на первый взгляд может показаться, что оба уходят от него очень далеко. В первом варианте, в частности, вместо восьми всего семь строк. Почему? Ответить на этот вопрос нетрудно. Иванов работал по изданию, в котором по неизвестной причине отсутствует пятая строка песни.[20] Сложнее объяснить в переводе метрические «вольности»: ведь вместо основного ямбического ритма (до четвертой строки немецкая песня написана сплошными ямбами) Иванов смешивает анапесты с хореями. А что касается рифмовки, то в отличие от подлинника у русского поэта одни женские окончания. Чтобы понять такие явные метрические отступления, нужно обратиться к сравнительной поэтике. Дело в том, что Иванов рассчитывает здесь на исторические ассоциации, связанные с поэтической формой. Как и Новалис, он выбирает размер, которым написаны самые известные литературные стилизации народной поэзии. В данном случае это знаменитые пушкинские «Песни западных славян» и «Сказка о рыбаке и рыбке».[21] Другими словами Иванов пренебрегает тождественным размером (как его понимал Гиппиус), чтобы дать *функциональный* эквивалент. Переложение Гиппиуса, при всей своей точности, воспринимается как произведение XX в., тогда как метрика перевода Иванова возвращает читателя к народным стилизациям XIX в. Заметим мимоходом, что размер – отнюдь не единственный признак «народности» у Иванова. Словарь («николи … не знавала»), семантические повторы (вторая строка повторяет первую, утверждая то же самое посредством отрицания) – эти элементы также придают стихотворению народный колорит.

Каковы же особенности второго варианта перевода? Интересно, что и на этот раз выбирая размер, Иванов всё же пошел не путем

[20] NOVALIS. Schriften. Berlin 1837, 217. Что Иванов пользовался именно этим изданием, можно установить по составленному им перечню стихотворений из «Офтердингена» с указанием страниц, на которых они напечатаны (хранится в семейном архиве поэта в Риме). За поиск и просмотр всех существующих изданий Новалиса выражаем признательность Бритте Рейнеке из Университета Гамбурга.

[21] О метрике этих произведений см.: *Гаспаров М. Л.* Русский народный стих в литературных имитациях: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 19 (1975) 93–96.

Гиппиуса: второй вариант, как и первые строки подлинника, весь написан трехстопным ямбом. Он сглаживает ритмику немецкого текста, но зато хорошо вписывается в метрическую систему русской поэзии девятнадцатого века[22]. Ведь в то время немецкий дольник чаще всего переводили именно трехстопным ямбом[23]. Еще возможно, что Иванов частично ссылается на оригинальное и очень близкое по содержанию стихотворение Жуковского «К младенцу», также написанное трехстопным ямбом (хотя нерифмованным).[24]

Во втором варианте перевода Иванов ориентируется не столько на фольклорный характер подлинника («*Volks*lied»), сколько на его песенность («Volks*lied*»). Пытаясь передать атмосферу высокой гармонии, он далеко выходит за довольно скромные пределы немецкого текста как в образах и структуре, так и в инструментовке стихов. Из семистрочного текста Иванов делает две восьмистрочные строфы. Стихотворение таким образом становится стройным и развернутым, а его фонетическая ткань более рельефной: например, основу каждой рифмы перевода в отличие от подлинника составляет только одно ударное гласное «а».[25]

Обращают на себя внимание некоторые лексические вольности переводчика. В этом варианте, как и в первом, Иванов пишет местоимения с прописной буквы, превращая тем самым мать и ребенка в Богоматерь и Христа.[26] Здесь же он вводит в песню еще и другие религиозно окрашенные детали, например, лилию (традиционный символ чистоты) и качающих ребенка ангелов. При этом в отличие от Новалиса Иванов широко пользуется тропами, часто смешивая абстрактные имена существительные с конкретными глаголами: «Ее не

[22] *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Москва 1984, 112.

[23] См.: Bailey James. Указ. соч. VI, 10.

[24] «Во дни твоей весны, Не ведая тревог, Ты радостью цветешь, Прекрасное дитя. Небесная лазурь, И свежие цветы, И светлая роса, И зелень молодых Деревьев и полей, Все, все, младенец мой, Улыбкою любви Приветствует тебя» (*Жуковский В. А.* Сочинения в трех томах, I. Москва 1980, 304–305).

[25] Показательно, что из всех 35 ударений в переводе целых 24 падают на *а*.

[26] В дневниковой записи о первом варианте, Иванов отметил, что он перевел стихотворение, «расширив и вовсе изменив ее картину Мадонны» (Собр. соч. II, 790). Однако следует подчеркнуть, что эти изменения не столь радикальны, как ему казалось. В мировоззрении Новалиса младенцу/ребенку отводится важное место. Он является одновременно символом прошлого золотого века и залогом будущего рая. У Новалиса часто напрашивается именно религиозное истолкование образа ребенка, а тем более ребенка с матерью. Этот образ у него нередко принимает черты Христа и Марии (ср., например, «Wer einmal, Mutter, dich erblickt» из так называемых «Духовных песен», где в простой, земной, материнской ласке выражена небесная любовь Марии к младенцу Христу). И хотя в интересующей нас главе в «Офтердингене» нигде прямо не упоминается ни Богоматерь, ни Христос, прозаический контекст романа и своеобразная философская система поэта допускают – и даже поощряют – религиозную трактовку «песни из дерева».

омрачали / Крылом своим *печали*», «*Желанье развевало* / Над спящим покрывало», «И *счастье целовало* Родимое Дитя».

Самое значительное добавление Иванова – мотив улыбки. Димитрий Иванов возводит его к четвертой эклоге Вергилия, хорошо известной русскому читателю в переводе Владимира Соловьева.[27] Наблюдение тонкое и безусловно верное. Однако этот мотив встречается и у самого Вячеслава Иванова, сопутствуя моменту прозрения, прикосновения к божественному.[28] В данном случае получается неожиданная картина: ритм перевода взят из арсенала русских поэтов XIX в., а слово-символ «улыбка» сближает Новалиса-романтика с Ивановым, символистом XX в.

Подведем итоги. Мы проанализировали три перевода одной песни Новалиса. Василий Гиппиус дал типичный для символистов эквиметрический перевод, тогда как сам вождь символистов, Вячеслав Иванов, отступил от эквиметрического принципа, причем в двух разных вариантах. Первый вариант можно назвать «эквивалентным», поскольку был выбран размер, который должен был вызвать в памяти читателя ассоциации с русской фольклорной поэзией, подобные тем, на которые наводил немецкого читателя размер подлинника. Во втором варианте взят размер первых строк немецкого текста, упрощена ритмическая структура всего стихотворения, но зато усилена гармония и сохранен тот романтический колорит, который неизбежно был бы утрачен при эквиметрическом переложении.

В 30-е годы Иванов нередко выполнял стихотворные переводы (чаще всего автопереводы) с русского на немецкий. В этих работах он явно и последовательно отвергал принцип эквиметричности в пользу подхода, при котором сохраняется то, что он называл «forma formans», т.е. – по его же определению – «форма зиждущая, существующая до вещи (ante rem) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения».[29] Это центральное для позднего Иванова понятие лежит в основе его проницательного, далеко уходящего от старых предпосылок анализа проблемы перевода в статье «Мысли о поэзии» (1938–1943), где он восхваляет и гетевскую «Ночную Песню путника», и ее знаменитое, но с точки зрения метрики крайне вольное переложение у Лермонтова:

[27] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, IV, 737.

[28] См., например: *Иванов Вяч.* Собр. соч. I, 517 («Красота»), 779 («Beethoveniana»), 826 («Символика эстетических начал»). Этот мотив рассматривается подробно в кн.: WACHTEL Michael. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison 1994, 51–52.

[29] *Иванов Вяч.* Собр. соч. III, 679. О переводах Иванова 30-х годов см.: *Дубровкин Роман.* Немецкая версия мелопеи «Человек». Попытка интерпретации: Cahiers du Monde russe, vol. XXXV, Januar–Juni 1994, 301–330 и IVANOV Vjačeslav. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß. Mainz 1995, 269–306.

«И если истинный стих, по глубокомысленному замечанию Шопенгауэра, изначала заложен и предопределен в стихии языка, то иноязычное перевоплощение зиждущей формы не могло, в качестве формы созижденной, не проявить себя самобытным, как его стихия. Иначе была бы перед нами не новая жизнь, а бездушный слепок, ибо не зиждущая фома произвела бы его, а механическая миметика внешнего жеста. Поэтический перевод не имеет художественной ценности, если он не является новым порождением, новою органическою кристаллизацией зиждущей формы».[30]

Эти слова свидетельствуют о том, какой значительный поворот произошел в размышлениях Иванова о природе перевода. Перевод размером подлинника, основной подход поэта в ранний период творчества, становится для старого мастера «бездушным слепком», «механической миметикой внешнего жеста». Таким образом, рассмотренные нами «экспериментальные» переводы Иванова из Новалиса, осуществленные в 1909 г. и столь нехарактерные для переводческой практики того, времени, предвещали будущее развитие Иванова-переводчика.

[30] *Иванов Вяч.* Собр. соч. III, 670. Близкую по содержанию и лексике теорию перевода выдвигал Иванов ранее в письме к Э. К. Метнеру от 4 марта 1932 г.: «...Я растворяю кристаллизованный в слове поэтический образ как бы в эфирную среду, его породившую, и, вобрав его в себя, растворенный, ставший бесплотным, сызнова кристаллизую его в сфере другого языка, сообразно законам и внушениям этой сферы, стремясь добыть идейный и музыкальный эквивалент прежнего воплощения, которое в новой реинкарнации перестает быть внешне похожим на свой первоначальный облик» (*Сапов В.* В. И. Иванов и Э. К. Метнер. Переписка из двух миров: Вопросы литературы, 1994, № 3, 311).

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 55–66

The Philosophical Roots of the "National Question"

JAMES WEST

Slavic Languages, Box 353580, University of Washington. Seattle, 98195 U.S.A.

Russia's Symbolist writers drew their intellectual inspiration from a wide variety of sources, both ancient and modern, native and imported, and sought answers to difficult philosophical problems. Unsympathetic contemporaries frequently questioned the relevance to Russian reality of the Symbolist's work, whether philosophical or artistic, and it might seem to be in response to such reproaches that some Russian Symbolists addressed "the national question" in their writings, particularly, though not exclusively, Vjačeslav Ivanov. However, it is interesting that the "national question" became an issue in Russia in the philosophical area in general in the period from the 1890s to the 1920s. While Ivanov and some of his literary confederates were widely read in both European and Classical philosophy, they showed a keen interest in a variety of contemporary Russian thinkers, most of whom published in the journals that are considered the domain of Russia's Neo-Kantians, principally *Вопросы философии и психологии* and *Логос*. Although the Russian Symbolists' assimilation of Neo-Platonism has received the most emphasis, they had a strong, though often not clearly defined, debt to Neo-Kantian philosophy, both German and Russian: it was a distinctive part of the contemporary intellectual climate in which they were actively involved, and from which many of their concerns sprang. The particular concern that is of interest here is a significant and somewhat paradoxical by-product of the adaptation which German Neo-Kantianism underwent on Russian soil: the attempt to define both the Russian national cultural identity, and Russia's contribution to human culture in general.

It may at first seem strange that at the turn of the century the interests of Russia's Symbolist poets and leading academic philosophers—two groups known for both their eclecticism and their philosophical differences—should converge on the "national question". There is none the less a curious logic of affinities that makes this focus almost inevitable, and the key to its understanding lies in the nature of the issues that predominated in the philosophical debates of the period.

Perhaps the most prominent philosophical issue in late nineteenth-century Russia was the quest for a reconciliation of rational enquiry and religious belief, one result of which was an intense renewal of interest in Kant and Neo-

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Kantianism. Kant was widely held responsible in this period for causing nothing less than a crisis in European civilization, by making it impossible to believe in revealed truths or to entertain the idea of absolute values. Many of the thinkers we will be discussing felt that the concept of the "thing in itself", as stated by Kant, left humans confined and even defined by their individual perceptions, capable only of unverifiable intuitions of the absolute, and without the benefit of absolute moral imperatives. However, far from repudiating Kant, they revised the prevailing interpretation, insisting that he had in fact made it impossible to completely reject belief, and had left open the possibility that the "thing in itself" could after all be in some sense knowable. It is significant that Vladimir Solov´ëv, whose profound influence on Russian Symbolism is usually held to consist in the transmission of an essentially Neo-Platonist tradition, was himself a contributor both to *Вопросы философии и психологии* and to this revalidating critique of Kant. This should not be surprising: for all its allure as a restatement of the idealist principle, Neo-Platonism, at least in its retrospective forms, emphasized the disjunction between matter and spirit, while Solov´ëv was as determined as any of his contemporaries to resolve that dichotomy. Though from the outset of his career Solov´ëv perceived Kant's legacy as an "inconceivable dualism" that had become the bane of European philosophy,[1] he admired Kant for laying the foundation of an analytical theory of knowledge that would enable critical philosophy to be extended to religion, relating belief to other forms of cognition and giving it the formal status it had hitherto lacked.[2] The revival of idealism by Solov´ëv and many of the academic philosophers of his day, as the appeal of materialism and positivism faded, was not a simple restoration, but an attempt to build a bridge between the two fundamental systems of thought, particularly in the realm of the philosophy of knowledge. Kant was repeatedly credited with providing the key, by pointing to what Sergej Trubeckoj called "the principle of the universal interconnectedness, in consciousness itself ... of all phenomena in time and space...,"[3] and it was not Kant's methodology that the new idealists rejected, but the perceived incompleteness of his concept of the "thing in itself". Indeed, his critical reasoning was the tool that could temper the knowledge derived from belief and provide an antidote to narrow rationalism, the one-sided reliance on reason that was perceived to be impoverishing modern civilization.

A debate on the nature and cognitive status of belief which took place in 1893 in the pages of *Вопросы философии и психологии* between representa-

[1] Владимир Соловьёв, Кризис западной философии: Сочинения. Москва 1990, 43.

[2] "... [Kant], by his dialectic analysis of the old dogmatic metaphysics, freed the human mind from the crude and unworthy concepts of soul, world and God, and in so doing created the need to place belief on a more satisfactory basis." (Вл. Соловьёв, Кант: Сочинения, 478 [Original in: Энциклопедический словарь, 14. Типо-Литография И. А. Ефрона, СПб. 1895].

[3] С. Н. Трубецкой, Основание идеализма: Сочинения (Философское наследие, 120). Москва 1994, 704–705 [Original: Вопросы философии и психологии, 31–35 (1896)].

tives of the rationalist and the broadly Neo-Kantian positions provides the context both for the Russian Symbolists' treatment of this issue, and for the eventual intrusion of the "national question" into the discussion of an issue one might expect to remain in the realm of abstract universals.

In an article entitled "Вера и знание" P. Kalenov proposed that belief falls into three types—naïve belief, blind belief (which he also called "passionate") and conscious belief, which he described as inherently absurd. Naïve belief was in his view characteristic of simple folk in any age, and ancient peoples such as the Greeks, whereas blind belief results when emotion prevails over the reasoning mind.[4] Aleksandr Vvedenskij, who was the most unambiguously Neo-Kantian of Russia's turn-of-the-century philosophers, responded quickly and in strong terms, rejecting the distinctness of Kalenov's third type, and declaring both naïve and blind belief to be harmful to society. What is most interesting is his objection to Kalenov's position on the grounds that it is "heartless" and sadly characteristic of "the intellectual climate of our age", in which rationalists seek to reduce the world to cause-and-effect relationships. In support of his objection Vvedenskij even cites Kant, whom he holds to have been "completely correct in considering rationalism to be the most dogmatic of all schools of thought."[5] Three years later Sergej Trubeckoj provided in his "Основание идеализма" a more general statement of the anti-rationalist position on this issue, suggesting that the time had gone for belief to take its rightful place as one of the components of human knowledge. The missing link appeared to him to be the operation of the will: "... it may be that belief, from a strictly psychological point of view, will prove to be the cognitive function of the will."[6] The reassertion in this context of the simple idea that the divine will is exercised t h r o u g h humans is symptomatic, but more characteristic of the new kind of thinking are the attribution of both an ontological and a cognitive dimension to the human act of willing, and particularly the anchoring of this line of thought in Kant: Trubeckoj adds that belief is the faculty through which Kant's principle of the "universal interconnectedness, in consciousness itself ... of all phenomena in time and space..." could be realized in ways that transcend the limitation of Kant's philosophy.[7]

In 1918 Evgenij Trubeckoj articulated what is essentially the argument made by Sergej Trubeckoj over two decades earlier, but in greater detail. He distinguished between "belief" as the term is used by philosophers and "belief " in the religious sense of the word, but described as "revelation" the non-rational cognition for which Aleksandr Vvedenskij's term was "intuition".

[4] П. Каленов, Вера и знание: Вопросы философии и психологии, 18 (1893) 98.

[5] Александр Введенский, О видах веры в ее отношениях к знанию: Философские очерки (Philosophical Essays). Прага 1924, 157–159, 161, 164 [Original: Вопросы философии и психологии, 20 (1893) 158ff].

[6] С. Н. Трубецкой, Основание идеализма, 654.

[7] С. Н. Трубецкой, Основание идеализма, 655.

> ... the whole of our cognitive process achieves fulfilment only *through revelation of the absolute* consciousness through our human consciousness. We are only capable of cognition insofar as some sphere of the absolute consciousness is made manifest to us, or revealed. This must mean that cognition itself is conditional upon revelation in the broad sense of the word.
>
> This revelation, however, differs fundamentally from religious revelation in the narrow sense of the word, and we must be clear about the difference. In our everyday experience what is revealed to us is not the absolute Essence, but *absolute consciousness of the other*...[8]

Evgenij Trubeckoj here addresses another of the problems often attributed in this period to Kant, a problem well-known to any reader familiar with the theorizing of Russia's Symbolists: the impossibility of genuine self-knowledge within the Kantian system, whose enforced relativity appeared to condemn the thinking individual to an essentially solipsistic position. It is in this context that Evgenij Trubeckoj called for the integration of thought and belief, in terms that point to the psychological dimension of cognition: "...perception is in essence ontological: it is possible only as a result of the completely real effect of what is perceived on the mind of the perceiving subject."[9]

Thus far we have seen how a particular group of Russian philosophers at the turn of the century, schooled to a large extent in the German tradition of the previous hundred years, built an argument that reduced the fundamental opposition between materialism and idealism to the question of the nature of knowledge, then focused this question further on the issue of self-knowledge and the philosophical implications of cognition. Their argument was of course of great interest to philosophically inclined writers in a period whose historical circumstances and intellectual climate had produced an intelligentsia unusually given to the discussion of serious ideas. However, this line of thought underwent further development that brought Symbolist writers and artists more directly into the debate, and raised the solution of a set philosophical problems to a national issue.

The first stage in this process was the introduction of the idea that the extended form of cognition in which reason and belief were to complement each other would give reality its shape, even in some sense determining the reality of the physical world. N. Ja. Grot in 1890 had defined metaphysics in the pages of *Вопросы философии и психологии* as "the investigation and definition of the general forms and laws of the spirit (the reason and the will) in the cognition of reality and also in its action upon reality," claiming incidentally that the second two of Kant's three *Critiques* were devoted to the elucidation of precisely this problem.[10] In his 1896 essay cited above, "Основание идеализма", Sergej Trubeckoj attempted to define the form of cognition that might give humans objective knowledge of the "universal interconnectedness ... of all phenomena..." In doing so, he put forward the idea of "the subject as an active principle which

[8] Е. Н. Трубецкой, Смысл жизни. Москва 1994, 165, 168 [Original: M. 1918, 163].

[9] Е. Н. Трубецкой, Смысл жизни, 165, 175.

[10] Н. Я. Грот, Что такое метафизика?: Вопросы философии и психологии, 2 (1890) 116.

determines real objective existence, the actual relationships of objects."[11] Propositions such as these show how widely shared among Russian philosophers was the idea that human creativity is the vehicle for a kind of dynamic cognition that gives form to what is kown, rather than simply knowledge of forms: the idea, in fact, that is generally held to be Solov′ëv's particular contribution to the theories of Russian Symbolism, succinctly expressed by Vjačeslav Ivanov in his "Спорады" in 1909: "Poetry is perfect knowledge of man, and knowledge of the world through man's cognitive faculty."[12] It was surely inevitable that thinkers who had reached such a position on the problem of knowledge, with the more or less explicit intention of going beyond Kant, would as the next step reclassify artistic creativity as a mode of cognition, and declare art to be the medium for communication of a type of knowledge that fuses reason with belief and experience, and transcends all three. A pointer towards this step was after all already present in Kant's *Kritik der Urteilskraft,* in a passage in which he equates beauty in art with the intention to make art a form of knowledge.[13] The idea that the aesthetic faculty enables humans to overcome their divided consciousness and achieve both self-knowledge and a superior understanding of their world became in fact too widespread in turn-of-the-century Russia for its origins to be clearly identified, and support for it can be found in Neo-Platonist sources as well as the legacy of European Romantic philosophy and the more immediate influence of Solov′ëv's writings. What is interesting for our purposes is a particular direction given to this idea in the work of the Russian Symbolists' Neo-Kantian contemporaries. In 1916 we find a contributor to *Вопросы философии и психологии,* M. M. Rubinštein, observing that "Kant concluded that aesthetics is the only direct basis for the reconciliation of the reasoning intellect and the senses..." Rubinštein went on to claim that such a reconciliation is possible only through the agency of a human who partakes of both the sensory and the suprasensory worlds, and added, significantly, that "...In this direction there arises also a rich possibility for solution of the problem of the purpose of life."[14]

The explicit attention given by Russian philosophers of this period to the question of the purpose or meaning of life, the attempt to make realization of a higher purpose possible by resolving the age-old opposition between the rational and the irrational, the material and the spiritual, the subjective and the objective, is arguably a national cultural characteristic. There is in fact no shortage of claims that this kind of syncretic philosophical, spiritual amd moral endeavor is quintessentially Russian. A. F. Losev wrote in retrospect that "Russian philosophy, first and foremost, is markedly and unequivocally ontological. Subjectiv-

[11] С. Н. Трубецкой, Основание идеализма, 705–706.

[12] Вячеслав Иванов, Спорады: По звёздам. Статьи и афоризмы. СПб. 1909, 350.

[13] Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790, Erster Teil, I. Abschnitt, 2. Buch, § 44.

[14] М. М. Рубинштейн, Проблема смысла жизни в философии Канта: Вопросы философии и психологии, 134 (1916) 270.

ism of any kind is completely foreign to the Russian mind, and Russians are least of all interested in their own narrowly personal and inner subject."[15] S. A. Černov states in a recent work that Russians could not accept Kant's abstract propositon that the reasoning mind was in effect independent of the interpretation of reality, and found it necessary to expand the theory of knowledge to include a component that was irrational, ecstatic, revelatory, emotional, and ultimately experimential.[16] Throughout Europe in the two or three decades before the First World War there was a pervasive sense of the impending collapse of "civilization", but nowhere was it as strongly felt as in Russia, where social problems, economic distress, political instability and even military threat were more acute, and the motivation was strong to transform both philosophy and religion into a practical antidote to chaos, not only Russian, but world-wide.

The editors of both *Вопросы философии и психологии* and *Логос* made it clear from the outset that their pages were to address problems of this order. A statement by N. Ja. Grot in the first issue of *Вопросы философии и психологии* in 1889 spoke of the journal's plan to address an all-encompassing social need: "Not only Russian society, but the whole of humankind has been experiencing for several decades now a difficult transitional phase in its spiritual development. ... It has been dragging on for a long time, especially in the West, a life that is in many respects abnormal and unnatural, strained ... and evidently worthless in its moral results", despite the scientific and technical advances of recent times. Grot blames the crisis of Western civilization on the failure to adopt that mode of cognition through which "the inner content and meaning of life reveal themselves to us ...," and to acknowledge that "the ideal of philosophy consists in the reconciliation of reason, sensation and the will,—of science, art and religion." He pointedly suggests that Russians have shown themselves less prone that Western Europeans to this error:

> There can hardly be any doubt that the world view of the Russian people differs in many respects from that of other peoples, both past and present. A distrust of the exclusive hegemony of reason in life, and of purely rational principles in knowledge, has manifested itself not only in the popular view, but in the doctrines of Russian thinkers, for example the Slavophiles (I. V. Kireevky and A. S. Khomiakov). At the same time, an interest in ethics has always been dominant in Russian life, and has sometimes even asserted itself at the expense of reason and aesthetic perception.[17]

Grot was not alone in portraying Russia as leading the resistance to the divided consciousness that was enfeebling European civilization: M. Nevedomskij, writing in 1908, discerned in the tradition of Russian thought a characteristic

[15] А. Ф. Лосев, Основные особенности русской философии: Философия. Мифология. Культура. Москва 1991, 509 [written in the 1940s].

[16] С. А. Чернов, Критицизм и мистицизм (обзор кантианства в журнале «Вопросы философии и психологии»): Кант и философия в России. Москва 1994, 120.

[17] Н. Я. Грот, О задачах журнала: Вопросы философии и психологии, 1 (1889) pp. VI–VIII, XVI–XIX.

N. K. Mixajlovskij as the most impressive example.[18] Russia's goal, in Grot's editorial view, should be a call to action on the moral plane, through a synthesis of all human intellectual and spiritual needs in the light of the moral imperative. Russia's "own distinct philosophy", Grot predicts, will be "*the philosophy of the salvation of the world from evil,* of the moral perfection of the world ...".[19] By 1910, when the first issue of *Logos* appeared, the collapse of the old order was imminent, and its opening editorial seemed almost to welcome the looming chaos as a challenge and necessary part of a healing process that would integrate the new philosophy with life: "Our age is once again stirred by a thirst for synthesis. This is for us both a fond hope and an ominous danger, We need more urgently than ever to remember that chaos, dark and irrational, has been set by the dark will of fate to watch everlastingly over the Russian synthesis."[20]

As early as 1893 the question of the uniquely national qualities of Russian thought had been raised by Aleksej Vvedenskij[21] in language that was even further outside the normal boundaries of philosophical discourse than the editorials cited above. In an article in *Вопросы философии и психологии* with the cumbersome but programmatic title "On the problems of philosophy today, in the context of the possibility and the orientation of an indigenous Russian philosophy," he called for the thinkers of his time to reconcile all the conflicting philosophical principals that the modern age had inherited, rethink the preference for scientific method above all others, and remember that "... in human beings there is an immense, godlike strength,—the force of creativity."[22] Posing the question of whether Russia has the cultural background to put forth a philosophical system of its own, Vvedenskij answers it with the observation that the measure of that background is the enthusiasm for Russia's great nineteenth-century novelists, particularly Tolstoy, Dostoevsky and Turgenev, as a sign that the Western world has begun to discern in Russia a source of salvatory wisdom that might provide an alternative to the choices presently facing them—unfounded optimism or despairing pessimism. He proclaims the development of this alternative to be Russia's "national philosophical task, a task which has been set for us, and even *bequeathed* to us, by the history of world philosophy as such,

[18] М. Неведомский, В защиту художества: Современный мир, 1908/3, 218–219.

[19] Н. Я. Грот, О задачах журнала: Вопросы философии и психологии, 1 (1889) pp. VI–VIII, XVI–XIX.

[20] От редакции: Логос 1 (1910) 5. The inaugural editorial article is unsigned; the three principal editors of the journal were S. I. Hessen, E. K. Metner and F. A. Stepun.

[21] Aleksej Ivanovič Vvedenskij was a profesor of philosophy at the Moscow Theological Academy and is considered by A. I. Abramov to have been as clearly in the Neo-Kantian camp as the better-known Aleksandr Vvedenskij.

[22] Алексей Введенский, О задачах современной философии, в связи с вопросом о возможности и направлении философии самобытно-русской: Вопросы философии и психологии, 20 (1893) 134–136.

and which corresponds to the special traits of specifically Russian thought and the Russian cast of mind."[23]

Such views should not be confused with raw nationalism of the chauvinistic variety. Russian philosophers in any age were characteristically "internationalist" in the sense that they drew on a great variety of sources, and around the turn of the century they did so perhaps more intensely. This is rather an attempt to situate Russia in the context of European philosophical endeavor as a whole, and present her as the emerging leader in the current, particularly trying phase of history. However, there is more than a hint here of a messianic vision that, at least in Aleksej Vvedenskij's version, would not have rung foreign to Gogol's ears. How, we might ask, did the theorists of Russian Symbolism, who cast their intellectual and artistic net even further outside the boundaries of their own country, react to a philosophical climate punctuated by such national statements of mission? Vjačeslav Ivanov was if anything even more convinced that there was a national dimension to the search of his generation of Russian thinkers for philosophical solutions with a social application: sixteen years after Aleksej Vvendenskij's article, he concluded the first section of his essay "О русской идее" (1909) with the observation that all the characteristically Russian questions of social philosophy—the individual and society, civilization and anarchy [культура и стихия], the intelligentsia and the people—are at root attempts at national self-definition.[24] Ivanov wrote interestingly and wisely on the Russianness of the ideas with which the academic philosophers of his time grappled, and how his vision of "the Russian idea" differed from theirs. Every important point in the philosophical debate summarized above can in fact be found in Ivanov's writing, in a form that is usually more succinct, but is often at the same time more developed.

The rationalist Kalenov, as we have seen, had proposed in the 1890s a view of history in which the secure beliefs of ancient peoples, children and "peasants" were regarded as pre-rational rather than irrational, while the fully awakened intellect of later ages was not regarded as compatible with belief. Aleksandr Vvedenskij had objected to this position as a sorry disjunction of mind and heart. In "О русской идее" Ivanov offered his own distinction between "primitive culture" and "critical culture", but regarded these states of mind as typological rather than strictly historical—the architects of the European middle ages, as well as the ancient Egyptians, were "primitive". "Critical" culture, meanwhile, was distinguished precisely by its failure to integrate the individual and the social group, intellectual creativity and faith, and by the "tireless quest for a more reliable truth and a more perfect form, a quest that is critical in essence, because it derives its character from ... the inevitable competition of one-sided truths and relative values, the inevitably false assertion

[23] Алексей Введенский, О задачах современной философии, 138, 140–143, 145, 150, 157.

[24] Вяч. Иванов, О русской идее: Собрание сочинений, III. Брюссель 1979, 321–322.

of abstract principles that have not yet been fully reconciled in the spirit of the New Testament." This mental type would seem to include the Neo-Kantians as well as the Rationalists, and Ivanov's vision clearly extended further than either, to a future that would reach beyond a reconciliation of the "primitive" and the "critical". He chose to express this vision as an eventual reconciliation of the "интеллигенция"and the "народ", and when he uses these terms they seem more highly charged than in the usage of his contemporaries; they have in fact an almost mythic metaphoricity, embracing the epic struggle of Westernizers and Slavophiles, and pointing to a future that Ivanov envisaged as both Russian and universal. Russia, too, he held, had given rise to a "critical" culture, but had preserved deep within itself the vestiges of a "primitive" culture, and feels keenly the resulting discomfort. This is not the nostalgia for a primordial social order that was fashionable in some circles in this period—Ivanov present the "critical" component positively as the agent that releases the energy trapped in the "stagnancy" [косность] of the primitive. He observes that the efforts of the typologically "critical" intelligentsia to reshape the people in its own image have failed, and the surprise outcome may be that the intelligentsia transcends its own "critical" fetters. This might lead to deification of the people—but that would be an aberration, because God is to be sought in our hearts (his wording here is remarkably close to Vvedenskij's earlier rejection of Kalenov's position on the grounds that it is "heartless" and a symptom of the intellectual malaise of the times) and, Ivanov concludes, "в нашей национальной душе уже заложено знание Имени".[25]

What variety of nationalism, then, does Ivanov's typology of Russian culture represent? In "О русской идее" and several articles written over the next decade, particularly "Живое предание" (1915), "Два лада русской души"(1916) and "Кручи" (1919), Ivanov addressed the rise of a kind of thinking among some of his contemporaries to which he referred as "Neo-Slavophilism". Aware that historically Slavophilism had a reputation among his contemporaries as a reactionary political movement, and that his name was being associated with its revival, he was careful to point out that the "national idea" quickly becomes false if it degenerates into national egoism, or becomes confused with the idea of the state, which is why "the egotistical assertion of our statehood among Neo-Slavophiles" is repulsive.[26] However, he defended what he saw as the essential idea of Slavophilism—"belief in Holy Russia"—and he made clear his agreement with Tjutčev that Russia was an entity knowable only through belief. In this context he offered his own insights on the development of Russian thought, which match those of Aleksandr Vvedenskij,[27] but cut more quickly to the heart of the matter. If early Slavophilism fell under the influence of German meta-

[25] Вяч. Иванов, О русской идее, 331–332.

[26] Вяч. Иванов, О русской идее, 325–326.

[27] See Vvedenskij's summary of development of Russian philosophy in: Александр Введенский, Судьбы философии в России: Философские очерки. Прага 1924, esp. 36–39.

physics, Ivanov held, this was significant only to the extent that German metaphysics was fashionable at that point and commanded attention. It was not long before Slavophilism found its true self in the metaphysics of the Eastern church, in which "the ancient legacy of Platonism was preserved intact." For the Westernizer, meanwhile, the Russian idea became "a psychological rather than an ontological concept," a hope vested in the people rather than a spiritual identity. Paradoxically, Ivanov insisted, Solov'ëv was a Slavophile, while count Tolstoj was a Westernizer[28] (Solov'ëv's problems with the established church in Russia, it will be remembered, were due to a perception that he leaned towards the rival authority of the Western church, while Tolstoj's elevation to the status of a specifically Russian cultural icon was nearly complete by the period under discussion).

In the essay "Живое предание" Ivanov explicitly defends Slavophilism against the tendency to interpret it as national chauvinism. The belief in Holy Russia is not an assertion of national supremacy, he claims, since it is not exclusive, does not impugn the similar claims of other nations, and is founded in fact on the acknowledgment of "the general law of the mystical reality of national identities [народных лиц]."[29] This defense recalls Grot's striking assertion in his 1890 article on metaphysics that philosophy, as distinct from metaphysics, m u s t be national.[30] Slavophilism, Ivanov continues, in sharp disagreement with Berdjaev, has overcome dialectically its "tendency to national phenomenology (a tendency known these days as 'provincialism')", and it is only a few aberrant Slavophiles who "forgetting the ecclesiastical and universal meaning of the Russian ideas, adopt the standpoint of biological nationalism, and see Russia's cause as a battle for the historical supremacy of a particular 'cultural type'."[31]

Given that Ivanov's defense of Slavophilism is thoughtful, carefully tempered and mindful of the potential for extremism, we might expect him to reject the very idea of national messianism. Interestingly, this is not the case. In "Два лада русской души" written in 1916, he remarked that the war had restored respectability to the notion of patriotism, and asked why "Polish national enthusiasm is so wholeheartedly and lovingly founded in the undying tradition of age-old 'messianism'?"[32] In this and subsequent articles Ivanov often referred to the "Slavic idea" rather than the "Russian idea". He returned to the lesson of Polish messianism in "Польский мессианизм, как живая сила" (1916), and the following year extended his cultural typology in "Духовный лик славянства". In this essay he describes the slavic spirit, in language that takes historical and philosophical vocabulary to the borders of the lyrical, as essentially ecstatic in character, striving to embrace and transcend both the destructive con-

[28] Вяч. Иванов, Живое предание: Собрание сочинений, III, 340–341.
[29] Вяч. Иванов, Живое предание, 341.
[30] Н. Я. Грот, Что такое метафизика? 127–128.
[31] Вяч. Иванов, Живое предание, 343–345.
[32] Вячеслав Иванов, Два лада русской души: Собрание сочинений, III, 351.

flicts of human nature and the complementary polarities of cultural types.[33] War and revolution produced in others besides Ivanov a similar sense that Russia lay at the epicenter of a calamity of worldwide proportions. As Evgenij Trubeckoj expressed it in 1918, "Russia lies in ruins, she has become the hearth of a worldwide conflagration that threatens to destroy the whole of human culture."[34]

In Ivanov's essays many striking parallels can be found with the concerns and formulations of the philosophers of *Вопросы философии и психологии* and *Логос,* and generally he has either taken the idea further, or made it more specific. The elaborately argued misgivings of Aleksandr Vvedenskij and others about the relativity of modern scientific thought are more cogently expressed in Ivanov's "Кручи", in three short paragraphs headed "Кризис явления" ("The Crisis of the Phenomenal") in a way that focuses on the practical consequences for the spiritual health of the human race. Sergej Trubeckoj's incipient recognition in "Основание идеализма" that the syncretic truth he sought was of a psychological as much as a philosophical order, and Evgenij Trubeckoj's similar intimation in *Смысл жизни* pale before Ivanov's pervasive synthesis of thought and belief throughout his work, both theoretical and poetical, in metaphorical constructs that are essentially the archetypes of human psychology. As they tried to reconcile reason and religion, the Russian Neo-Kantians and their allies stressed the importance of preserving a vein of Platonism in order to advance beyond the constraints of rationalism. When Ivanov approaches this idea, he relates it specifically to the Eastern Orthodox church. Evgenij Trubeckoj defined "cognitive revelation" in abstract terms as "absolute consciousness of the other", but Ivanov centered his whole philosophy around the implications of the words *thou art,* simultaneously in the liturgical context, and as a proposition counter to Descartes: not "cogito, ergo sum", but "es, ergo sum". Aleksej Vvedenskij might appeal in passing to Dostoevskij's fame abroad, but Ivanov made Dostoevskij a central figure of almost mythic proportions in his typology of modern thought.

What we are examing here is not of course a simple case of influence, since Ivanov and the other leaders of the Russian Symbolist movement were familiar with the whole complex of ideas, were themselves contributors to it in the later part of the period in question, and in varying degrees were independently acquainted with the relevant philosophical sources. The academic philosophers of

[33] Вячеслав Иванов, Духовный лик славянства: Собрание сочинений, IV, 669–670. The passage is worth citing in original: Тоскующий по безымянным просторам и равно открытый вдохновению и одержанию, не всегда удерживается славянский дух в пределах человечески разумного, но порывается к сверхчеловеческому, или жалко срывается в хаотическое. Всем взлетам и всем падениям подвержен он, являя собою один порыв, грани же ненавидя, — тогда как его германо-романские братья памятуют о мере и каждым творческим действием утверждают спасающий личность и спасающий ее победы Предел. Оттого формы, ими творимые, прочны, устойчивы, совершенны; оттого покоряется им окружающая природная стихия и послушно приемлет подсказанный их духом порядок и смысл.

[34] Е. Н. Трубецкой, Смысл жизни, 4.

the turn-of-the-century cultural revival, and the poets-turned-theorists of the Symbolist movement, constituted a loose-knit group of thinkers who tried to voice their convictions, shared across many other philosophical differences, that reason and faith must be reconciled if philosophy is to be a practical force in a world of disintegrating moral values, and that it was Russia's peculiar role to lead philosophy in this direction. Over a period of some twenty-five years, they produced a collective and cumulative critique of the legacy of European rational philosophy, and at the same time established Russia's place at a crucial stage in the history of Western civilization. One group did so for the most part in the language of critical reason, clinging to the respected tool of the philosophical profession in their day. The other group, of whom Vjačeslav Ivanov is the towering example, embraced that language, but went a little beyond the "critical" Neo-Kantians through the power of metaphorical discourse, including the appeal to mythic archetypes. It is tempting to speculate that in the decades leading up to world war and revolution it may have been easier for the poets than for the philosophers to draw together and articulate the whole complexity of Russia's philosophical, spiritual and social needs.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 67–76

Венок и венец

«Венок сонетов» Вячеслава Иванова и «Corona Astralis» Максимилиана Волошина

К. С. ГЕРАСИМОВ

Тбилиси

В неисчерпаемом богатстве русской поэзии Серебряного века «Венок сонетов» Вяч. Иванова и венок сонетов «Corona Astralis» М. Волошина достойны особого внимания. До последнего времени предполагалось, что это первые по времени создания в русской поэзии венки сонетов. Написанные в 1909 г., они были впервые напечатаны: «Corona Astralis» – в книге Волошина «Стихотворения. 1901–1910» (Москва: «Гриф», 1910); «Венок сонетов» Иванова – в журнале «Аполлон» № 5 за 1910 же год, а затем в книге стихов «Cor Ardens». Лишь в апреле 1995 г. на международном научно-творческом семинаре «Школа сонета» (Москва, МПГУ) в сообщении В. Г. Подковыровой и В. П. Тюкина «Забытый венок Всеволода Евграфовича Чешихина „На смерть Салтыкова-Щедрина“» были названы более ранние даты создания первого русского венка сонетов: год написания – 1890, опубликования – 1894. Разумеется, появление в 1889 г. *перевода* на русский язык венка Ф. Прешерна «Sonetni venec» в данном случае не в счет.

Известно, что венок сонетов – изысканнейший и совершеннейший вид поэтического искусства, предъявляющий к создателю своему самые высокие требования. Лишь подлинное мастерство и безукоризненный вкус способны, одухотворяя ассоциацию сонетов, сплетенных далеко не по случайным, хотя и кажущимся неискушенному читателю чисто формальными признакам, превратить цикл в высокохудожественное целое. В «Введении» к I тому Собрания сочинений Вяч. Иванова Ольга Дешарт пишет:

> Два раза в жизни В. И. для сообщения больших душевных потрясений прибегает к венку сонетов, к форме, которая, казалось бы, более пригодна для игры в словесные упражнения и для просодического акробатизма. Но именно строгость и бесстрастность формы позволяют высказать недренное и предельно интимное.
>
> Налетела смерть и унесла его Лидию; он превращает в венок сонетов страстные строки сонета «Любовь», обращенного в счастливую пору их жизни к Диотиме[1].

Венок сонетов Волошина «Corona Astralis» посвящен Елизавете Ивановне Дмитриевой, вошедшей в историю русской поэзии Серебряного века под псевдонимом Черубины де Габриак. Если цикл Иванова –

[1] *Иванов Вячеслав.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 149.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

венок на могилу жены поэта – Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, то Волошин в своем венке сонетов прощается с Дмитриевой по другой причине: сознательно выбирая одиночество, он отказывается от любви, возлагая на себя мученический *венец* высшего счастья – крестного пути служения высокой, звездной поэзии.

Личным и творческим судьбам Иванова и Волошина суждено было переплестись достаточно сложным и порою даже причудливым образом, что обрело воплощение и в их творчестве (в частности, в цикле сонетов Иванова «Золотые завесы»). По-видимому, не лишено оснований следующее предположение:

> Еще до публикации в журнале «Аполлон» в 1910 г. венок (Вяч. Иванова. – *К. Г.*) стал известен современникам благодаря чтениям, которые Иванов устраивал. На одном из таких чтений присутствовал М. Волошин. Надо думать, под впечатлением этого чтения уже в августе 1909 г. он сочинил свой венок, который назвал «Corona Astralis» – Звездная корона[2].

История взаимоотношений Иванова и Волошина многогранна; сложна и задача исследования этих отношений, нашедших, по всей видимости, определенное отражение и в «Corona Astralis». Представляется не лишенным интереса сопоставление – хотя бы в некоторых аспектах – «Венка сонетов» и «Corona Astralis» блестящих мастеров русского стиха XX в. и анализ некоторых особенностей их поэтического мастерства именно как авторов сонетных венков. Не менее важной и ответственной явится в связи с этим и попытка проникновения в *сущность* канонов венка сонетов – т.е. фактически *первый* в нашем литературоведении опыт создания теории этой поэтической формы. Именно *первый*, поскольку почти все, что писалось до сих пор о венке сонетов, носит по преимуществу лишь описательный характер.

В связи с особым местом и значением сонета в становлении исторических этапов поэтической культуры (к примеру – европейский сонет Возрождения, русский сонет XVIII в., русский романтический сонет первой трети XIX в., русский сонет Серебряного века) возникает проблема исследования функциональной способности сонетной – диалектической по своей сути – формы (или сонета как жанра интеллектуальной лирики) с наибольшим художественным совершенством выражать протест против упрощенного восприятия и отображения бесконечно сложной и противоречивой природы бытия, способности выражать протест против отживших свой век стереотипов поэтического мировосприятия. Учитывая всё возрастающий интерес к этой вершинной поэтической форме[3], отсутствие специальных исследований, посвященых венку сонетов, в частности теории венка и формальному мастерству

[2] *Шишкин А. Б.* Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл: Estratto da Russica Romana, II, 1995, 198.

[3] О значительном росте этого интереса см.: *Тюкин В. П.* Венок сонетов в русской поэзии XX века: Проблемы теории стиха. Ленинград 1984, 215.

авторов венков, следует считать немалым упущением нашей литературоведческой науки.

Текст венка воспринимается нами в трех измерениях: горизонтальном (от начала одного стиха к его концу), вертикальном (от стиха к стиху) и временном: повторение в магистрале уже звучавших ранее строк возвращает нас к ним в прошлое, восстанавливает их последовательность в памяти, выстраивая – в звуковой, графической ли повторяемости – временно-пространственный континуум венка в гармонически совершенное, замкнутое в себе целое.

Подчеркнем здесь, что все строки магистрала читаются уже по-иному: их восприятие обогащено всплывающими в памяти образами и ассоциациями, «завещанными» сонетами предшествующими, в которых эти строки звучали уже дважды; осознается новая глубина подтекста. В третий раз строка венка возникает перед читателем уже в ауре своих былых воплощений. Строка, завершавшая один из сонетов венка и начинавшая – уже в несколько иной смысловой, эмоциональной, эстетической ипостаси – следующий, обретает на новом этапе – в третьем своем рождении в магистрале – нечто, чего не ощущалось в ее «прежних жизнях». Математика и поэзия – две вещи в чем-то, возможно, и несовместные; впрочем, мы уже привыкаем к тому, что математика – ancilla стиховедения; в данном же случае речь идет о том, *какою* алгеброю поверяется гармония венка; нет совершенной музыки, не поверенной алгеброй высокого мастерства. И ни о каком сальеризме здесь речи быть не может.

В самой троекратности издревле таится нечто завораживающее: строка, возникая трижды, воспринимается, наконец, в магистрале – сознанием ли, подсознательно ли – если не как магическое заклятие, то, во всяком случае, как таящая в себе значение особое – большее, чем казалось на первый и даже на второй взгляд. Если «любви с первого взгляда» не было, то третий приковывает внимание поневоле; в «смыслоносности» строения венка сонетов сомневаться не приходится, ведь «содержание века сонетов несводимо к сумме смыслов отдельных сонетов. Конструкция венка сонетов сама обладает определенной семантикой»[4].

Если рифма – это вознаграждение ожидания созвучия, обретение обещанного, то в венке ожидание вознаграждается уже не рифмой, а повторяемой целиком строкой. Нечто подобное характерно и для других традиционных «твердых» форм. Так, к примеру, в триолете первая строка повторяется на 4 и 7 местах, вторая – в последней, 8 строке. Но то, что в умершем естественной смертью салонном триолете было отчасти жеманной игрой, в венке сонетов – нечто иное. Здесь это по-

[4] *Титаренко С. Д.* Венок сонетов в творчестве Валерия Брюсова («Светоч мысли»). Цитируется по машинописному экземпляру с любезного разрешения автора статьи.

вторение – сверхрифма (как венок в целом – сверхстрофа по отношению к составляющим его сонетам).

Каким ни является строение *содержания* венка – череда ли это отдельных впечатлений, образов, объединенных единством замысла в большей или в меньшей степени, развитие ли это сюжета в пространстве и времени, создан ли венок по законам драмы, являет ли собой набор, ассоциацию, сочетание, сплетение или единство составляющих его частей – сонетов того или иного содержания, – сама *структура* венка в силу своих композиционных особенностей любой способ единения частей в целое выявляет, оттеняет, подчеркивает и углубляет, делает более выразительным содержание и частей, и, – в особенности, – целого. Целое же приобретает новое качество, не являясь простой суммой частей. Магистрал же – финал финалов – играет совершено особую роль. Заключительный аккорд венка, но не просто завершение, не только итог, резюме, не только суммированное напоминание о четырнадцати совершенных в своей собственной завершенности мирках каждого из предшествующих сонетов. Отношения между этими четырнадцатью и пятнадцатым – особые, они исключает понимание гармонии как обретения и утверждения однозначной, единственной из возможных и уже найденной поэтической мысли. В своеобразном диалоге магистрала с предшествующими сонетами (в каждом из которых возможно свое единство противоположностей в нетривиальной гармонии их) таится обещание нового, еще не обретенного смысла, вопреки кажущейся логической завершенности венка в якобы лишь суммирующем, обобщающем финале – магистральном сонете. Наличие здесь *обратной связи* несомненно, и магистрал освещает пройденный читателем четырнадцатисонетный путь новым светом, вскрывает наличие новых непростых связей между четырнадцатью уже открытыми им, читателем, микровселенными, заставляет увидеть каждую из них теперь уже по-новому.

Проникновение в суть магистрала переводит восприятие всего предыдущего текста венка в новое художественное качество, в новую (для каждого сонета) систему собственных смысловых и эмоциональных координат. Именно поэтому венок сонетов – поэтическая вселенная скорее *эйнштейновская*, чем ньютоновская, и магистрал скорее выявляет относительность смыслов составляющих венок сонетов, чем утверждает их единственность.

Венок сонетов (в исполнении на должном уровне, разумеется, полностью исключающем «игру в словесные упражнения» либо «просодический акробатизм») – сложнейшая и совершеннейшая полифоническая форма, являющая собой и воплощение гармонии, и завершенность ее, – и обещание новой, более совершенной – в релятивном самоотрицании этой кажущейся завершенности. И магистральный сонет венка «Corona Astralis» – не столько конец путешествия по космосу

этого цикла, сколько начало нового, обещающего возвращениям «на круги своя» открытия, не сделанные раньше.

История создания «Венка сонетов» Иванова не совсем обычна: он родился из сонета «Любовь» (книга стихов «Кормчие звезды»), написанного при жизни Лидии Дмитриевны и ставшего магистральным. По традиции – в соответствии с авторской волей – он печатается до сих пор как эпиграф к «Венку», т.е. перед первым его сонетом, что, противореча канону построения венка сонетов, отнюдь не идет ему на пользу. Кстати, в первом издании волошинского венка «Corona Astralis» (1910 г.) магистрал также был помещен *перед* первым его сонетом, но обрел, к счастью, свое «законное» место в последующих изданиях. Сумма достоинств или недостатков сонета – или венка сонетов – не определяется и не исчерпывается *только* соответствием их формального строения требованиям строгого канона. Но требования эти, складывавшиеся на протяжении веков, – не пустая условность, они отнюдь не искусственны, но исполнены глубокого смысла.

Сонет одиночный, этот совершенный в своей законченности (и таящий в себе обещание еще большего) мирок, и сонет как часть целого (венка) – вещи разные. Определенная утрата «независимости», «суверенитета» своего сонетами в венках Иванова и Волошина – очевидность, что относится к первому автору в гораздо большей степени: монотонность риторики его венка – закономерный результат панегирической заданности, верности всевластной доминанте чувства. Доминанта эта обрела наиболее выразительное воплощение в слове *мы* (*нам, нас, оба, два, двое, чета* и т.д. и т.п.), причем в нарушение одного из основных канонов сонетного мастерства, не допускающего повторения в сонете значимых слов, это – «мы» повторяется в «Венке» Иванова 38 раз (причем 22 раза в начале стихотворных строк); в магистрале, к примеру, – семь раз, в сонете 2 – пять раз (соответственно пять раз и три раза в начале строк).

Совершенно иное звучание *мы (нас, наш, наших, нам)* в «Corona Astralis» очевидно: смысл этого *мы* раскрывается в сонете 7: это «Изгнанники, скитальцы и поэты»... Впрочем, в сонете 4 появляется уже *я* автора: «Я исследил, измерил, взвесил, счел...». С сонета 8 свершается в секстете переход от «мы» к «я», окончательно становящемуся в сонетах 9, 10, 11, 12 и 13 единственным; «мы» возрождается лишь в сонете 14, чтобы вновь – и уже окончательно – уступить свое место тому единственному – автору, – кому «в любви не радость встреч дана, А темные восторги расставанья». Разлучница же в венке Волошина – не смерть, но нечто иное...

В сонетах обоих венков утрачено и то, что так характерно для *одиночных* сонетов: последние строки их, так называемый «сонетный замок», лишены в большинстве случаев особой значительности, напряженности, выразительности, «катастрофичности», обрывающихся в

разверзающееся за ними ничто. Диалектическая структура лучших образцов отдельных сонетов, отражающая диалектическую природу бытия всеобщего, также теряет в венке часть своей сути, подчиняясь замыслу венка, его диалектике как целого, что неизбежно.

Всё, сказанное выше о превосходстве сонетов одиночных над объединенными в венках обоих поэтов, недостатками поэтической техники Иванова и Волошина, разумеется, не является, поскольку неизбежного не избежать. Другое дело – нарушения канонов сонета или сонетного венка, искажающие их структуру по авторской их воле или в результате отступления перед трудностями воплощения замысла. Таких нарушений в венках Иванова и Волошина предостаточно, что, впрочем, относится также к венкам В. Брюсова, К. Бальмонта и других их современников. Никто не неволит поэта обращаться именно к венку сонетов, но выбирающий эту форму берет на себя обязанность, как нам представляется, следовать девизу «Все или ничего»! Ведь

> создание венка сонетов, не только демонстрирующего способность автора справиться с техническими сложностями формы, но являющегося произведением *подлинной поэзии* – труднейшая задача. Она требует изощренного мастерства и безупречного вкуса для того, чтобы замысел естественно и гармонично обрел свое словесное бытие именно в этом структурном воплощении[5].

Установить, соответствуют ли те или иные особенности художественного облика сонета (или венка сонетов) требованиям канона – еще не всё: вслед за ответом отрицательным логичному выводу – «тем хуже для сонета (венка сонетов)» порою противопоставляется противоположный: «тем хуже для канона»... Каждый волен строгому канону следовать, осознав raison d'être его требований, или отступать от него сколь угодно далеко – сознательно ли, пасуя ли перед трудностью воплощения замысла – «сопротивлением материала».

Не может быть сомнений в том, что «Венок сонетов» Иванова – одно из вершинных явлений русской любовной лирики; впрочем, цветы красноречия, сплетенные поэтом в венок, посвященный памяти ушедшей из жизни любимой женщины, могут показаться современному читателю достаточно выспренними. Но вряд ли стоит спорить об этом с теми, кто не причастился одухотворенности любовной лирики Данте, или Петрарки, или того же Вячеслава Иванова, ибо каждому – свое... Отметим другое: любовь в «Венке сонетов» – не только высшая награда, высшее счастье, но и высшая кара бытия: трагические нотки сонетов венка – не только следствие потери любимой, они – результат восприятия любовного чувства в парадоксальности слияния в нем счастья и страдания. Вот примеры: «Отмечены избраньем страшной славы, Горим...», «Тоску Земли вещали мы лазури...» (сонет 1); «Чрез горный лед и пламенные терны Мы рок несем единый...» (сонет 5);

[5] *Герасимов К. С.* Сонет в творческом наследии Валерия Брюсова: В. Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь 1983, 55.

«Мы понесли восторги огневые, Всю боль земли и всю пронзенность зла», «Мы, двух теней скорбящая чета» (сонет 8); «Так в пляске мы на лобной выси темя, На страшные в венках взошли места» (сонет 12). И, наконец, последняя строка магистрала (а ведь она, по венковому канону, должна была бы быть *последней* – наиболее значительной, финальной строкой венка – «Мы – две руки единого креста». Любовь разумеется лишь та, что «движет солнце и светила», высшее блаженство (и кара!) земного сораспятия.

Порою даже очевидное нуждается в доказательстве. Так один из шедевров русской любовной лирики XX в. – «Corona Astralis» Волошина воспринимался – и воспринимается порою до сих пор некоторыми комментаторами – только как средоточие эзотерических абстракций, теософско-антропософской мистики, инородное индуистско-брахманистско-штейнерианское тело в истории русской поэзии. Бесспорно то, что, помимо всех нюансов, это – новая вершина воплощения одной из характернейших, заветнейших для русской поэтической – и сонетной! – традиций тем – темы поэзии, поэта, призвания и судьбы его. Каким непостижимым образом это могло ускользнуть от внимания большинства исследователей, остается загадкой.

Видеть мир во временной и пространственной перспективе, а не только в его очевидной сиюминутной настоятельности – удел поэта-мыслителя, поэта-философа, обреченного знать и помнить многое. Венок Волошина – *о поэзии, о поэте*, о его судьбе одинокого скитальца, искателя, о его обреченности в любви на «темные восторги расставанья».

Венок этот многоаспектен. Но лейтмотив его таков: поэт счастье боли своего одиночества, одиночества своего «певучего духа», не отдаст (такова плата!) за забвение в любви, не повторит вслед за лермонтовским демоном: «Твоей любви я жду, как дара, И вечность дам тебе за миг...» В венке – сознательно избираемое одиночество пути поэта, некогда – в ночах откровений на Фаворе – причастившегося звездному миру поэтического творчества, его «последнее страдание», приравненное к мукам распятия, его Искупление – плата за избранничество. И жажда этой муки (за которой – бессмертие!), но не «мирного пути блаженства» – в любви. От радостей (но и мук, и рабства) земной любви к звездным мирам поэзии – вот суть сути «Corona Astralis». Сонет с его поистине беспредельными возможностями (чему «размер его стесненный» отнюдь не помеха!), в частности, возможностями исповедального самовыражения – не мог не стать в истории мировой лирики воплощением поэтического осознания парадоксальной сущности вселенского бытия в целом, индивидуального бытия модели Космоса – отдельной души – в частности, а души поэта – в особенности. Прав был

друг Пушкина П. А. Вяземский, полагавший, что «для истинного Поэта нет оков стихосложения»[6].

Вячеслав Иванов и его любимая «На лобной выси темя, На страшные в *венках* взошли места» (курсив наш. – *К. Г.*) – вдвоем. Максимилиан Волошин на Голгофу поэтического творчества восходит в своем звездном *венце* – один. Бессмертие поэта дается ему только страшной ценой смертных мук творчества, его трагического жизненного удела, ценой обречения себя на одиночество, отказа от земного счастья, земной любви. Они «не удел того, кто распят на кресте вдохновения.

В сонете 2 волошинского венка декларировалась непричастность изгнанников, скитальцев и поэтов земным храмам земных богов; сонет 3 был свидетельством Преображения на Фаворе под сиянием звездного неба поэзии; сонет 5 не даровал им благодати забвения крещением в водах Леты; в сонете 7 поэты предстали хранителями чаши с кровью Христовой – «Грааля скорбей»; в сонете 8 они говорили о бесприютности своей словами, повторяющими слова Иисуса («У птиц – гнездо, у зверя – темный лог, А посох нам и нищенства заветы»); в сонете 9 речь шла не о рождении поэта в пещере земного заточения, но о его *рождестве* – разница многозначительная; сонеты 10, 11 сулили жизнь вечную, даруя бессмертие глядевшему из складок плащаницы на «людей напрасные волненья», ибо ему «погибель не дана»... И, наконец, в сонете 13 – «темные восторги расставанья» с земным счастьем того, «кто оцет жаждал». Итак, в числе многих ипостасей лирического героя цикла сонетов «Corona Astralis» Волошиным была избрана также ипостась ни более ни менее как Сына Божьего – Иисусу Христа! Ряд образов, связанных с рождеством, крещением, скитаниями, преображением, распятием, погребением, бессмертием и почитанием Христа возникает в девятом («Рождественский Вертеп»), четвертом, пятом и магистральном («крещен», «не крещен» ли), восьмом («У птиц гнездо...»), третьем («Фавор»), тринадцатом («оцет»), десятом («плащаница»), одиннадцатом («Грааль») сонетах с настойчивостью, ускользнувшей по неведомым обстоятельствам от комментаторов «Corona Astralis», видевших подчас в этом венке нечто от Штейнера, но не увидевших ничего от Христа.

Череда евангельских образов – и в «Венке сонетов» Иванова, к примеру – «божественный гроб» магистрала, 9 и 10 сонетов; «Крест» магистрала, сонетов 8, 9, 12, 13 и 14; «багрянец разодранных завес» сонета 2; «пламенные терны» сонета 5; овцы сонета 6; Фавор сонета 7; распятие Христа сонетов 9 и 12; «Святой ковчег» сонета 10; «вечеря Христа», «лобная высь», Кана и «страстный путь» сонета 12; «огнь-

[6] Более подробно об этом см.: *Герасимов К. С.* Диалектика канонов сонета: Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси 1985, 17–51.

глагол синайского куста» сонета 13; «Бог-дух», «земли Креститель рдяный» сонета 1...

Судьба поэта – поэта истинного – ассоциируется Волошиным в его венке сонетов с жертвенным страданием крестного пути, искуплением, смертной мукой призвания, порою парадоксально претворяющейся на пути этом в высшее счастье – счастье Голгофы творчества. Путь этот – удел того, кому даровал некогда звездный «блеск ночей, разверстых на Фаворе» (сонет 3) судьбу Преображения в поэта[7]. Тот, кто в пушкинском «Пророке» обрел жестокий дар – «глубинные прозренья», а в «Пророке» Лермонтова получил в награду за этот дар от ближних своих «камня подлого укус» (М. Волошин, «Я быть устал среди людей...), удел того в «Corona Astralis» – распятие одиночества. Иисус не жаждал быть распятым, но молил в Гефсимании: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (Матфей, 26, 39); он лишь примиряется со своей участью.

Право глаголом жечь сердца людей достигается только через смертное страдание[8].

И за дерзанием возмездие следует с фатальной неотвратимостью. Это один из аспектов наиболее значительной в лирике Волошина и неисчерпаемой в своем многообразии темы – судьбы поэта, его призвания, неотделимой в «Corona Astralis» от любовной. Глаголом жечь сердца людей» – миссия неблагодарная: и «Пророк» Лермонтова, и «Я быть устал среди людей» Волошина, продолжая и логически завершая завещанное Пушкиным, свидетельствуют о ненависти черни (вовсе не только «светской» в соответствии со штампом нашего былого лжелитературоведения) к поэтам и пророкам, испытывающим эту ненависть на себе,

Когда, нездешним сном томима,
Дичась, безлюдеет душа
И замирает, не дыша
Клубами жертвенного дыма.
(«Я быть устал среди людей»)

Что ж, пожалуй, ничего равного по глубине впечатления образу поэта, столь жаждущего оцета своей Голгофы, современниками Волошина создано не было, хотя в их творчестве образ Христа далеко не редкость. Пожалуй, ближе всего к распятому венка «Corona Astralis» – лирический герой стихотворения А. Блока «Осенняя любовь» (1907):

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн Твой будет ли причален

[7] В «Венке» Иванова же «Была двоим усталых вежд дрема Под кущами единого Фавора» (сонет 7). «Дрема» – на Фаворе, где Иисус преобразился перед Петром, Иаковом и Иоанном, «и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Матфей, 17, 2).

[8] *Вацуро В. Э.* Пророк: Аврора, 1980, № 8, 129.

К моей распятой высоте?

Причалил ли этот челн через десятилетие – в куда более печальные для родных просторов, чем в 1907 г., времена – к автору «Двенадцати»?

Хотя «Венок сонетов» Вячеслава Иванова возложен на *могилу* той, кого он любил, поэт в нем не одинок. Ведь наиболее значительная строка этой ассоциации сонетов – финальная магистрала – сконцентрировала в себе, в этом «мы» «единого креста», суть сути венка. Звездный же – и терновый – венец Максимилиана Волошина заставляет нас вспомнить заключительные строки стихотворения Валерия Брюсова «Поэту»:

И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 77–86

Вячеслав Иванов и имеславие

МАРИЯ КАНДИДА ГИДИНИ

Maria Candida GHIDINI, Via Magenta 24, I-20050, Veduggio (Mi)

Кто «Есмь» изрек, нарекшись «Аз», –
Свой, с начертанием глагола
И тайной Имени, алмаз
Судил наследнику престола.
(Вяч. Иванов. «Человек»)

1. Для того, чтобы охарактеризовать сущность движения имеславия, пожалуй, нужно было бы распутать все богословские и идеологические тугие узлы целого ряда исторических и особенно политических факторов, которые, несомненно, обусловили ход событий на Афоне. К тому же не надо забывать, что известное послание 1913 г., осуждавшее ересь «имябожников», было принято Святейшим Синодом, переживавшим тогда столь глубокий кризис, что его авторитет и даже правомочность были под вопросом внутри самой православной церкви. Притом разрешение этого вопроса не было результатом беспристрастных богословских дискуссий: оно было обусловлено и чисто политическими соображениями по поводу русского присутствия на Афоне, т.е. в иностранном государстве.

Позволяя себе здесь абстрагироваться от фактической и исторической стороны афонских событий[1], попытаюсь остановиться на принципиальном выяснении их культурной значимости. В самом деле, движение имеславия возникло как «ересь прекрасная», от которой «мы спасаться не должны», по словам Мандельштама[2] (кстати, это стихотворение из «Камня», «И поныне на Афоне...», по свидетельству С. Каблукова, было самым любимым у Иванова[3]); возникнув в церковной,

[1] Подробная реконструкция исторических фактов и ряд документов, касающихся имеславия, будут опубликованы в одном из ближайших номеров журнала «Начала», целиком посвященном данному вопросу.

[2] Интерес Мандельштама к вопросу имеславия не раз привлекал внимание исследователей, в частности см.: *Успенский Б.* Semiotics of the Icon: PTL. A Journal for descriptive Poetics and Theory of Literature, № 3, 1978, 537–539; PAPERNO I. On the Nature of the Word. Theological Sources of Mandelstam's Dialogue with Symbolism: California Slavic Studies, № 17, 1994, 287–310. Отношение интеллигенции начала века к имеславию и богословские подосновы многих современных лингвистических и литературных теорий рассматриваются в следующих статьях: NIVIÈRE A. Les moines onomatodoxes et l'intelligentsia russe: Cahiers du monde russe et soviétique, XXIX; CASSEDY S. Icon and Logos. The role of Ortodox Theology in Modern Language Theory and Literary Criticism: California Slavic Studies, № 17, 1994, 311–323; SHISHKIN A. Il verbo quale incarnazione negli scrittori russi del simbolismo: Atti del Congresso «Semiotica del testo mistico», L'Aquilla 1995, 844–862.

[3] См. запись С. Каблукова в дневнике от 7. 2. 1916, цитированую в введении А. Морозова к письмам Мандельштама к Иванову: Записки отдела рукописей ГБЛ, вып. 34. Москва 1973, 261.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

даже, можно сказать, келейной, закрытой среде, оно быстро стало боевым кличем значительной части интеллигенции, которая освоила круг проблем сугубо богословского спора и сделала этот спор вместилищем совсем другой установки, т.е. выражением своего отказа от современности, или, точнее, ею же созданного мифа некоей современности, ощущаемой воплощенной либо в позитивизме, либо в Канте и в различных неокантианских направлениях. Все более упорное сопротивление, оказывавшееся имеславию со стороны церковного мира, понималось и, особенно, переживалось, впрочем не без известной доли натяжки, как некий склад ума, характеризующий разложение духа, потерявшего то первоначальное единство, которое было достоянием и сокровищем древней культуры – с одной стороны, платоновско-патристической струи, а с другой – средневековой.

Павел Флоренский настаивает на паламитской генеалогии вопроса об Имени, на его связи с учением о сущности и энергиях, не считая его, однако, ограниченным исключительно богословской и религиозной сферой:

> Верующему и неверующему, православному и иудею, живописцу и поэту, естествоиспытателю и лингвисту – всем есть нужда в ясности познавания учения о сущности и энергиях, потому что только ею решается основной вопрос о познании в соответствии с естественным способом мыслить всего человечества[4].

Со стороны тогдашних сторонников имеславия (и здесь я имею в виду в основном Флоренского, Эрна, Булгакова), можно заметить, таким образом, постоянную отсылку к таким терминам, как «энергия» и «сущность». В этих рамках они становятся не только понятиями богословского размышления, пытающегося найти условия познаваемости Божественной Сущности и реальное отношение человека к Ней, но расширяются в продуктивные категории, настоящие интерпретативные сети, позволяющие исследовать саму природу слова и символа.

Здесь уже не было важно, полагались ли эти термины с большой или маленькой буквы, потому что то, что всеми выделялось, было неким изоморфизмом между двумя планами, земным и горним, планом плоти и планом духа. Такая плодотворность понятий сущности и энергий, употребленных для оправдания символических связей, не ограничиваясь богословской и церковной областью, охватывает весь культурный горизонт человечества.

Непринужденность, особенно у Флоренского, в переходе от вопроса Имени Божиего к проблеме имени как такового и имен вообще, употребление им той же самой терминологии, той же самой концептуальной схемы не являются следствием методологической неосторожности, но, скорее, должны быть приписаны определенному мировоззрению, которое тождественную субстанциальность двух планов ищет в «corre-

[4] *Флоренский П.* Имеславие как философская предпосылка: Флоренский П. У водоразделов мысли. Москва 1990, 304.

spondances», понимаемых не столько как «лес» чувственных отношений, сколько как установление сети онтологических связей, единственная возможность искупления не только человеческой истории и бытия, но и всего творения.

В этом заключается суть процесса расширения учения о Имени до построения Флоренским ономатологической теории, которая, исходя из утверждения неусловности имени-символа, становится проектом типологической антропологии, или даже плодотворным средством в исследовании литературного образа[5]. И то, что внимание особенно не акцентируется на чисто богословских проблемах, таких, как нетварное происхождение энергий, т.е. на их непримиримом отличии от остальных земных проявлений Божества (напр., мир тварный, природа и поэтому и человеческое слово...), является в подобном миропонимании совсем второстепенным[6].

Флоренский открыто говорит, что

> значение имеславческого уклона мысли совсем не ограничивается тем или другим *отдельным* вопросом философии или богословия, но захватывает *все* мировоззрение, даже *все* мировоззрения, и, в самом основном своем отношении к миру, каждому необходимо определиться или имеславчески или напротив[7].

[5] *Флоренский П.* Имена. Кострома 1993.

[6] Перед нами здесь жгучая проблема сакраментального статуса таких божественных проявлений как Имя и Икона. *С. С. Аверинцев*, в ходе прений после моего сообщения в Будапеште, отметил по этому поводу разный подход в католической и православной традициях: у первой склонность строго ограничить сферу Таинств, тогда как последняя каким-то образом ее расширяет, часто оставляя смутной и неопределимой грань между сакраментальностью и символичностью. Единственный среди авторов здесь цитированных, который ставит явным образом этот вопрос, – это, пожалуй, С. Булгаков в книге «Философия имени», где он озабочен отделить бытие Иконы и Имени от бытия Таинств, подчеркивая некую двойственность (их материальность) у первых, которой нет у вторых (потому что здесь полное пресуществление материи). У Имени Божия, словесной иконы Божества, есть чисто человеческая сторона, которая может привести к его скептическому истолкованию. И это происходит потому, что «икона есть только место присутствия силы Божией, а не сама эта сила...» (*Булгаков С.* Философия имени. Paris 1953, 186.) Несомненно, что у Булгакова большая верность паламитскому учению, согласно которому божественные энергии нетварны и несмешиваемы с материальными явлениями. Однако, следует отметить, что это – поздняя книга, над которой Булгаков работал вплоть до конца своей жизни.

[7] *Флоренский П.* Имеславие как философская предпосылка, 282. Выделено автором. Знаменательно, что в 1930 г. Иванов определил свою «Переписку из двух углов» как своеобразное возобновление «вековечного и протеитического спора между реалистами и номиналистами» (*Иванов В.* Lettre à Charles du Bos: Иванов В. Собрание сочинений. Брюссель 1971 – [далее с указанием тома], III, 418–419). В самом деле, в «Переписке» Иванов защищал ценность культуры и памяти (которую он определяет «онтологической») от гершензоновского подозрения пустоты и формальности. Его защита культуры проходит через твердое убеждение в весомости и значимости слова как энергетической эманиции Слова Божия (*Иванов В., Гершензон М.* Переписка из двух углов: III, 382–415).

Tertium non datur, и даже специальное наименование такого «основного отношения к миру» имеславием кажется Флоренскому неким accidens, случайностью, определимой особым историческим состоянием и известными биографическими данными.

Восстанавливая нить, которая соединяет мнимую простоту исповедания афонских иноков с давней традицией, начинающейся с древнего идеализма, неоплатонизма, идущей через средневековый реализм и исихазм XIV в. к Гёте и далее, до самых последних итогов философской и даже логической мысли[8], Флоренский и Эрн подчеривают жгучую современность имеславия, его созвучность самым заповедным потребностям времени. Все попытки опровергать или даже осуждать учение об Имени основаны, настаивает Эрн, на так называемом «просвещенном большинстве», на культуре «позавчерашнего дня», т.е. на культуре грубого позитивизма[9]. Он утверждает, что

> искусственный разрыв между словом и реальностью, между именем и вещью, воставлявший сущность Миллевой теории, преодолевается имманентным развитием Логики в конце XIX столетия, и на наших глазах свершается своеобразное и крайне показательное возрождение антиноминалистического реализма в понимании сущности умственных процессов, и от него только шаг до глубокой реабилитации самого принципа *слова* и его антиноминалистической интерпретации[10].

Тот же самый круг мыслей можно обнаружить и у Иванова, особенно в редких случаях, когда он explicite затрагивает эти проблемы, как, например, в своих «Разговорах» с Альтманом. В одной из этих бесед[11] речь идет об отношении Сына и Отца, которое очерчивается как раз в присущих исихастической традиции терминах: как Солнце излучает лучи и «каждый луч есть солнце», так, в то же время, подобное отношение служит некой парадигмой отношения множества к единству, части к целому и т.п. К тому же, вопрос о Сыновстве Божием, вопрос столь важный для Иванова, как свидетельствует вся поэма «Человек», напрашивается именно в связи с темой Имени (которое не раз ассоциируется с понятием Сущности Бога):

> Именем Его и Его Сущностью можем мы сказать, что мы есми, но только Именем и Сущностью Его, во всех остальных случаях, говоря «я», мы совершаем грех.

Как было показано выше, учение об Имени Божием позволяет Флоренскому построить теорию языка, где имя рассматривается как «высший род слова»[12], первоначальная, основная форма языка, сгущенное ядро, содержащее в себе все потенциальные словесные возможности.

[8] Флоренский цитирует Маха, Эрн – Лопатина и «Логические исследования» Гуссерля: *Флоренский П.* Имеславие как философская предпосылка, 281; *Эрн В.* Разбор Послания св. Синода об Имени Божием. Москва 1917, 15.

[9] *Эрн В.* Указ. соч. 15.

[10] Там же, 16.

[11] Разговор от 5 февр. 1921 (сердечно благодарю К. Лаппо-Данилевского, который дал мне прочесть этот текст).

[12] *Флоренский П.* Имена, 15.

Теоретическую мотивацию, которая лежит под таким приоритетом имени, можно выяснить, принимая во внимание очертание Флоренским динамики поэтического творчества как словесного творчества по преимуществу, как желает того, впрочем, долгая традиция, в том числе Потебня. Поэтическое творчество рассматривается в рамках основной проблемы языка, т.е. его отношения к тому, что не выражается никаким словом, к неизреченному, по которому здесь отнюдь не тоскуется, как было в Романтизме, раз оно понимается в терминах связи сущности и энергий (оно доступно человеку, хотя и косвенно и сохраняя свою неприводимость к человеческим меркам).

Эта «некоторая первичная интуиция» дословесного мира, как в молнии, дается в имени, так как имя, благодаря своей дейктической природе, своей *hacceitas* (этости), оказывается самой близкой словесной клеткой к этому миру: «место входа из мира бессловесного – в словесный»[13].

В самом деле, собственное имя непосредственно относится к реальности как самый простой жест указания и уже поэтому содержит в себе наименьшую степень категориальности, на которой, однако, основывается всё будущее категориальное развертывание. Этот минимум операциональности («структуральности» в современном смысле, можно было бы сказать), присущей имени, свидетельствует об онтологической его природе и, через него, слова вообще, о его неусловности, т.е. глубоком укоренении языка в бытии[14].

Этот анализ возникновения поэтического и словесного акта из некоего первичного звукового зерна проводится Флоренским в книге «Имена» в таких терминах, которые безусловно напоминают ивановскую работу «К проблеме звукообраза у Пушкина» (1925; IV, 342–352). По этому поводу замечается любопытное переплетение ссылок: в самом деле, Флоренский, начиная свои размышления об имени как носителе идеи того, что оно именует, цитирует статью Иванова 1908 г. («О „Цыганах“ Пушкина», IV, 299–323). Со своей стороны, Иванов в «Разговорах с Альтманом» рассказывает об особом таланте Флоренского проникать в глубокое значение, заповедную идею каждого имени. Эти слова Иванова перекликаются с содержанием книги Флоренского «Имена», которая, впрочем, не была полностью написана. И наконец – уже замечено сходство между этой работой и ивановской «К

[13] Там же, 27–28.

[14] «Между тем мы знаем, что произведение, то, которое живет, родившись от автора, а не механически сложенное им, оно опирается на некоторую первичную интуицию и служит воплощением ее. Так, спрашиваю, где же именно наносится удар этой интуиции? Где молния откровения поражает весь словесный организм ⟨...⟩ Ведь этой первой клетке его должно быть словесной: каков бы ни был процесс дословесного созревания, в какой-то момент становится же он наконец словесным, и тогда. следовательно, есть некое словесное *первоявление*. Какая-то словесная клетка первенствует же пред прочим. А в ней содержится вся полнота формообразующей интуиции, – в почке – все растение» (Там же).

проблеме звукообраза у Пушкина». Эти два произведения были написаны почти одновременно и, видимо, создавались независимо одно от другого; на само же деле, они являются последовательным итогом общих давних исканий. Надо подчеркнуть известную конвергенцию, произошедшую с течением времени. В статье Иванова 1908 г. делалось ударение скорей на звуковом естестве, «чисто звуковом заражении певца» (IV, 301), чем на имени и слове в себе, как у Флоренского. Более позднее произведение, «К проблеме звукообраза у Пушкина», является размышлением о причинах подобного «заражения», которое возводится Ивановым к самому ядру языка: тематика статьи 1908 г. здесь углубляется исследованием природы словесного акта, и собственное имя explicite определяется как «корневой состав языка» (IV, 346).

2. Хотя нечастые, существуют в творчестве Иванова прямые его высказывания об Имени (всегда с большой буквы, и это было как бы явным указанием, всеми сразу узнаваемым).

Самый очевидный пример, пожалуй, – поэма «Человек» (III, 195–241) и символика алмаза, символа Имени Божия и «Аз-Есмь» Бога. Не случайно, в примечаниях к поэтическому тексту Иванов именно по этому поводу сознательно прибегает к присущим имеславческой литературе темам и даже цитирует те же самые источники (Исход, Откровение...).[15] Что же тогда говорить о первом проекте издания поэмы, где именно Флоренский должен был писать комментарий?[16]

В поэме, в примечаниях и в письме к А. Пеллегрини (связанном с тематикой «Человека») Иванов настойчиво ставит рядом Имя Божие и глагол «быть»: «Аз-Есмь» уже содержится в Имени и выражает всю его онтологическую значимость. Имя Божие представляет собой залог сыновства и божественного образа и Его подобия в человеке[17]. Лето

[15] «Алмаз. „Аз-Есмь“ – Имя Божие (Исх. 3, 14). Бог сотворяет свободный и бессмертный дух дарованием ему Своего Имени. Этот дар – залог власти стать сынами Божиими. ⟨...⟩ Даруемое имя поэма изображает врезанным в алмаз кольца. ⟨...⟩ Творец ожидает от возносимого Им над тварностью духа действия творческого: таким было бы превращение Имени в суждение синтетическое. „Аз есмь“ должно значит: „Аз“ есть „Есмь“; мое отдельное бытие („аз“) есть Единый Сущий („Есмь“) во мне, сыне; Сын и Отец одно. Логическая связка „есть“ знаменует связь любви...» (СС, III, 741–742).

[16] По этому поводу см.: *Шишкин А.* К истории поэмы «Человек»: Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка, 51, 1992, 49–59.

[17] Роль имени в поэзии Иванова составляет уже другой отдельный предмет рассмотрения: игра переименования, столь характерная для символистской среды, где жизнь и поэзия постоянно перемещались, присутствует и у Иванова. Его жену Лидию звали Диотомой, Александра Чеботаревская была окрещена Кассандрой... Еще показательнее употребление имени собственного как конструктивного принципа поэтического произведения; нагляднейший пример – цикл «Золотые Завесы» из сборника Cor Ardens. Эти сонеты, посвященные Маргарите Сабашниковой, кроме одного, написанного для жены (или точнее, для «имени» жены, так как сонет называется «Что в имени твоем пьянит?») целиком пронизаны именем Маргарита, которое в них расширяется и раздробляется в своих основных фонетических элементах. Здесь имя, оказывающееся тематическим и звуковым ядром произведения, умножается и благодаря словесным

1916 г. Иванов и Эрн проводили в Красной Поляне, на Кавказе, где как раз жили некоторые иноки-имеславцы, изгнанники из Афона. Лидия Вячеславовна в своих «Воспоминаниях»[18] хорошо рассказывает о живом интересе отца к этим простым инокам, которые посетили его и Эрна.

Красная Поляна остается в воспоминаниях (или, точнее в «Памяти») Иванова связанной с Эрном и опытом уединения и пустыни, который там два друга разделили. Об этом прекрасно свидетельствует неоконченная поэма, написанная Ивановым после смерти Эрна, «Деревья»[19]. Этот торжественный гимн Памяти завершается воспоминанием о Красной Поляне и Эрне. В последних четырех строфах возвышенный полет памяти, ее напряженное устремление к соединению «нетленного» с «истлевшим», как бы отдыхает в более конкретных воспоминаниях, вызывая более точные образы и очень определенный пейзаж, совсем далекий от отвлеченности атмосферы предыдущей части. Пейзаж узнаваемый, где деревья уже не «зеленые Дриады» древней мифологии (частый образ в поэзии Иванова), а чинары, груши, дубы и каштаны: это – пейзаж, который можно созерцать «на горах Кавказа». Не может ли быть, что именно книга старца Илариона «На горах Кавказа»[20] является неким подтекстом этих стихов, где впечатления от дикой природы Кавказа, от чтения книги об этой природе и о ее мистическом восприятии переплетаются с воспоминанием о фигуре друга и о совместных размышлениях и переживаниях об опыте пустыни, об Имени и молитве? Если еще может показаться недостаточным тот факт, что в книге Илариона Имя Божие не раз ассоциируется с образом дерева (и у Мандельштама «ересь прекрасная» символизируется в «древе чуд-

играм в семантическом плане (маргарита-ромашка, цветок, жемчужина…). М. Альтман писал именно об этом, об ивановской любви «осмысливать собственные имена», в статье «Ономастика у Вячеслава Иванова», которая находится в римском архиве (см.: СС, II, 764–765). И разве может быть простым совпадением тот факт, что этот близкий ученик Иванова всю жизнь посвящал столько внимания проблеме имен у Достоевского (*Альтман М. С.* Достоевский по вехам имен. Саратов 1975)? Ограничусь, наконец, только беглым намеком на уже замеченное значение собственных имен в «Светомире» (Повесть о Светомире царевиче: СС, I, 255–511; *Стойнич М.* Повесть о Светомире царевиче: попытка определения жанра: MALCOVATI F. Cultura e memoria. Atti del III Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov, II. Firenze 1988, 161).

[18] *Иванова Л. В.* Воспоминания об отце. Москва 1992, 64–66.

[19] *Иванов В.* Свет вечерний: СС, III, 533–536.

[20] *Иларион (схимонах).* На горах Кавказа. Беседа двух старцев-пустынников о том, как чрез молитву Иисус Христову и прочие добродетели соединить свою душу ипостасному Слову Божию, то есть Сыну Божию, и через это быть причастным вечного живота еще в сей временной жизни. Москва [2]1910. Третье издание этой книги в 1912 г. традиционно считается началом афонских споров. На самом деле, однако, вопрос гораздо сложнее. Оставляя его за пределами настоящей работы, отсылаю в частности к следующим статьям: *Эрн В.* Спор о Имени Божием (письма об имеславии): Христианская мысль, 1916, 9, 101–109; История афонской смуты, I. Под ред. А. Булатовича. Петроград 1917 (за имеславство); *Пахомий (монах).* История афонской смуты или имябожской ереси. Санкт-Петербург 1914 (против имеславства).

ном»[21]), стоит принять во внимание особую атмосферу природы Кавказа, как она описывается Иларионом в восьмой главе его книги: там упоминаются почти те же деревья, которые встречаются в ивановской поэме (не хватает только чинар); там автор останавливается на «плачевно-могильном» зове совы, а у Иванова мы имеем орла, который ему служит полисемантическим символом друга (в силу шведского значения его фамилии: орел), его стремления к высоте и духовной силы; там рассказывается о медведе, и у Иванова тоже «медведь бредет»[22]. Конечно, это два описания одной и той же природы, но и тон восприятия этой природы, ряд вызванных ассоциаций (келейность, пустынь, молитва, Память, связь с загробным миром…) – те же самые:

«И как здесь, так и там в чувстве сердца нам слышится соприкосновение с миром загробным. Это огненное видение, среди темноты, бывает как бы лучом духовного света из мира невещественного, как струя из области бестелесного бытия. Оно напоминает собою, что есть где-то за пределом видимого – страна света невечернего, незаходимого…»[23]

Уже тридцать лет спустя после встречи с иноками-пустынниками на Кавказе, Иванов вспоминает о ней в письме к С. Франку в связи с принципиальным вопросом универсальности Церкви и отношения восточного и римского христианства:

«…чудный догмат о непорочном зачатии, утверждающий, что рай на земле доныне есть для прозревших, как это проповедовал старец Зосима, и как уверяли меня с удивительной силой поэтического слова неграмотные имяславцы, спасающиеся в Кавказских дебрях»[24].

В статье 1922 г. «О новейших исканиях в области художественного слова» Иванов определяет Пушкина имеславцем; это «анахроническое» сопоставление проводится в тех же терминах, в каких рассматривали имеславие Эрн и Флоренский, т.е. исходя из платонической предпосылки и из учения об энергиях… В самом деле, по Иванову,

вещи берет он [т.е. Пушкин] «эйдетически», как теперь говорят – неизменно выявляя в них идею, как прообраз. ⟨…⟩ Ибо, если принимать «идею» не как отвлеченное понятие, а как реальность Платонова умозрения, – вещи тем более живы, чем яснее напечатлевается на них животворяющая и связующая их с живым целым идея. ⟨…⟩ Пушкин –

[21] *Мандельштам О.* Камень. Ленинград 1990, 70.

[22] «И первою мне красная Поляна, / Затворница, являет лес чинар, / И диких груш, и дуба, и каштана / Меж горных глав и снеговых тиар. / Медведь бредет, и сеть плетет лиана / В избыточной глуши. Стремится, яр, / С дубравных круч, гремит поток студеный / И тесноты пугается зеленой» (*Иванов В.* Деревья: СС, III, 535). *Иларион (схимонах)*. На горах Кавказа, 37–40.

[23] Там же, 39. К этому надо добавить, что в поэме «Человек» Эрн упоминается именно в связи с Именем как печатью Божией в сердце (СС, III, 215–216).

[24] Переписка С. Л. Франка с Вяч. Ивановым: Мосты, 10, 1963, 361.

бессознательно платоник в своем взгляде на мир; и Пушкин – «имеславец». Его имена (и косвенно – его переименования, метонимии) суть живые энергии самих идей.[25]

3. Некоторые документы в ивановских архивах свидетельствуют об интересе Иванова к историческим и конкретным аспектам событий на Афоне. В частности:

Открытое письмо инока Досифея к игумену и старцам обители (ОР РГБ, ф. 109, к. 48, ед. хр. 59).

Эта машинопись в описи РГБ датирована 1912 г., но раз здесь упоминается книга А. Булатовича 1913 г., она, наверное, была написана позже.

Это подробное описание всех событий в Пантелеймоновом монастре, естественно, с точки зрения имеславцев. Документ, состоящий из шести густо исписанных страниц, является одной из первых попыток имеславцев выработать точное учение. Здесь их вероисповедание излагается в классических шести пунктах, к которым добавляется еще один, чисто полемический, как реакция на «сквернную рецензию» инока Хрисанфа в журнале «Русский инок».

Из Афонских сказаний (ОР РГБ, ф. 109, к. 48, ед. хр. 37).

Машинопись на 60 листах, датированных от февраля 1914 года до марта 1916. Это ряд сказаний в простом стиле древних летописей, где приводятся сны, предчувствия и подробная хроника того, что здесь определяется «афонским погромом» (л. 6) – изгнания иноков, их высылки на пароходе «Херсон» вплоть до Одессы. Здесь, между прочим, устанавливается традиционная параллель между имеборчеством и иконоборчеством.

Кавказская пустыня. Рукопись духовного содержания (ОР РГБ, ф. 109, к. 48, ед. хр. 58 и ОР ГПБ, ф. 304, ед. хр. 58).

Эта машинописная тетрадь (примерно 90 листов) существует в двух копиях (в Петербурге и Москве). Текст представляет собой описание

[25] СС, IV, 636. Очень характерна для Иванова эта скрыто полемическая ссылка на Гуссерля, чье чисто формальное и категориальное истолкование идеального момента, платоновского εἶδος'а, воспринимается как отрицание настоящего онтологического мировоззрения. Подобный «формализм», который Иванов считает определяющим знаком современной эпохи, отнюдь не предоставляя гарантии объективности, неизбежно приводит к «скептической безудержной распущенности», к «методическому умственному воздержанию», как он определял практику ἐποχή в «Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la „docta pietas"» (СС, III, 448). Подробный анализ опасности губительного скептицизма, скрытого в гуссерлианской ἐποχή дается и у Флоренского в его «Столпе и утверждении истины (Москва 1990, 35–43), и у Эрна в «Природе философского сомнения» (в «Борьбе за Логос»: *Эрн В.* Сочинения. Москва 1991, 55–70). Следует отметить, что эти ивановские высказывани о Гуссерле связаны, кажется, именно с положениями Эрна, который противопоставлял чистую логику немецкого философа, настоящему онтологическому платонизму Джоберти («Смысл онтологизма Джоберти в связи с проблемами современной философии»: Там же, в частности сс. 409–412).

положения пустынников на Кавказе. Здесь не говорится специально о имеславцах (хотя они упомянуты на л. 65), этот вопрос даже, кажется, намеренно избегается. Проблема, однако, чувствуется, особенно там, где речь идет о трудностях взаимоотношений с церковной и государственной властью. Когда иноки боятся «еще раз» быть изгнанными, намек на афонские события очевиден.

Заключая, можно сказать, что для Иванова, как и для значительной части интеллигенции, исповедание Имени Божия и Его Божественной Реальности становится одним из аспектов всеобъемлющей теории слова и символа, «алмазным» утверждением их онтологичности и реальности; т.е., если для иноков-имеславцев ядром вопроса об Имени были, в сущности, проблема внутренней молитвы и ее спасающий реализм (вместо опасного субъективизма, содержащегося implicite в имеборчестве), мыслителями начала века полемика сдвигалась в чисто культурный план, даже теми, которые, как Эрн, намеревались стать защитниками чистейшей православной традиции. По словам Флоренского:

> На языке философском, это [имеборчество. – *М. К. Г.*] – позитивизм, агностицизм (потому что если транспортировать идею о несоединимости Бога и мира на философские понятия, то это есть именно агностицизм, признающий непроницаемость бытия для Истины). Между тем как православное мировоззрение усматривает в мире другой мир, смотрит на бытие тварное как на символ бытия высшего, имеборчество же есть отрицание возможности символа. Понятие символа есть узел по вопросу об Имени Божием...»[26]

[26] *Флоренский П.* Об Имени Божием: Флоренский П. У водоразделов мысли, 324.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 87—95

Ivanov and the Question of Art

The Roman Notebook: February 17, 1944

ROBERT LOUIS JACKSON

Slavic Languages and Literatures, Yale University, P.O. Box 208236,
New Haven, CT. 06520-8236

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще не жившим.

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельной пожар!

Alexander Blok May 10, 1910

« Nudus salta! Цель искусства —
Без покровов, без оков
Показать, кто ты таков,
Темные поведать чувства
Заповедных тайников —

Все, что в омутах роится
Под блестящим, гладким льдом, —
Распечатать мертвый дом,
Где от бела дня таится
Подсознательный Содом».

— Мне священна Муз ограда
Жару чистых алтарей
Дар мой — агнец лучший стада
И плоды, первины сада
Не гнездо нетопырей.

Музам гордый ключ породы
Мил и в пустынях природы
Чобр и тмин, и дикий злак.
Лей чистительные воды,
Отвратясь, в подземный мрак.

Ivanov's untitled poem appears in his "Римский дневник" and is dated February 18, 1944. It is based on the final typescript copy of the poem. Three earlier extant manuscript versions of the poem date from February 15 through 17, 1944. The poem underwent some small but significant changes in those few days. In the course of my analysis of the poem I shall have occasion to refer to some of those changes.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

The poem consists of four stanzas of five lines each. On the semantic plane the poem may be divided into two parts, each consisting of two stanzas. The first two stanzas—for convenience's sake we shall refer to them as part one of the poem—appear in quotation marks. In this part of the poem an unidentified person issues a command: "Dance naked!" (*Nudus salta!*), declaring in sum that the "purpose of art" (*цель искусства*) is to disclose the cavernous and carnal underground of human nature. In part two of the poem, that is, the third and fourth stanzas, the poet himself steps forth and, avoiding any direct polemic with the speaker in part one, declares his devout commitment to the Muses: a classical and pastoral world where art and the artist are characterized by their sacrificial and devotional functions. In the final line of the poem the poet returns to the theme of the underground suggesting, obliquely, that art may play a purifying role in man's dark underworld.

Let us examine the poem in greater detail.

Part one of the poem posits a hidden netherworld of *темные ... чувства* (dark ... feelings), a chthonic realm of passions out of sight and off limits. The poet speaks of *покровы* (covers), *оковы* (fetters), *заповедный тайник* (a secret hiding place or recess); he refers to *омуты ... под льдом* (deep hollows or pits at the bottom of a river or lake[1] ... under the ice); a *мертвый дом* (dead house) and, finally—hiding in the dead house—an almost anthropomorphic *подсознательный Содом* (unconscious Sodom).

Ivanov's end rimes in the second, third and fifth lines of stanza one lead the reader to the nethermost "house" of debauchery—***льдом***, *мертвый* ***дом***, ***Содом***. In the early drafts of the poem the "unconscious Sodom" is "hiding from God's punishment" (*...где от Божьих кар таится / подсознательный Содом*); in a second version "a spellbound Sodom is hiding from God's punishment" (*...где от Божьих кар таится / заколдованный Содом*). In the final typescript of the poem Ivanov replaced *от Божьих кар* with *от бела дня* and restored *подсознательный Содом,* thus veiling the notion that Sodom—our unconscious—is under a spell in the dead house and that his great antagonist is God. We may note in passing that Ivanov's lines echo, though with a different emphasis, the view expressed in "Эллинская религия страдающего бога", to wit, that "the principle of cosmos and order in everything, having effected a profound transformation of our inner primeval chaos yet not transformed it altogether, has outwardly subdued it and confined it to the sphere of the subconscious, whence it breaks out volcanically in destructive eruptions".

The carnal instincts, then, have been committed to deep and dreamy dungeons. Art's function, according to the speaker in part one, is to give full expression to man's repressed or suppressed impulses or drives. In "dancing naked" we

[1] Also a whirlpool, or rapid currents swirling in deep hollows or pits at the bottom of a river. A well-known Russian proverb runs: *В тихом омуте черти водятся,* that is, under the quiet surface much that is devilish, unpleasant or simply unexpected may be taking place.

cast off our "fetters", our "covers", our restraints and awaken the "unconscious Sodom". Taken literally, the command "nudus salta!" in Ivanov's poem might be seen as a call for a dance of debauchery and death, a kind of *danse macabre*; esthetically the injunction to "unseal the dead house" *(распечатать мертвый дом)* is a command to reveal everything precisely and naturalistically. The purpose of art, one may fairly conclude, is revelation of the flesh. The moral corollary of the speaker's naturalism is *все дозволено*.

To "dance naked", whether literally or figuratively, is not merely to disclose an aspect of ourselves hidden from the light of day, but "to show who [we] are" (*показать кто ты таков*). Sodom defines our identity. In unsealing the dead house we disclose human nature, that is, carnal nature. Thus the esthetic program of the speaker in part one is predicated upon a distinct worldview—a thoroughly despiritualized view of man. There is no reference to a higher realm in man or to a higher realm of art.

Part two of Ivanov's poem opposes the sacred world of the Muses to the profane world of Sodom. The poet, that is, the creator of the whole poem, acknowledges the existence of two worlds, each of which impinges on the other, but he himself stands with the sacred and with the purified and purifying art that is organic to it.

Before turning to the second part of the poem I would like to call attention to two literary allusions that reenforce the poet's critique of a despiritualized art and of a moral underground. I distinguish, of course, between the point of view of the unidentified speaker in part one and the point of view of the poet—a view that embraces the entire poem and organizes an organic and integrated structure of images and meaning.

The phrase *мертвый дом* most obviously signals Dostoevskij's presence in the poem. Yet it is not only "Записки из мертвого дома" that is echoed here—to this specific allusion I shall return at the end of my discussion. The call to unseal the dead house and to awaken the unconscious Sodom brings to mind, also, the lubricious and lugubrious world of the "contemporary corpses" (*современный мертвец*) in Dostoevskij's pseudo-grotesque sketch, "Бобок"—a work in which Dostoevskij parodies, among other things, the debased realism, or naturalism, of a despiritualized world[2]. This world finds its most perfect representative in the cynical and Sadean figure of Baron Klinevič. Awakening with others in a sepulchral world of still-living, yet rapidly decomposing corpses (only two months and then—"bobok", "bobok"), Klinevič invites his fellow corpses unashamedly to engage in a debauch of unbridled sensuality. Like the Marquis de Sade, Baron Klinevič has a very clear sense of the role of narrative art in the breakdown of moral culture. He proposes a kind of symposium, or Decameron, of the dead. Here is his "Nudus salta!"

[2] See my discussion of "Бобок" in *The Art of Dostoevsky*. New Haven 1966, 288—303.

Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться... Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки. и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!

—Обнажимся! обнажимся! — закричали во все голоса.

—Я ужасно, ужасно хочу обнажиться! — взвизгивала Авдотья Игнатьевна...

—Главное, что никто не может нам запретить.

The frame narrator of "Бобок" refers to this scene as *разврат, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов* ("debauchery", "debauchery of last hopes, debauchery of feeble and rotting corpses").

"Бобок" is Dostoevskij's discourse on the morals and esthetics of the grave of contemporary society. Telling all is the literary corollary of moral *безобразие* (shapelessness, ugliness); it preludes for Dostoevskij the final breakdown of moral culture: the loss of all measure and restraint, the breaking of all taboos, the collapse of form. It is no accident that in "Бобок" the symptoms of a declining moral and social order are felt first of all in the breakdown of the sense of form. Dostoevskij provides several examples, for example: the narrator, Ivan Ivanyč, who loses control of his language, whose "style" becomes hackneyed—*у тебя, говорит (мой приятель), слог меняется, рубленный. Рубишь, рубишь*; or the hackneyed artist who, painting in the style of a naturalistic realism, meticulously depicts the warts on the narrator's face. *Ну и как же у него на портрете удались мои бородавки, — живые! Это они реализмом зовут.* (Well, but how well he painted my warts! They call that realism), Ivan Ivanyč exclaims ironically.

Ivanov echoes the themes and imagery of "Бобок" in the first part of his poem: unbridled sensuality, fetters (the "rotten ropes"), nakedness and shamelessness. In this connection, it is noteworthy that Ivanov foregrounded the motif of shamelessness in an early draft of the poem:

Nudus salta! Цель искусства —
Свободясь от всех оков,
Не стыдясь, что ты таков... (и т.д.)

For poetic-semantic reasons, Ivanov changed the second and third lines to read: *Без покровов, без оков, / Показать кто ты таков.* On semantic and sound levels *Без **покров**ов* inaugurates the refrain of fetters that echoes in the rimes of the second, third and fifth lines of stanza one (*оков, -аков, -иков*). Ivanov dropped the words *не стыдясь,* yet shamelessness is implicit in the moral-esthetic program of the unidentified speaker: *nudus salta! ... Без покровов.* The word *покров* means 'cover', but it also has an important related use, as in *Покров пресвятыя Богородицы*—the Protective veil of the Virgin or in the feast of the Intercession. Thus an art or esthetic that tears away the *покров* not only blasphemes, but is implicitly devoid of spiritual-religious guidance or patronage.

Such an esthetic opens up the abyss of metaphysical evil—a phenomenon that preoccupies Gogol in his story "Портрет"[3].

In the second part of Ivanov's poem the action shifts from darkness to the light of day (*бела дня*). Let me note here the obvious link between Ivanov's poem and Tjutčev's "День и ночь". Ivanov's *Под блестящим, гладким льдом,* — his *бела дня,* his *покров* recalls Tjutčev's *День — сей блистательный покров* (day—that brilliant cover) which hides the *безымянная бездна* (nameless abyss).

> День — сей блистательный покров —
> День, земнородный оживленье,
> Души болящей исцеленье,
> Друг человеков и богов!

Ivanov's poem, as I shall point out again, echoes the motif of healing (*исцеление*) at its conclusion. The coming of night, however, in Tjutčev's poem brings an ominous baring of the abyss:

> Но меркнет день — настала ночь;
> Пришла — и мира рокового
> Ткань благодатную покрова,
> Сорвав, отбрасывает прочь...
> И бездна нам обнажена
> Со своими страхами и мглами,
> И нет преград межь ней и нами —
> Вот отчего нам ночь страшна.

The theme of *обнажение* is central to both Dostoevskij's "Бобок" and Ivanov's poem. Tjutčev, however, does not openly link *обнажение* with the motif of sensuality. What *ночь* does in Tjutčev's poem is what Ivanov's speaker in part one calls upon art to do: tear away the *покров* and open up the abyss; the *пайник, омут, мертвый дом, Содом.* In Dostoevskij's subterranean dead house and Ivanov's underworld of the unconscious what is particularly ominous and terrible, to put it in Tjutčev's words, is that "there are no barriers between the abyss and us" (*И нет преград межь ней и нами*). That is, the abyss is in us.

Unlike Tjutčev, Ivanov distances himself from his abyss by putting it in quotation marks. Yet the poetic and dramatic power of part one suggests that the poet, even as he resolutely turns away from the abyss, fully acknowledges its depth and temptation, its power in human nature.

[3] Gogol's corrupted painter in "Портрет", depicting reality in a naturalistic way, not only opens up a demonic reality, but becomes an instrument of evil, of the devil. The "faithful, slavish imitation of nature," Gogol writes in the second version of the "Портрет", is like a "transgression" (*проступок*); it affects you "like a piercing, discordant scream." (See my essay: "Gogol's 'The Portrait': The Simultaneity of Madness, Naturalism, and the Supernatural," in *Essays on Gogol. Logos and the Russian Word,* edited by Susanne Fusso and Priscilla Meyer. Evanston, Illinois, 1992, 105–111).

This motif of turning away from the abyss is apparent not only in the final line of the poem, but in the opening line of part two: *Мне священна Муз ограда.* Part one ends with the impressive and terrifying words: *Подсознательный Содом*—terrifying precisely because Sodom is not an external, visible enemy belonging to the day, but an internal, intangible, nocturnal enemy who inhabits the dungeon of our spirit and attacks by stealth.

The poet in part two of his poem does not engage in a point by point refutation of the views on art set forth in part one; he does not heavy-handedly say: "the purpose of art" is this and that. He approaches his theme indirectly, though personally. *Мне священна Муз ограда.* The poet forcefully reminds us here that he is n o t the speaker in the first two stanzas. His habitation is n o t *le dom* (*льдом*—is there an allusion here to Ivan Lažečnikov's *Ледяной дом*?), not the *мертвый дом,* not *Содом.* His use of the word *священна*—holy, sacred—immediately marks the shift from the profane world of the underground to the high ground of the sacred.

What is it that is sacred to the poet? *Муз ограда.* The word *ограда* may be understood in two related ways: it may mean enclosure or fence or wall, and it may mean the protection or patronage that somebody affords. And, indeed, the poet places himself under the protection or guardianship of the Muses. (The theme of the *ограда*, of course, picks up the earlier theme of *покров,* or Protective veil, in the poem's subtext.) Yet *ограда* here also means 'enclosure'. Sacred to the poet is the enclosure of the Muses (*муз ограда*). He chooses the classic sacred ground and patronage of the Muses, of Dionysia-grounds (I cite Ivanov's words in "Эллинская религия страдающего бога") where "great art" *(большое искусство)* was born in the Dionysian rites and sacrifices, or services. Ivanov's *муз ограда* most certainly alludes to a specific part of the Acropolis. He writes again in "Эллинская религия":

> ...Эта ограда была важнейшею в Греции ареной дионисийского искусства. Здесь трагическая муза впервые открылась человеческому духу в неувядающих формах красоты[4].

Dionysiac worship or ritual, resulting in the art form of tragedy, is—in "Эллинская религия"—a conflation of both Apollinian and Dionysiac elements, of both suffering and harmony; as in "sacred madness"—a madness expressing itself in sacred and prophetic ravings and raptures. "A fine line separated the

[4] In "Эллинская религия страдающего бога" Ivanov writes specifically of the "священный участок Дионисиса Элеферевса, под южным обрывам Акрополя. Еще в 80-х годов V века театральные представления давались в Ленэе; потом они заключались в ограде новопришедшего Вакха. Эта ограда, вмещавшая театр и два храма различной древности... была важнейшею в Греции ареной дионисийского искусства. Здесь трагическая муза впервые открылась человеческому духу в неувядающих формах красоты". "[Здесь] осуществлялись то, о чем мы, позднее племя, мечтаем как о 'большом искусстве', призванном сменить единственно доступное нам малое, личное, случайное, рассчитанное на постижение и миросозерцание немногих, оторванных и отъединенных".

redemptive and the destructive effects of the terrible Dionysiac element," wrote Ivanov in "Эллинская религия". "They found rapture at the edge of the abyss, in the hurricane of orgies, in the breath of a frenzied god."

How much of this vision of paradoxical and paroxysmal Dionysiac religious ethos is to be found in Ivanov's late poem? Do the "destructive and the redemptive," the profane and sacred, good and evil, interfuse with one another in Ivanov's poem as they do in Dmitrij Karamazov's great peroration on beauty and Sodom and in world of "Эллинская религия"? Or are they ranged in Manichean opposition to one another? Ivanov seems to have taken leave of the orgiastic underground with a shudder. *Никогда не допускает в себе подполье,* Ivanov is reported to have said on one occasion to his daughter, Lydia Ivanova[5]. The complex Dionysiac world of "Эллинская религия" for the most part appears to have bifurcated into distinct Dionysiac and Apollinian components. Yet, as in a medieval palimpsest, one detects in the poem traces of "the breath of a frenzied god." It is possible that Ivanov's oxymoronic *заповедный тайник*[6]—with its hint of a place of sacred corruption—may contain a faint reminiscence of Dionysiac "rapture at the edge of the abyss." We are involved here, however, more with mythopoetic "texture" than with a serious attempt to reincarnate the "frenzied god" of "Эллинская религия".

Puškin in "Поэт" speaks of Apollon calling upon the poet to participate in "sacred sacrifice" (*Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон*). In "Поэт и толла" he refers to the poet's art in terms of *служенье, алтарь и жертвоприношенье.* These motifs recur in Ivanov's poem. The fires of Ivanov's *чистых алтарей* seem readied for a ritual purification and redemption of *подсознательный Содом.* And, indeed, the motif of healing, of *исцеление* is central to the poem. Yet these sacred fires stand ready for another symbolic offering:

> Жару чистых алтарей
> Дар мой — агнец лучший стада
> И плоды, первины сада,
> Не гнездо нетопырей.

[5] I am grateful to Professor Vasily Rudich of Yale University for this recollection from a conversation with Lydia Ivanova.

[6] *Заповедный тайник* does not lend itself to easy translation. *Тайник,* as I have indicated, has the meaning of "hiding place," "cache," or "recess." *Заповедный* is often used in the sense of reserve, e.g. *Заповедный лес*—"forest reserve," "preserve" or "sanctuary"—a place where one may be forbidden to go, or, in any case, forbidden to cut down trees. *Заповедный,* then, carries with it the idea of prohibition or even "sacral" or "holy" (see, for example, *заповедь*—precept, commandment as in the ten commandments). The notion of a *заповедный тайник*, then presents a disturbing ambiguity of meaning. In the context of the stanza it appears to mean something sinister: a secret hiding place or dwelling where morally reprehensible things take place; yet that same hiding place, in the Dionysiac context, may be a holy place, recesses or grounds for primitive rites, rituals or sacrifices. *Заповедный тайник*, then, takes on the character (in Ivanov's first stanza) of a secret yet sacred place of corruption.

The poet's *дар,* his "gift"—the *агнец лучший стада, плоды, первины сада,*—contrasts strikingly with the *гнездо нетопырей*: bats, creatures of the cavern and of the night who lie outside or beneath the sacred grounds of the Muses. The poet's "gift" (*дар*), of course, is also his "talent" (*дар*), the art he dedicates to the muses. That art with all its "fruits" is a product of his higher nature, not his darker side, the "nest of bats," the hellish world that he, like Dante, has passed through both as man and poet; for while the poet is not the speaker in part one of the poem, the speaker nonetheless is part of the poet and his experience. The negativity of that nocturnal world of bats and of the poet's emphatic rejection of it are conveyed obliquely in the thrice repeated *не, не, не* that structure the phrase: ***Не гнездо нетопырей***[7].

The nest of bats signals a steep, if momentary, descent into the cavernous underworld. Space here is oppressive. In his choice of the Muses the poet also moves in a world of defined limits: the enclosure with its rituals of service and sacrifice. Yet in choosing the *муз ограда,* the enclosure, the world of Apollinic form, the poet in fact moves into the high and open spaces of the spirit, a divinized world of nature governed by the cyclical rhythms and rituals of the pastoral world of animal husbandry, the orchard, the garden and the desert.

The opening of the last stanza of the poem marks a radical ascent to the mountains: the highest point in the poem and in the poem's mythic universe. The habitation of the Muses is not a deep, not a dungeon, not a cavern inhabited by bats, but the mountains where water—not the roiling water in dark hollows at the bottom of a river, but the water of the pure spring—comes forth from the rock strata. The *горный ключ породы* of Ivanov's poem surely alludes to the Castalian Spring (sacred to the Muses) on the slopes of Parnassus in Greece. The mountain had two peaks, both frequented by the Muses: one peak was sacred to Dionysus and the other to Apollo. Dear to the Muses, too, are the herbs and grasses that flourish in the deserts of nature[8].

[7] The dark and unsettling connotations of *гнездо нетопырей* find support in the Russian folk saying: *Нетопырь, залетает в дом, к беде.* Ivanov must also have been familiar with the lascivious couplet that belongs to the Dubia of Puškin: *Дева, ног не топырь / залетит нетопырь.*

[8] The poem's final two stanzas with its references to *сад, плоды,* the pair of spices *чобр и тмин, горный ключ породы* and *чистительные воды* may also echo some lines from the biblical "Song of Songs" (Песнь песней) particularly from chapter iv: 13—v: 1:

4 13 Рассадники твои — *сад* с гранатовыми яблоками,
с превосходными *плодами,*
киперы с нардами,
14 *нард и шафран,* аир и корица
со всякими благовонными деревами,
мирра и алой
со всякими лучшими ароматами;
15 *садовый источник — колодезь живых вод*
и потоки с Ливана.
16 Поднимись, ветер, — с севера,
и принесись с юга,

The fourth and final stanza of Ivanov's poem starts in the mountains and descends to the desert. The descent, however, ends at the entrance to the underground. In the final two lines of his poem the poet sets forth in imagery a function of art in the modern world. The poem that begins with a command ends with another command:

Лей чистительные воды,
Отвратясь, в подземный мрак.

The most lofty role of art is cathartic: purification of man's dark instinctual underground—the *подземный мрак.* Indeed, Ivanov's poem performs this function. The poet, in a sense, does what the speaker in part one called upon art to do: he unseals dead house, but not to celebrate the dark instincts of human nature, but to spiritualize them, or at least neutralize them.

The poet "turns away" as he pours his purifying waters into the poisonous subterranean darkness. His gesture contains an element of moral revulsion, but not squeamishness. The poet has already descended into the underground and ascended to the heights of the Muses. He now returns to the underground entrance n o t to descend into it but, like Dostoevskij in "Записки из мертвого дома", symbolically to reclaim it. Thus Ivanov's poem, like Dante's *Commedia* and Dostoevskij's *Записки* is simultaneously a testimonial, an initiation and an act of redemption. As a work of art—here I borrow words from "Эллинская религия"—the poem is a kind of "spiritual reeducation which the contemporary psyche undoubtedly needs."

June 5, 1995

повей на *сад* мой, —
и *польются* ароматы его! —
5 1 Пусть придет возлюбленный мой в *сад* свой
и вкушает сладкие *плоды* его.

Allusions here to the "Песнь песней" would also mark a logical shift in the poem's subtext from the sinister and unbridled sensuality of—or in—"Sodom" (part one of the poem) to a richly sensual, yet spiritually purified eroticism (such as is to be found in the "Песнь песней"). I am grateful to Dr. Marina Kostalevsky for calling my attention to Ivanov's possible allusion to the "Song of Songs."

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 97–109

Легенда о Серафиме Саровском в творчестве Вяч. Иванова

С. Н. ДОЦЕНКО

S. DOCENKO, Ehte tn. 3–8. Tallinn, EE0032, Estonia

Преподобный Серафим распечатал синодальную печать, положенную на русскую святость, и один взошел на икону среди святителей из числа новейших подвижников.

Г. Федотов

Вспоминая о духовных настроениях и исканиях начала XX в., Н. Бердяев писал:

Интеллигенты, возвращавшиеся к православию, почитали старчество и искали духовного руководства старцев ⟨...⟩ Они видели в старцах посвященных. О старчестве создавался настоящий миф ⟨...⟩ Для православных течений того времени характерен культ св. Серафима. Монашество св. Серафима представлялось новым белым монашеством, в нем видели веяние Духа Св.[1]

Действительно, после официальной церковной канонизации св. Серафима Саровского в 1903 г. интерес к его житию резко возрастает среди религиозно настроенной русской интеллигенции. В 1907 г. Д. Мережковский пишет очерк «Последний святой», в котором замечает:

И все-таки я верю, что последняя, нездешняя тайна Серафимовой и всей христианской святости, когда откроется, будет тем самым откровением, которого и я жду, которого ждут все, кто ожидает церкви Грядущего Господа[2].

В том же духе склонна была истолковывать образ Серафима и М. Сабашникова, составившая «краткое» житие последнего:

В Дивеевской общине скрыта какая-то тайна, которую будущее раскроет. Серафим говорил, что игуменья этого монастыря сама Богородица, что нет в этой обители ни одного камня, который был бы положен им, убогим Серафимом, не по ее повелению; что Дивеево будет духовным оплотом будущей России[3].

А. Белый, описывая свое посещение Сарова и Серафимо-Дивеевского монастыря, сравнивал последний с таинственным градом Китежем:

Зачитывались мы записками Серафимо-Дивеевского монастыря; и живые традиции Серафима влагалися в душу; прообразом чаемой жизни звучал мне Саров, этот явленный многим паломникам Китеж...[4]

[1] *Бердяев Н. А.* Самопознание: Опыт философской автобиографии. Москва 1991, 187.
[2] *Мережковский Д.* Полное собрание сочинений, 13. Москва 1914, 157.
[3] *Сабашникова М.* Святой Серафим. Москва 1913, 62.
[4] *Белый А.* Воспоминания о Блоке: Эпопея, 1922, № 2, 108.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

О книге Л. Чичагова «Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря» Белый вспоминает:

С той поры эта книга становится моей настольною книгою; образ Серафима, весь чин молитв его оживает в душе моей[5].

А в письме Э. К. Метнеру от 3 марта 1903 г. Белый писал о Серафиме, что тот –

единственно несокрушимо-важная и нужная для России скала в наш исторический момент[6].

А. Ремизов, великолепный знаток русской агиографии, тоже не упустил случая помянуть св. Серафима в рассказе «Китаец» (1916), не придавая, впрочем, образу святого особого мистического смысла:

И переходит разговор к Сарову, к народным толкам, к юродивым и блаженным. Идет молва ⟨...⟩ будто юродивая одна за три дня до объявления войны останавливала проезжих: «Куда вы едете? Отец Серафим пошел с котомкой на войну, три года не будет!»[7]

М. Волошин использует образ Серафима как символ русской святости в стихотворениях 1919 г. «Неопалимая купина» и «Китеж»[8], а также пишет поэму о нем – «Святой Серафим» (1919–1929). С образом св. Серафима и основанной им Серафимо-Дивеевской обители связывалась для многих символистов идея религиозного обновления России, которое виделось в будущем.

В творчестве Вяч. Иванова этот образ (и комплекс связанных с ним тем и мотивов) появляется в начале 10-х годов, чтобы в дальнейшем стать одним из значимых образов его поэзии, а особенно – «Повести о Светомире царевиче». Впервые он обращается к Серафимо-Дивеевской легенде в эссе «Достоевский и роман-трагедия» (1911):

По легенде Дивеевского монастыря в Сарове, Богоматерь вошла в пустынь и очертила ограду своей обители на будущие времена. ⟨...⟩ Так ушла русская душа земли нашей и народа нашего в смиренный затвор, с незримою святыней своего богоразумения и обручального кольца своего, которым обручилась она со Христом[9].

Иванов акцентирует важную для него тему связи Богородицы с русской душой, а также тему покровительства, оказываемого русской земле Богородицей (впрочем, тема эта достаточна традиционна в русском фольклоре и древнерусской словесности). Действительно, согласно легенде, Дивеевская обитель находилась под особым покровительством Богородицы:

[5] *Белый А.* Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. Москва 1994, 506.

[6] *Белый А.* Петербург. Москва 1981, 672; подробнее см.: *Malmstad J.* Andrej Belyj and Serafim of Sarov: Scottish Slavonic Review, № 14.

[7] *Ремизов А.* Среди мурья: Рассказы. Москва 1917, 105.

[8] *Волошин М. А.* Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. Москва 1991, 140, 130.

[9] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. Москва 1916, 60.

О. Серафим ⟨...⟩ стал прилежно молить Господа и Пречистую Его Матерь указать ему для устройства предполагаемой им новой обители другое место, более пространное. Тогда в видении старцу предстала Царица Небесная. И Сама избрала для обетованной ею обители место ⟨...⟩ и указала о. Серафиму, как обнести это место канавой и валом[10].

Сам Серафим говорил:

Матерь Божия, Единая вам Госпожа и Владычица, Она Сама избрала место сие, взяв в удел его, как Афон Она Сама собрала и собирает и избирает вас, Единая Она вам Игуменья ваша ⟨...⟩[11].

Именно на этот мотив легенды намекает Иванов, видя в нем сокровенную тайну Дивеевской обители. Другой мотив, занимающий центральное место в житии Серафима, – мотив покровительства, оказываемого святому Богородицей. Проявилось оно в чудесных явлениях Богородицы св. Серафиму. Предание упоминает 12 явлений, которых удостоился святой, но известные источники подробно описывают только два явления – первое и последнее (случившееся 25 марта 1831 г., в праздник Благовещения, незадолго до кончины святого). Во время первого

явилась Пресвятая Дева Мария, в несказанном свете, с апостолами Иоанном Богословом и Петром и, обратясь к Иоанну лицом и указывая перстом на Прохора [имя Серафима до принятия схимы. – *С. Д.*], Владычица сказала: «этот нашего рода! »[12]

Богородица коснулась жезлом раны Серафима, и тот чудесным образом исцелился. Эти ключевые для жития Серафима темы объясняют упоминание Сарова в стихотворении Иванова «Gratia plena» (1912) в качестве отсылки к легенде Серафимо-Дивеевского монастыря. В стихотворении упоминается и некая *тайна*, связующая два сакральных топоса – Радонеж и Саров:

Сойди, влача лазурь, коль нежной *тайны* дар
И древлий *Радонеж*, и девий помнит *Саров*![13]

«Древлий Радонеж» отсылает к образу другого особенно чтимого русского святого, Сергия Радонежского, –

первого русского святого, которого, в православном смысле этого слова, можно назвать мистиком, то есть носителем особой, таинственной духовной жизни, не исчерпываемой подвигом любви, аскезой и неотступностью молитвы[14].

[10] *Денисов Л.* (сост.). Житие, подвиги, чудеса, духовные наставления и открытие св. мощей преподобного и Богоносного отца нашего Серафима, Саровского чудотворца. Москва 1904, 130.

[11] Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря Нижегородской губ. Ардатовского уезда. Сост. священник Л. М. Чичагов. Москва 1896, 430.

[12] Там же, 50; см. также: Житие старца Серафима, Саровской обители иеромонаха, пустынножителя и затворника. Муром 1893, 13; *Денисов Л.* Указ. соч. 63–64.

[13] *Иванов Вяч.* Нежная тайна, Λεπτα. СПб. 1912, 32 (курсив мой. – *С. Д.*).

[14] *Федотов Г. П.* Святые древней Руси. Москва 1990, 150.

Связывает же преподобного Сергия и преподобного Серафима общая тайна – мистическая связь с Богородицей, столь исключительно проявившаяся в ее явлении обоим святым. Как замечает Г. Федотов, известный исследователь русской святости, «преподобный Сергий первый из русских святых имел видение Богоматери»[15]. А св. Серафим может быть назван последним русским святым, которому было это видение. Причем видение Богородицы Серафиму повторяет ряд мотивов, сопровождавших видение Богородицы Сергию Радонежскому. В частности, Богородица явилась Сергию, как потом и Серафиму, в окружении апостолов Петра и Иоанна:

И се свет велий осени святого зело паче солнца сияющ, и абие зрит Пречистую со двема апостолома, Петром же Иоанном, в неизреченней светлости блистающася.[16]

В обоих видениях Богородица касается святого рукой, а затем обещает помощь и заступничество. В Радонеже и Сарове, по мысли Иванова, явлена та благодать, которой удостоилась русская земля и ее избранные святые (примечательно, что латинское выражение *gratiae plena* по традиции переводится как *благодатная*). Кроме традиционных «богородичных» мотивов (*Дева-Мать, неопалимая, стена незримая, лазурь* и пр.), в ивановском сонете содержится аллюзия на историческое событие, связанное с именем Сергия Радоженского – сражение с татарами на Куликовом поле:

Полей, исхоженных Христом, в годину кар
Стена незримая, Ты, в пламени пожаров
Неопалимая, гнала толпы татар.[17]

Обращение Иванова к темам и образам житийной традиции призвано обосновать концепцию «святой Руси», которую он разрабатывает во многих своих статьях 10-х годов, опираясь на славянофильские (Ф. Тютчев) и «почвеннические» (Ф. Достоевский) идеи. В статье «Два лада русской души» Иванов писал:

Среди первых славянофилов был и поэт Тютчев, человек чисто трагического типа. ⟨…⟩ Однако, его участие в движении было не только многозначительно само по себе, но и предуготовило тот коренной сдвиг в славянофильстве, который отмечен именем Достоевского. Достоевский сделал славянофильство трагическим ⟨…⟩[18].

Особенно любил Иванов цитировать славянофильское стихотворение Тютчева «Эти бедные селенья…» – реминисценцию из него можно обнаружить и в стихотворении «Gratia plena»: «Полей, *исхоженных Христом* ⟨…⟩» (ср. у Тютчева: «Удрученный ношей крестной, // *Всю тебя, земля родная, // В рабском виде Царь Небесный // Исходил, благослав-*

[15] Там же; см. также: *Fedotov G.* The Russian Religious Mind, 2. Cambridge (Massachusetts) 1966, 219.

[16] Великие Минеи Четьи. Сентябрь, дни 25–30. СПб. 1883, стлб. 1443.

[17] *Иванов Вяч.* Нежная тайна, 32 (курсив мой. – *С. Д.*).

[18] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское, 72–73.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

ляя...»). Этот тютческий мотив встречается и раньше, в стихотворении Иванова «Милость мира» (1901): *«Ему, кто зрак прияв раба, // Благий, обходит наши нивы»*[19]. Концепция «святой Руси» подробно изложена в статье о Достоевском «Лик и личины России» (1915), в которой он приходит к выводу:

> Святая Русь есть Русь святынь, народом воспринятых и взлелеяных в сердце, и Русь святых, в которых эти святыни стали плотию...[20]

В св. Серафиме Саровском он и видел одного из таких святых, в своем житии воплотившего заветную идею Достоевского – идею «русского инока». К образу св. Серафима Иванов вновь обращается в годы эмиграции, когда работает над написанием «Повести о Светомире царевиче» (1928–1949), оставшейся незавершенной из-за смерти автора. «Повести о Светомире» Иванов придавал исключительное значение. По свидетельству современника, С. Маковского, Иванов «считал „Светомира“ трудом всей своей жизни»[21]. Об этом же вспоминает Л. Иванова, дочь писателя: «Все мысли, вся работа до самого последнего дня жизни были направлены на „Повесть о Светомире царевиче“»[22]. Рискнем предположить, что мысль написать *летописно-эпическую повесть* о России (это наиболее адекватное определение жанра своеобразного и почти не имеющего аналогов произведения Вяч. Иванова) в определенной степени могла быть спровоцирована исторической параллелью: Гоголь в добровольном римском «изгнании», пишущий «Мертвые души», – и Иванов, почти через столетие оказавшийся в вечном городе Риме, тоже в изгнании, задумывает книгу о Р о с с и и – ее прошлом, настоящем и будущем (не без полемического подтекста – по мнению Иванова, «у гоголевских героев души мертвы»[23] – у него же «Повесть о Светомире» вдохновлена идеей святости, которая должна преобразить Россию). Именно в таком контексте воспринимал книгу Иванова С. Маковский:

> Во время римского изгнания своеобразно выкристаллизовалась „русская идея” Вячеслава Иванова, целое историософическое построение. Можно даже сказать – эсхатологическое построение... Думая о покинутой родине, покинутой безусловно, – приняв итальянское подданство, он переменил вскоре и христианское свое исповедание, сделался католиком, – Вячеслав Иванов поверил в мистическое будущее именно России, или – вернее сказать – не России, а мира, преображенного русским ощущением святости. ⟨...⟩ Я разумею „Повесть о Светомире царевиче”»[24].

Мемуарист прав, но не совсем: «русская идея» Вяч. Иванова как целостная историософско-религиозная концепция получила достаточно

[19] *Иванов Вяч.* Кормчие звезды, 76.
[20] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское, 164.
[21] *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк 1955, 299.
[22] *Иванова Л.* Воспоминания: Книга об отце. Подготовка текста и комментарии Дж. Мальмстада. Москва 1992, 287.
[23] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. Москва 1916.
[24] *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк 1955, 297–298.

ясные очертания в его статьях задолго до «римского изгнания» (так, программная статья «О русской идее» была написана еще в 1908 г., впервые напечатана в журнале «Золотое руно» (1909, № 1–2/3)[25]. Но он прав в другом: «Повесть о Светомире царевиче» – действительно историософский миф, созданный на материале русской истории и русской культуры (точнее говоря – на основе исторических и культурных мифов), причем Иванов широко использует сюжеты, мотивы, образы, заимствованные из апокрифической и житийной традиции. Наряду с известными памятниками средневековой литературы («Сказание об Индейском царстве», «Повесть временных лет», «Сказание о Мамаевом побоище», жития св. Николая и св. Георгия и др.) он использует эпизоды и мотивы жития св. Серафима Саровского.

Главный герой «Повести» – князь Светомир, носящий второе, знаменательное имя: *Серафим*. И не случайно лейтмотивом повести Иванова становится мотив особого покровительства, оказываемого Богородицей Серафиму:

> Вот ныне я тебе и другую тайну поведаю: в земном Раю и по сей день род Ее длится; и Сама Она, Пречистая, проходя, указывает *на тех, кто Ее рода.* На Серафима твоего Она указала и на *некое святое дело его предназначила: должен он Ей всею жизнию послужить*[26]. Мимо многих Пресветлая проходит, а на иных указывает ученику, говоря: *«И сей нашего рода»*[27]. Видит Серафим: Идет Матерь Дебренская и старец, Иосиф Обручник, с Нею. А за ними следует сын названный Марии, тот, кому Распятый со креста сказал: «Се Матерь твоя». Указала Пречистая на спящего царевича, говоря: «*И этот нашего рода*»[28].

Слова Богородицы, обращенные к Светомиру-Серафиму *(«этот нашего рода»),* очевидно восходят к различным вариантам жития св. Серафима (см. выше). Реминисценции саровской легенды включаются Ивановым в контекст иных тем и образов. Уже в стихотворении «Gratia plena» Богородица названа «стеной незримой», которая «в годину кар» защищает Русь от внешнего врага – татар. Это хорошо известное loci communes русской национальной традиции (зафиксированное многочисленными памятниками древнерусской литературы) подвергается Ивановым амплификации в «Повести о Светомире царевиче», где Богородица также выступает в роли защитницы русской земли от «орд басурманских», как то следует из письма царя Владаря, отца Светомира:

> Уповаю, – писал, – *на Пресвятую Богородицу, яко стену нерушимую,* сия незримо нас оградит, аще и сами ревность о вере явим и плотною станем стеною противу силы вражьей[29].

[25] См.: *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. Спб. 1909.
[26] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 377 (курсив везде мой. – *С. Д.*)
[27] Там же, 387.
[28] Там же, 510.
[29] Там же, 319.

Богородица названа не только «стеной незримой», но и *«стеной нерушимой»*. Генезис этого мотива следует искать в области христианской литургики – он восходит к литургическим текстам и возникшему на их основе иконописному типу Мария-Оранта, которая получила в церковной традиции название «нерушимая стена». Н. Покровский указал на то, что это название постоянно встречается в православных литургических текстах, в которых Богородица: «Царствия нерушимая стена», «нерушимая стена и предстательство», «стена необоримая», «стена недвижимая», «стена нерушимая, прибежище и покров», «всех городов и весей непобедимое хранилище и предградие»[30]. В. Лазарев, комментируя стих 12 икоса акафиста Божьей Матери *(«радуйся Царствия Нерушимая стена»)*, приходит к выводу:

> Такой подход к образу Марии объясняется тем, что Богоматерь рассматривали в средние века как заступницу и покровительницу, в частности, покровительницу того или иного города и прежде всего обеспечивавших его безопасность крепостных стен. Например, в прославленное изображение Оранты в константинопольском Влахернском храме вкладывали именно этот смысл: Мария выступала здесь охранительницею стен Византии. По-видимому, такое или близкое ему понимание образа Оранты было занесено из Византии в Киевскую Русь, где изображение Марии с поднятыми руками стали трактовать как изображение покровительницы града Киева и всех его людей[31].

Мозаичную икону Мария-Оранта киевского Софийского собора Иванов мог видеть воочию во время посещения им Киева в июле 1900 г. Не вызывает сомнения тот факт, что Вяч. Иванов был хорошо осведомлен в области христианской иконографии – в «Повести о Светомире» он описывает и истолковывает (устами игумена Анастасия) несколько иконографических типов, в том числе и тип Марии-Оранты:

> Дивления достойно, – прибавил игумен, помолчав, – изографы наши, кажись, с покон художеств своих все Премудрость Божию пишут. И святую Софию саму, и окружение ее изображать обыкли, и, даже, вразумления ради, надписи разные на иконах выводят, а по сей день не получила еще святая София строгого уставного ликописания. Ее то Ангелом изображают, то церковью, невестой Христовой *в облике девы с руками молитвенно поднятыми* [курсив мой. – *С. Д.*], а то, еще и так бывает, что нет на росписи лика ее отдельного, а весь мир горний изображен: и Троицы Божией благие Ипостаси представлены, и Богоматерь, и Иоанн Креститель, и святые все, и апостолы, и силы небесные, сиречь вся Вселенная светлая в полноте и целости своей; и надпись проставлена: «Премудрость создала себе обитель». И все тут свободное художество, и нет древнейшего подлинника, по которому закон поставлен[32].

[30] *Покровский Н.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Спб. 1900, 277.

[31] *Лазарев В.* Мозаики Софии Киевской. Москва 1960, 101; см. также: *Кондаков Н.* Иконография Богоматери, 2. Петроград 1915, 70; *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи (1915): *Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. Москва 1994, 234.

[32] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 479.

София в «облике девы с руками молитвенно поднятыми» – это, конечно же, иконографический тип Марии-Оранты (образ Богородицы – «нерушимой Стены» Иванов упоминает и в статье «Вселенское дело»:

Но если поистине верны мы началу вселенскому, *нас ограждает нерушимая Стена, вселенская Матерь Светов*[33].

Другой иконографический тип Софии, описанный и названный в «Повести» Иванова, – «Премудрость созда себе дом». Представляется очевидным, что именно в связи с этой иконой актуализируется «градооборонительная» символика Софии (Богородицы) в вопросах царевича Светомира игумену Анастасию:

«А почто, – продолжал спрашивать Светомир, – *венец золотой на голове Софии вид являет стены зубчатой?*» Сказал игумен Анастасий: «*Венец Софии в образе стены градозащитной* знаменует Матерь-Землю. ⟨...⟩ Сказал вдруг Светомир, думу свою продолжая: «*В венце зубчатом Софии, в стене градооборонительной* Божьей Премудрости царю земному великая нужда[34].

На иконе «Премудрость созда себе дом» София изображалась в образе ангела с восьмиконечным нимбом – в «венце зубчатом», который и ассоциируется в сознании Светомира (и – Вяч. Иванова) со «стеной градооборонительной», «стеной градозащитной», сиречь – «стеной нерушимой». Точнее говоря, Иванов соединяет в один символический образ различные иконографические сюжеты: «Премудрость созда себе дом» и Мария-Оранта (апеллируя к отсутствию «строгого уставного ликописания», что, между прочим, не совсем верно: иконописные типы Софии известны с древности и вполне строго различались). На самом деле Иванову важно подчеркнуть общую *«градозащитную»* семантику этих двух иконных образов, чтобы мотивировать образ «стены нерушимой» – Софии-Богородицы. Проявляется эта семантика и в легенде Серафимо-Дивеевского монастыря, которая повествует о «канавке» св. Серафима. В 1829 г. в собственность Дивеевской обители перешли 3 десятины земли, по повелению Серафима обнесенные канавкой:

Весною о. Серафим велел опахать эту землю сохою, по одной борозде, три раза ⟨...⟩ Когда же земля высохла совершенно, то о. Серафим приказал обрыть ее канавкою в три аршина глубины и вынимаемую землю бросать во внутрь обители, чтобы образовался вал также и три аршина ⟨...⟩ По словам одной старицы, «много чудного говорил батюшка Серафим об этой канавке. Так, что канавка эта – стопочки Божьей Матери! Тут ее обошла Сама Царица Небесная! *Эта канавка до небес высока!* Землю эту взяла в удел Сама Госпожа Пречистая Богородица! Тут у меня, батюшка, и Афон, и Киев, и Иерусалим! *И как Антихрист придет, везде пройдет, а канавки этой не перескочит!*[35]

[33] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское: Статьи 1914–1916. Москва 1917, 8 (курсив мой. – С. Д.).

[34] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 479 (курсив мой. – *С. Д.*).

[35] Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря Нижегородской губ. Ардатовского уезда. Сост. Л. М. Чичагов. Москва 1896, 242 (курсив мой. – *С. Д.*).

Примечательно, что уже в монастырской легенде «канавка» св. Серафима трансформируется в стену *«до небес»;* которая призвана защитить сакральный топос, каковым является Дивеевская обитель, от враждебной силы – Антихриста:

Много чудного про эту канавку говорил бвтюшка Серафим. «Вот, матушка, – говорил он мне, – знаете, что место это сама Царица Небесная избрала для прославления имени своего. *Она всегда во веки будет вам стена и защита, и Антихрист не сможет перейти ее!*»[36]

«Канавка» Серафима в таком значении и такой функции изоморфна «стене градозащитной», с которой отождествляется и София иконы «Премудрость созда себе дом», и Мария-Оранта (= Богородица) Киевской Софии – «нерушимая стена». Нет сомнения, монастырская легенда повторяет общее место: идею покровительства и защиты, оказываемых Богородицей-Софией избранному топосу. Но тем более важно для Иванова то, что универсальная православная мифологема актуализируется и в древнем церковном предании, и в монастырской легенде XIX в. В поисках всё более древних вариантов мотива *очерчивания* некоего сакрального места Иванов обращается и к библейской традиции, «припоминая» (ведь в «припоминании» забытых мотивов, образов, сюжетов, согласно теории мифа Иванова, и заключается мифотворчество) ветхозаветный образ Софии Премудрости Божьей (ставший основой соответствующего образа в православной иконописной традиции) – игумен Анастасий, толкуя образ Софии, «цитирует» Книгу притчей Соломоновых.

«Господь имел меня началом пути Своего прежде созданий Своих искони. От века я помазана, от начала прежде бытия земли. Когда он уготовлял небеса, я была там. Когда он проводил *круговую черту* по лицу бездны, я была там... Я была при нем художницею, я была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его, и радость моя была с сынами человеческими»[37].

Иванов цитирует гл. VIII, стихи 22–23, 27, 30–31, но при этом цитирует неточно, несколько сокращая текст и объединяя части разных стихов. Примечательно, что иконописный сюжет «Премудрость созда себе дом» опирается на фрагмент Книги притчей Соломоновых, который как раз и начинается со слов: *«Премудрость созда себе дом»* (гл. IX, 1). Иванов не случайно обращается к другому месту, ибо ему в первую очередь необходим мотив *круговой черты,* которую проводит ветхозаветная София и которая полагает основание земли – этот мотив связывает библейскую легенду и – легенду о св. Серафиме. Примечательна и другая «неточность» Иванова: в своей «Повести» он изменяет

[36] Там же, 243 (курсив мой. – *С. Д.*).

[37] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 479; традиционное богословское толкование Софии см.: *Булгаков С.* Купина Неопалимая: Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери. Париж 1927, 234–288.

традиционное название иконы на следующее: «Премудрость созда себе *обитель*»[38], таким образом сближая библейский сюжет и монастырскую легенду, сложившуюся к середине XIX в. в России. Библейский миф о Софии Премудрости относится к саровской легенде как прообраз, «прамиф» – к своей более поздней трансформации. Но Вячеслав Иванов не был бы Вячеславом Ивановым, если бы не вспомнил и о столь близкой ему эллинской мифологии – дионисийстве. И он не упускает случая провести параллель между саровской легендой и мифом о Деметре. В статье «Достоевский и роман-трагедия», сразу вслед за упоминанием Дивеева, он пишет:

> Так, по древнему гимну, многострадальная матерь Деметра вошла, после долгих скитаний по земле, в округу Элевсина и затворилась в священный затвор, полагая этим основание будущих таинств[39].

Устанавливается знаменательный изоморфизм: Деметра – София Премудрость – Богородица – русская душа. Дионисийская параллель – не столько мифологический фон, сколько попытка в местной монастырской легенде найти ключ к «заветной тайне» «народной стихии нашей»[40] – русской земли, раскрыть универсальный, «вселенский» смысл этой тайны. Впрочем, апелляция к дионисийским истокам христианских мотивов и образов часто вызывала у критиков язвительно-иронические отзывы. Так, критик С. Адрианов в своей рецензии на статью Иванова («Русская мысль» 1911, № 5–6) не оставил незамеченным этот несколько экзотический (для непосвященного читателя) пассаж Иванова:

> Но до такой степени далек Вячеслав Иванов от тех конкретных условий, на которых созидалось творчество Достоевского, до такой степени он дома в совсем другом мире, что даже монастырскую нашу легенду о том, как Богоматерь «вошла в пустынь и очертила ограду своей обители на будущие времена», он старается сделать для нас понятной при помощи «древнего гимна» о «многострадальной матери Деметре». Странная аберрация, весьма характерная для наших экзотиков, которые ⟨…⟩ не поймут Христа, если его не назвать Дионисом, не поклонятся Богоматери, если ее не приравнять к Деметре…[41].

В действительности же дионисийские истоки образа Софии (сближаемой или отождествляемой с Землей и Богородицей), о которых пишет Иванов, предвосхищают результаты современных мифологических исследований[42].

Следующим логическим шагом в «Повести о Светомире царевиче» будет создание на основе этой мифологемы собственно историософского мифа – мифа об основании русской земли и русского государства

[38] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 479.

[39] *Иванов Вяч.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. Москва 1916, 60.

[40] Там же.

[41] *Адрианов С.* Критические наброски: Вестник Европы 1911, № 8.

[42] *Топоров Н.* Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: Происхождение слова и его внутренний смысл: Структура текста. Москва 1980, 169–173.

как а г и о к р а т и и – царства святых. Или – того, что Иванов называл «Святой Русью». В статье «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1915) он так истолковал это понятие:

Святая Русь есть Русь святынь, народом воспринятых и взлелеянных в сердце, и Русь святых, в которых эти святыни стали плотию и обитали с нами, далее же – широкая округа, этой святости причастная, ее положившая во главу угла, в ней видящая высшее на земле сокровище, соборно объединяющаяся со своим богоносным средоточием внутреннею верностью ему в глубинах духа, неотделимая от него, при условии этой верности, и самим грехом, – все, одним словом, что нелицемерно именуется Христовою православною Русью[43].

Пользуясь терминологией Вяч. Иванова, «основным мифом» «Повести о Светомире» следует назвать именно миф об основании легендарного царства пресвитера Иоанна, царства, которое должен унаследовать царевич Светомир – святой Серафим. Миф этот в развернутом виде изложен в «Послании Иоанна Пресвитера Владарю царю», явно ориентированном на легендарное «Сказание об Индийском царстве»: Богородица,

простерши руку свою на Георгия, рече: «Сей юный обитель тебе под Моим покровом устроит, царство верных ⟨…⟩»[44].

И тогда Георгий начал метать стрелы в четыре стороны света, и где падали стрелы,

оплоты незримые воздвигаются, их же никакая сила изрыти не возможет, и положены быша пределы царства, непреступные внешним на долгие веки[45].

Затем по повелению Богородицы св. Георгий оградил «область внутреннюю»:

Тогда сел Георгий на коня белого и копие пламенеющее к земле склонил, и *почался на коне копием бразду ведя по земле глубокую, и превеликую округу обвел, яже есть земля наша срединная*[46].

Отметим, что в «Сказании об Индийском царстве» отсутствует весь тот «генеалогический» мотив – легендарное царство Иоанна Пресвитера описывается как данность, без указания на его происхождение тем более с участием Богородицы и св. Георгия). Но зато в ивановской версии (не имеющей конкретных литературных источников, но в ряде мотивов восходящей к сюжетам русских духовных стихов о св. Егории[47]) ясно просматривается уже выявленный мифологический инва-

[43] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское: Статьи 1914–1916. Москва 1917, 164 (курсив мой. *С. Д.*).

[44] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 364.

[45] Там же.

[46] Там же, 364; 411.

[47] См.: *Доценко С.* Об одной фольклорной традиции в творчестве В. Иванова: тезисы докладов конференции по гуманитарным и естеств. наукам СНО, Русская литература. Тарту 1986, 36–39; *она же,* Сюжет змееборчества у Вяч. Иванова и Город-

риант, актуализирующийся и в древнегреческом мифе о Деметре, и в библейском предании о Софии, и в легенде о «канавке» св. Серафима, которая призвана защитить святую землю от Антихриста. В этой связи примечательно, что Богородица называет основанную св. Георгием страну («землю срединную», «Белую Индию») – *обителью,* т.е. монастырем. Что вновь заставляет вспомнить саровскую легенду. А символическое тождество Светомира-Серафима и св. Георгия эксплицировано в тексте самим Ивановым:

> во святом крещении наречется Серафим, а рекло его тайное будет Георгий[48].

Основанная Георгием земля изначально имеет черты «первобытного рая», причем образ Рая на земле связан именно с присутствием Богородицы:

> Ходит по всей земли Мати Божия, и рай первый окрест ее цветет, переди же едет всадник светлый: Георгий имя ему[49]. Матерь Божия по земле святыми стопами проходит, а где проходит, там и Рай; в том Раю Она есть Древо Жизни[50]. И вот доныне Пречистая по земле ходит, и куда ступит, там Рай[51]. Дева Пресветлая, сиречь Матерь Божия, на небе живет завсегда, а по земле ходить изволит. Куда ступит, там и Рай[52].

Уподобление легендарной страны пресвитера Иоанна «земному раю» восходит к «Сказанию об Индийском царстве», в котором Индия наделена чертами социально-этической утопии – блаженного царства праведников, где царят природная и социальная гармония, где достигнуто райское изобилие. Индия древнерусских сказаний и легенд – это и есть воплощенный на земле рай. Таково же легендарное царство Иоанна в «Повести о Светомире» Вяч. Иванова (что подчеркнуто использованием мотивов «райской топографии»: у Иванова Белая Индия царя Иоанна омывается «потоком эфира чистого из сокровенных недр Едема первого»[53]. Как представляется, образ Богородицы, ступающей по русской земле, избирающей и очерчивающей некую сакральную область – святую обитель, возникает в сознании Иванова не без влияния легенды Серафимо-Дивеевского монастыря, в частности, мотива «святых стопочек», которыми Богородица обошла Дивеевскую обитель, оградив ее от внешнего мира (на месте этих «святых стоп» Богородицы затем была сделана «канавка» св. Серафима). Иными словами, создавая свой миф о царстве Иоанна как идеальном прообразе государства агиографического типа, Иванов обращается и к саровской легенде, находя в ней со-

---

ницкого: Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естеств. наукам СНО, Русская литература. Тарту 1988; 36–38.

[48] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 432.

[49] Там же, 364.

[50] Там же, 377.

[51] Там же, 396.

[52] Там же, 406; см. также 432, 492.

[53] Там же, 364; т.е. рекой Фисон; ср. также: *Истрин В.* Сказание об Индийском царстве. Москва 1893, 72 [приложение]; *Сперанский М.* Сказание об Индийском царстве: Известия по русскому языку и словесности АН СССР, III/2 (1930).

ответствующие мотивы и образы. Главная тема «Повести о Светомире царевиче» – поиск и обретение «земного Рая», «царства верных» на Руси, «града невидимого» – Святой Руси, о чем Иванов писал еще в 1915 г. в статье «Живое предание»:

> Поиск Руси невидимой, сокровенного на Руси Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными строителями из незримого им самим камня на Святой Горе, либо таимой в недрах земных, на дне ли светлого озера, в срединных ли дебрях, на окраинах ли русской земли, не то за Араратом, не то за другими высокими горами, эти поиски издавна на Руси деялись и деются, и многих странников взманили на дальние пути, других же на труднейшее звали, не пространственное, но духовное паломничество. Так, святая Русь, становясь предметом умного зрения, ⟨...⟩ являлась созерцателем этой тайны чистым заданием, всецело противоположным наличному, данному состоянию русского мира. *«Не имамы зде пребывающего града, но грядущего взыскуем»*[54].

В данном фрагменте (как вообще в творчестве Вяч. Иванова), представлена парадигма различных «маршрутов» поиска Святой Руси: здесь и баснословная Индия древнерусской утопической легенды, и невидимый град Китеж (*«на дне ли светлого озера»* – на дне озера Светлояр, согласно преданию, скрылся град Китеж), и полуфольклорный сюжет строительства невидимого храма на Святой Горе (см. духовный стих Вяч. Иванова «Стих о Святой Горе»)[55]. Самого Иванова поиски Святой Руси привели в Серафимо-Дивеевскую обитель – к легенде о св. Серафиме Саровском.

[54] *Иванов Вяч.* Родное и вселенское: Статьи 1914–1916. Москва 1917, 50–51.
[55] *Иванов Вяч.* Кормчие звезды: Книга лирики. Спб. 1903, 79–81.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 111–132

Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995)

ПАМЕЛА ДЭВИДСОН

Pamela DAVIDSON, School of Slavonic and East European Studies, University of London, Senate House, Malet Street, London WC1E 7HU, England

«Постепенно расширяя область безусловного и общеобязательного знания о поэте, мы расчищает дорогу его посмертной судьбе».
(Осип Мандельштам, 1922)[1]

Восприятие автора критикой – не просто предмет академического интереса: это та движущая сила, которая способствует развитию чувства литературной традиции. Когда Нина Берберова заметила в некрологе об Иванове, что он «остался чужд русскому читателю», она тут же поспешила добавить, что, хотя это «поэт для немногих» – и, без сомнения, останется им навсегда, – необходимо, тем не менее, вернуть его произведения из безвестности и отвести ему подобающее место в рамках литературной традиции[2]. Вопрос, насколько состоялось такое возвращение, остается открытым. Хотя написанное Ивановым обнаруживает замечательное постоянство взглядов и цельность духа, мало кто из его современников и критиков смог приблизиться к нему по диапазону своих интересов и глубине мысли. Немногие разделяли его стремление к единству и синтезу. И потому отзывы о его личности, идеях и произведениях нередко бывали фрагментарны и противоречивы, отражая те временны́е, пространственные и идеологические границы, которые сам Иванов стремился преодолеть в своих сочинениях.

В настоящем очерке делается попытка воссоздать общую картину этих разнородных отзывов, чтобы установить главные факторы, определившие судьбу Иванова в критической мысли на протяжении этого столетия. Основываясь на составленной автором этой статьи библиографии 1300 критических работ об Иванове[3], мы намечаем, в общих чертах, некоторые важнейшие, типичные тенденции, которые можно установить на данном материале, разделяя его на четыре периода: 1903–1924, 1925–1961, 1962–1985, 1986–1995. В заключительном разделе

[1] *Мандельштам Осип.* Барсучья нора: Собрание сочинений в трех томах. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, 2. Нью-Йорк 1971, 270.

[2] *Берберова Н.* Памяти Вячеслава Иванова: Русская мысль, 1949, № 159 (3 августа), 5.

[3] DAVIDSON, Pamela. Viacheslav Ivanov: A Reference Guide. New York 1996. Автор выражает благодарность British Academy и Leverhulme Trust за гранты для работы над этой темой на разных стадиях.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

излагается мнение автора о нынешнем положении дел в изучении творчества Иванова и предлагаются различные направления для будущей работы в этой области.

1903–1924

Этот период распадается на три взаимосвязанных этапа. На начальном этапе (1903–1907) Иванов опубликовал три первых сборника своих стихов, «Кормчие звезды» (1903), «Прозрачность» (1904) и «Eros» (1907), и несколько имевших большое влияние статей, посвященных различным аспектам религии Диониса и теоретической разработке его эстетики символизма. В эти ранние годы он был занят, главным образом, вхождением в основное русло культурной жизни России, созданием фундамента для своих идей и укреплением своей литературной репутации.

Ранние рецензии на его сборники весьма делятся на две категории: одни – написаны для популярных журналов консервативными критиками, другие – поэтами и писателями символистского круга для журналов, входивших в орбиту этого движения. Первая группа рецензий явственно показывает, что публика была, как правило, недостаточно подготовлена к новаторским идеям и стихам Иванова. Во многих рецензиях, косвенно присутствовал вопрос, принять ли нового поэта в русскую литературную традицию. Чаще всего высказывалось предубеждение, что абстрактные темы – неподходящий предмет для поэзии (которая должна быть лирической и связанной с реальной жизнью) и что «трудному» языку или образности нет места в стихах (которые должны быть доступны и легкочитаемы). Один из рецензентов зашел так далеко, что объявил «лирику мыслей», по сути своей, «чуждым славянскому духу искусством»[4]. Таким образом, у Иванова обнаруживали два недостатка: темы его стихотворений, казались чуждыми реальной жизни, а эрудитские аллюзии и архаический язык подвергались суровой критике и насмешкам.

Критики не замечали, что острие их атаки, на самом деле, было направлено как раз на те две главные области, в которых Иванов более всего повлиял на восприятие поэзии читателем: принцип сложности в поэзии и использование скрытых аллюзий при помощи символов, мифов и обращения к другим текстам. Первые критики не видели обновляющих возможностей языкового архаизма Иванова; они не соотносили сложности его поэзии с идеей мистического посвящения и не замечали, что частое обращение к классической мифологии связано с задачей желанного возрождения античности. Однако в конце десятилетия утверждение Измайлова, называвшего Иванова Тредиаковским, чье подражание Державину неоправданно, изящно парировал Белый,

[4] *К(у)рс(инский А. А.)* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. Кормчие звезды. Книга лирики: Курьер, 1903, № 88 (27 мая), 3.

заявив, что Иванов не Тредиаковский, но Державин, прокладывающий путь новому Пушкину[5].

Быстроту, с которой произошло это изменение в восприятии творчества Иванова, можно отчасти объяснить возрастом поэта: в 1903 г., когда был опубликован первый сборник его стихов, Иванов стоял на пороге сорокалетия. Он был гораздо старше Блока и Белого, которым тогда было по двадцать три года. С другой стороны, этому способствовало и то обстоятельство, что его идеи, хотя и сложились в годы учения за границей, были почерпнуты из тех же источников, что и идеи, усвоенные молодым поколением символистов, выросших в России: из произведений Владимира Соловьева, Ницше, Достоевского и Тютчева. Этим объсняется полный энтузиазма отклик, встреченный им у молодых поэтов, который, в конечном счете, превзошел враждебный прием консервативных критиков.

Те ранние рецензенты, которые сами были поэтами, симпатизировавшими символизму, оказались гораздо более чутки к темам и приемам поэзии Иванова. Многим из них были близки идеи Иванова и, читая его стихи, они прямо соотносили эти идеи со стихами[6]. Хотя такой подход неизбежно порождал оранжерейную атмосферу и очевидный недостаток критической объективности, их рецензии сыграли важную роль в становлении и укреплении новой литературной традиции и являются ценными памятниками символистской критической мысли. Особый интерес представляют рецензии Брюсова. Они ценны как образцы критических отзывов поэта, которому удалось сохранить бóльшую объективность[7].

Таким образом, в откликах на произведения Иванова с самого начала проступали соображения, хотя и не совсем внелитературные, но, тем не менее, во многом определявшиеся окололитературной полемикой. Как неизбежное следствие полемического характера бóльшей

[5] *Измайлов А.* На переломе. Литературные размышления. Вячеслав Иванов. Валерий Брюсов. Зинаида Гиппиус. А. Каменский. Андрей Белый. Ал. Блок. М. Кузьмин. Санкт-Петербург 1908, 5–14; *Белый Андрей.* Вячеслав Иванов. Силуэт: Утро России, 1910, № 263 (2 октября), 2.

[6] См. *Блок Александр.* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. Прозрачность. Вторая книга лирики: Новый путь, 1904, № 6 (июнь), 204–206; *Он же.* Творчество Вячеслава Иванова: Вопросы жизни, 1905, № 4–5 (апрель–май), 194–206; *Чулков Г.* Рец. на кн.: Северные цветы. Ассирийские: Вопросы жизни, 1905, № 6 (июнь), 248–258; *Он же.* Молодая поэзия: Товарищ, 1907, № 337 (5 августа), 3–4; HOLSTEIN, Alexandra. Tantale. Tragédie de Venceslas Ivanoff: Ecrits pour l'art, n. s., март 1905–февраль 1906, 449–480; *Волошин Максимилиан.* Лики творчества. III. Eros Вячеслава Иванова: Русь, 1906, № 88 (28 декабря), 3; *Герцык Е.* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. Eros: Золотое руно, 1907, № 1, 90–91.

[7] *Брюсов Валерий.* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. Кормчие звезды. Книга лирики: Новый путь, 1903, № 3 (март), 212–214; *Он же.* Рец. на книги: Белый Андрей. Золото в лазури. Первое собрание стихов; Иванов Вячеслав. Прозрачность. Вторая книга лирики: Весы, 1904, № 4 (апрель), 60–62; *Он же.* Новые сборники стихов: Весы, 1907, № 2 (февраль), 83–86.

части критики, исходившей из обоих лагерей, прямые суждения об Иванове-поэте уже с довольно раннего времени подменило рассмотрение его идей. В отдельные моменты эта тенденция достигала своего пика. Так, например, в полемике по поводу мистического анархизма (1906–1907) Иванов явственнее всего фигурировал как идеолог и его поэзия обычно цитировалась и обсуждалась исключительно в этом контексте. Раз сложившись однажды, такой подход прочно укоренился. Можно даже утверждать, что поэзия Иванова и до сих пор весьма нечасто оценивается независимо от идеологических взглядов критиков.

К началу второго этапа (1908–1917) Иванов уже пользовался большим авторитетом, был автором трех сборников стихотворений и значительного числа влиятельных статей и рецензий, учителем со все растущим кругом учеников и крупнейшим теоретиком символистского движения. Об этом новом его статусе свидетельствует появление обзорных статей, в которых делались попытки оценить влияние Иванова на современную поэзию. Аничков, например, завершил свой анализ новых тенденций русской поэзии в контексте их истории, разделом об Иванове, которого считал главным источником надежд для поэзии будущего, поэтом, чья теория мифотворчества может дать жизнь «Новому Слову», основанному на новой «эстетике без эстетизма»[8]. Традиционные предрассудки старой школы еще продолжали звучать в статьях нескольких одиноких критиков, подобных Измайлову, но даже их тон смягчился. В Иванове теперь видели человека, с которым нужно считаться, чьими идеями руководствуются литературные течения того времени и чье право на место в литературе неоспоримо.

Важным фактором, способствовавшим утверждению Иванова в этой новой роли был выход первого сборника его статей, «По звездам» (1909). Несколько положительных рецензий на сборник послужили в глазах читателей укреплению авторитета Иванова как одного из ведущих теоретиков литературы. Адрианов воспользовался выходом книги, чтобы сделать обзор достижений современной модернистской литературы, и подчеркнул в этой связи центральную роль Иванова, оказавшего важнейшее влияние на формирование эстетического мировоззрения молодого поколения поэтов[9]. Однако, в то же время, сборник косвенным образом положил начало и сильной встречной волне реакции против доминирующего влияния идей Иванова. Ее источником было все нарастающее сопротивление сложной для восприятия прозе поэта. Прежде неудовлетворенность этой стороной его произведений ограничивалась тем, что его объявляли воскресшим Тредиаковским или указывали на несоответствие провозглашаемого им идеала большого, всенародного искусства и эзотерической неясностью его

[8] *Аничков Евгений.* Последние побеги русской поэзии (Продолжение): Золотое руно, 1908, № 3–4, 111.

[9] *Адрианов С.* Критические наброски: Вестник Европы, 1909, № 10, 838–854.

собственного, доступного лишь посвященным. Теперь эта неудовлетворенность достигла нового уровня и нашла выход в двух параллельных линиях критики, нацеленных на социальную и философскую стороны его эстетической системы.

Социальная линия была ярко выражена в двух вышедших одна за одной статьях Мережковского – «Земля во рту» и еще более резком продолжении «Балаган и трагедия»[10]. Мережковский оспаривал мысль о близящемся духовном возрождении современной России, высказанную Ивановым в очерке «О русской идее» (1909); он находил, что основной грех символистов – их уход от общественности в собственный мир разочарования, приравненного ими к состоянию русской народной души. В упоминавшейся выше статье Адрианов говорил об обреченности стремлений модернистских писателей разрешить общенародные проблемы, выходящие за рамки их понимания, а Николаев утверждал, что Иванов просто не может осознать, что «обновление религиозного сознания есть задача этико-социальная, а не эстетическая»[11].

С философских позиций Иванова критиковал Мокиевский, опровергавший в самой ее основе ивановскую теорию искусства как метода философского или объективного познания[12]. Другие рецензенты, как, например, Франк, сочетали обе линии, критикуя и социальные, и философские положения эстетики Иванова[13]. Хотя Иванова энергично защищали такие деятели, как Тастевен, секретарь редакции «Золотого руна», или философ Степун, даже в этом лагере можно заметить некоторую амбивалентность[14]. Бердяев признавал в Иванове подлинного мистика и поэта, у которого есть своя миссия перед будущим, но, в то же время, считал, что «дионисизм нельзя проповедывать»[15]. Сюннерберг, выражая свое почтительное восхищение идеями мастера, тем не менее, называл их «воздушными мостами» и признавался в своем скептическом к ним отношении[16].

[10] *Мережковский Д.* Земля во рту: Речь, 1909, № 314 (15 ноября), 2; *Он же.* Балаган и трагедия: Русское слово, 1910, № 211 (14 сентября), 2–3.

[11] *Николаев Н. И.* Новые принципы литературной критики. «По звездам», соч. Вяч. Иванова: Эфемериды. Статьи по вопросам искусства, театра и литературы, критические этюды, литературные очерки, наброски, впечатления. Киев 1912, 379.

[12] *Мокиевский П.* Теория познания философов и дьявольский сплав символистов: Русское богатство, 1910, № 11 (ноябрь), 112–120 (отд. 2).

[13] *Франк С.* Артистическое народничество: Русская мысль, 1910, № 1, 27–38 (отд. 2).

[14] *Т(астевен) Г.* «По звездам» По поводу сборника статей Вяч. Иванова: Золотое руно, 1909, № 6 (июнь), 74–76; *С(тепун) Ф.* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. По звездам. Статьи и афоризмы: Логос. Международный ежегодник по философии культуры. Русское издание. Кн. 1. Москва 1910, 281–282.

[15] *Бердяев Николай.* О книге Вяч. Иванова «По звездам»: Московский еженедельник, 1909, № 42 (24 октября), 54.

[16] *Сюннерберг К. А.* О воздушных мостах критики: Аполлон, 1909, № 2 (ноябрь), 54–62 (отд. 1).

Таков контекст, в котором яснее виден кризис символизма 1910 г. В действительности, в широкой цепной реакции на статью Иванова «Заветы символизма», развившейся в публичную дискуссию, которая длилась, по меньшей мере, два года, попросту разрядилось общее напряжение, накопившееся по частным вопросам символистской эстетики.

Сходными стремлениями руководствовались в это время и те, кто отзывался о поэзии Иванова. Младшее, набирающее силу поколение поэтов, часто ученики самого Иванова, пыталось исключить своего учителя из цепи литературной традиции, прежде всего, для того, чтобы укрепить собственные позиции. Мы видим, как с 1908 г. начинается их формирование под покровительством Иванова и как затем, с удивительной быстротой, они появляются на свет, сбрасывая кокон его влияния, что приводит порою к весьма резкой полемической реакции, питаемой их тягой к независимости. Невольно вспоминается откровенное описание жестокой динамики смены поколений в литературе, которое дает Шестов в своем очерке о Чехове:

> «Молодые, подрастая, убивают и съедают стариков. ⟨...⟩ Восходящее светило всегда светит ярче заходящего, и старики должны добровольно отдавать себя на съедение молодым».[17]

Реакция поэтов нередко была скорее интуитивной, нежели до конца осознанной; тем не менее, она отражает одинаковое подспудное сопротивление всеохватывающей идеологии. В письме 1909 г. Мандельштам писал Иванову о своем восхищении архитектурным великолепием и «покорительными сводами» сборника «По звездам», но, в то же время, замечал, «что книга слишком ... круглая, без углов»[18]. Рост семени этого сопротивления прослеживается по рецензиям на сборники стихов Иванова, написанным будущими поэтами-акмеистами. Постепенное хамелеоноподобное изменение, которое претерпевали их отзывы о творчестве «старшего» поэта, отчетливо видно у Городецкого (с поворотным пунктом в 1910 г.) и Гумилева (с поворотным пунктом в 1911 г.)[19]. Отзывы футуристов представлены статьей Боброва[20]. Другие

[17] *Шестов Лев.* Творчество из ничего (А. П. Чехов): Шестов Лев. Начала и концы. Сборник статей. Санкт-Петербург 1908, 4.

[18] *Мандельштам Осип.* Указ. соч. II, 486.

[19] *Городецкий Сергей.* Аминь: Золотое руно, 1908, № 7-9, 105–107; *Он же.* Ближайшая задача русской литературы: Золотое руно, 1909, № 4, 66–81; *Он же.* Идолотворчество: Золотое руно, 1909, № 1, 93–101; *Он же.* Да, против течения!: Против течения, 1910, № 5 (12 ноября), 2; *Он же.* Страна Реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедекер: Против течения, 1910, № 1 (15 октября), 3; *Гумилев Н.* Жизнь стиха: Аполлон, 1910, № 7 (апрель), 5–14 (отд.1); *Он же.* Письма о русской поэзии. Рец. на кн.: Cor Ardens. Часть первая: Аполлон, 1911, № 7, 75–76; *Он же.* Письма о русской поэзии. Рец на кн.: Cor Ardens. Часть вторая: Аполлон, 1912, № 6, 52–53. Для анализа критических отзывов Гумилева об Иванове в контексте возникновения акмеизма см.: DAVIDSON, Pamela. Gumilev's Reviews of Viacheslav Ivanov's *Cor Ardens.* Criticism as a Tool in the Polemics of

материалы, касающиеся Асеева, Бурлюка, Хлебникова и Маяковского, были опубликованы позже.

«Cor Ardens» (1911–1912), сборник Иванова, вышедший в критический момент (вскоре после того, как разразился кризис символизма 1910 г., а новые течения еще только складывались), неизбежно оказался в центре борьбы за преемственность в поэзии. Несмотря на осторожность французского критика Шузевиля, высказавшего свои замечания о сборнике довольно сдержанно, как о деле личного вкуса[21], соотечественники Иванова в целом не приняли такого отношения, продолжая считать его поэзию ареной борьбы, где спорят о теории и отстаивают права на литературную и идейную независимость.

Утверждение Иванова в роли теоретика символизма и философа культуры, происшедшее благодаря выходу двух следующих сборников его статей, «Борозды и межи» и «Родное и вселенское», привело к новому этапу в оценке его идей о культуре и религии, начало которому было положено философами Бердяевым, Булгаковым и Шестовым. По сравнению с первым сборником статей Иванова, вторая книга, «Борозды и межи», вызвала гораздо большее число рецензий, ставших теперь критичнее и сдержанее. Эту смену тона можно почувствовать, сравнив рецензии Бердяева на первый и на второй сборники. Прежняя готовность Бердяева признать Иванова мистическим пророком и подлинным поэтом сменилась резкой критикой, в основе которой лежало обвинение, что «у него филология незаметно подменяет онтологию», а реальности религии и философии замещаются эстетическими и культурными построениями[22]. Столь же обличительно высказывался и другой рецензент: сравнивая оба сборника, Философов находил, что бóльшая «шлифовка» второго «была куплена ценой некоторой мертвенности», и предъявлял далее ультиматум, требуя, чтобы автор прояснил, наконец, свою религиозную и общественную позицию и преодолел свою междуведомственность[23].

Булгаков, хотя и защищал сборник, отмечал все-таки, что для Иванова «особенно велика ... опасность эстетического подмена религиозных ценностей»[24]. Тогда как решительная критика «Вячеслава

Literary Succession: Russian Writers on Russian Writers. Edited by Faith Wigzell with an introduction by Robin Aizlewood and Faith Wigzell. Oxford and Providence 1994, 51-65.

[20] *Бобров С.* Вячеслав Иванов и лирика: Второй сборник Центрифуги. Москва 1916, 58–59.

[21] CHUZEVILLE, Jean. Lettres russes: Mercure de France, 1913, № 102 (март–апрель), 16 марта, 435-439.

[22] *Бердяев Николай.* Очарования отраженных культур: Биржевые ведомости, 1916, № 15833, 30 сентября, утрен. вып., 2–3. О первой рецензии см. прим. 15.

[23] *Философов Д.* Рец. на кн.: Иванов Вячеслав. Борозды и межи: Речь, 1916, № 209 (1 августа), 3.

[24] *Булгаков Сергей.* Сны Геи: Утро России, 1916, № 120 (30 апреля), 4–5.

Великолепного» Шестовым сохраняла свое влияние долго[25], попытка Эрна опровергнуть ее привлекла мало внимания[26]. Почти все рецензенты сборника были едины в желании, чтобы Иванов обратился от туманности к простоте и отчетливее определил свою позицию по ключевым социальным и религиозным вопросам. На поэтическом фронте знаком новой «смены караула» стала имевшая большой резонанс статья Жирмунского «Преодолевшие символизм», в кратком историческом введении к которой Иванов фигурирует как предшественник акмеистов – Ахматовой, Мандельштама, Гумилева[27].

Эта цепная реакция (преодоление консервативного сопротивления вначале, завоевание затем прочных позиций и, наконец, вызов, брошенный бывшими учениками) доказывает, что Иванов играл важнейшую роль в происходившем тогда кардинальном изменении подхода к поэзии и эстетике: переход от декадентства к символизму и от символизма к постсимволизму, во многом, был достигнут под влиянием его личности и идей.

Третий и последний этап первого периода приходится на годы между революцией и эмиграцией Иванова в Италию. К этому времени интерес к Иванову определялся, главным образом, ходом исторических событий и порожденными ими злободневными социальными и культурными проблемами. В результате вновь возник интерес к идеям Иванова и непреходящим ценностям символизма, с новыми политическими акцентами. Эстетические споры все более уступали место полемике по таким вопросам, как, например, интерпретация первой мировой войны и революции в свете славянофильских и религиозных идеалов. Эту смену акцентов можно наблюдать в статье Белого о «Родном и вселенском»: главной мишенью критика было мнение Иванова, что революция развивается нерелигиозным путем[28].

Теми же причинами объясняется и судьба трех книг, опубликованных Ивановым в этот период. На две первые, автобиографическую поэму «Младенчество» (1918) и трагедию «Прометей» (1919), мало обратили внимание. Бóльшая часть первого сочинения была написана в 1913 г., и в 1918 г., когда оно вышло, его глубоко личный характер и обращенность автора в себя оказались несозвучны с новыми проблемами. Второе произведение, впервые опубликованное в 1915 г. под

[25] *Шестов Л.* Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадочничества: Русская мысль, 1916, № 10 (октябрь), 80–110 (отд. 2).

[26] *Эрн В.* О великолепии и скептицизме. К характеристике адогматизма: Христианская мысль, 1917, № 3–4 (март–апрель), 163–186.

[27] *Жирмунский В.* Преодолевшие символизм: Русская мысль, 1916, № 12 (декабрь), 25–56 (отд. 2).

[28] *Белый Андрей.* На перевале, 1–2. Сирин ученого варварства (По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское»): Знамя труда, 1918, № 163 (26 марта), № 170 (3 апреля). Статья переиздана в его кн.: Сирин ученого варварства. По поводу книги В. Иванова «Родное и вселенское». Берлин 1922, 24 с.

названием «Сны Прометея», рассматривало универсальные вопросы человеческого бытия, перелагая миф о Прометее языком, как это считалось, слишком абстрактным, чтобы соответствовать проблемам современности.

Парадоксально, что менее всего подготовленное, самое спонтанное произведение этого периода привлекло наибольшее внимание – обмен письмами Иванова с Михаилом Гершензоном, «Переписка из двух углов», опубликованная сначала в Петербурге, а затем в Берлине в 1921 и 1922 годах. Это произведение возникло скорее случайно, чем по замыслу; оно было написано в необычайно короткий срок и отправилось в печать так, что его нельзя было ни исправить, ни отредактировать. Однако воздействие его было мощным и долговременным. Наряду с предшествующими статьями Иванова 1917–1919 годов о судьбе культуры и национальном России (в особенности статья 1919 г. о кризисе гуманизма, «Кручи») эта переписка оказалась в центре полемики за или против метафизического подхода к культуре, предложенного Ивановым и, в свою очередь, определила основные тенденции в откликах на его произведения как в Советской России, так и в Европе. Эти тенденции сохраняются и по сей день. В Западной Европе их можно проследить в многочисленных изданиях и публикациях по поводу этой работы, появившихся в 1930–1950-е годы; в России они вновь проявились совсем недавно[29]. «Переписка», более чем другие работы Иванова, стала отправной точкой кардинальной переориентации, смещения интереса от Иванова-поэта к Иванову – философу культуры, существующего и по сей день.

1925–1961

Во второй период прослеживаются три различных потока критических отзывов об Иванове: отклики в Советской России, возникающий голос русской эмигрантской критики и работы западноевропейских мыслителей.

Вскоре после эмиграции Иванова в Италию в 1924 г., началось постепенное, но вполне определенное сокращение числа работ о нем, публикуемых в Советской России. Отзывы вульгарно-марксистского толка, появлявшиеся уже среди ранних рецензий на «Переписку из двух углов», становились все более преобладающими; это направление и определило содержание разделов об Иванове в основных библиографических работах этого периода. В энциклопедиях его причисляли к буржуазным декадентам[30]. Хотя имя Иванова упоминалось в разном

[29] *Зелинский Владимир.* На пире Платона во время чумы: Выбор, 1988, № 3, 214–257; *Он же.* Страна изгнания или земля обетованная. Забытый спор о культуре: Наше наследие, 1989, № 3, 132–134; *Макаганова Т.* Переписка из двух углов: Там же, 120–131.

[30] *А. Д.* Иванов Вячеслав Иванович: Малая советская энциклопедия, 3. Под ред. Н. Л. Мещерякова. Москва 1930, 353–354. *Михайловский Б.* Иванов Вячеслав Ива-

контексте, подход к его произведениям неизменно бывал искажен сильным идеологическим предубеждением против его мировоззрения и идей. Медынский, например, критикует его религиозную эстетику с марксистских атеистических позиций[31], а Нусинов усматривает в «Прометее» продолжение того негативного изображения революционеров, что дал в «Бесах» Достоевский[32].

Тем не менее, на этом фоне продолжали появляться и некоторые ценные работы. Значительный интерес сохраняет исследование Гудзия об Иванове и Тютчеве[33], а в работе Жирмунского, хотя и весьма идеологически предвзятой, анализируются существенные аспекты такой важной темы, как отношение Иванова к Гете[34]. Ряд статей о символизме, самой интересной из которых остается очерк Гофмана о языке символистов и его замечания об Иванове в этой связи, вошли в опубликованный в 1937 г. том «Литературного наследства»[35]. Материалы, и ныне сохраняющие свое значение, содержит и введение Орлова к изданной им переписке Блока и Белого[36].

Мемуарная литература, по-видимому, была более свободна от идеологических ограничений. Имя Иванова стало часто встречаться в обширной мемуарной литературе, появившейся после смерти Блока. Как самобытной фигуре ему отводилось видное место в мемуарах Пяста и Чулкова, а также в сборнике отрывков из разных источников, составленном Немеровской и Вольпе[37]. Опубликованные в начале 1930-х годов мемуары Белого, хотя и заметно отличались по духу от его ранних воспоминаний о Блоке[38], тем не менее, давали один из последних и

нович: Литературная энциклопедия, 4. Под. ред. А. В. Луначарского. Москва 1930, 404–409.

[31] *Медынский Г. А.* В поисках утерянных реальностей. Богоискательство и символизм: Религиозные влияния в русской литературе. Москва 1933, 85–128.

[32] *Нусинов И.* Как Прометей был объявлен первопричиной зла: Вячеслав Иванов, «Прометей». В его кн.: Вековые образы. Москва 1937, 140–148.

[33] *Гудзий Н.* Тютчев в поэтической культуре русского символизма: Известия по русскому языку и словесности 3/2 (1930) 465–549.

[34] *Жирмунский В.* Гете в русской поэзии: Литературное наследство, 4–6. Москва 1932, 505–650 (об Иванове – 604–605). Расширенный вариант: *Он же.* Гете в русской литературе. Ленинград 1937, 575–606, 668–670.

[35] *Гофман В.* Язык символистов: Литературное наследство, 27–28. Москва 1937, 54–105.

[36] *Орлов Вл.* История одной «дружбы-вражды»: Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. Под ред. В. Н. Орлова. (Летописи государственного литературного музея, кн. 7). Москва 1940, V–LXIV.

[37] *Пяст В.* Первые среды. Еще о средах. Башенный театр. В его кн.: Встречи. Москва 1929, 44–62, 85–102, 166–180; *Чулков Георгий.* Годы странствий. Из книги воспоминаний. Москва 1930; Среды Вячеслава Иванова: Судьба Блока. По документам, воспоминаниям, письмам, заметкам, статьям и другим материалам. Под ред. О. Немеровской и Ц. Л. Вольпе. Ленинград 1930, 92–107.

[38] *Белый Андрей.* Начало века. Москва–Ленинград 1933; *Он же.* Между двух революций. Лениград 1934; *Он же.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке:

наиболее полных портретов Иванова, который появился в Советской России до начала второй волны мемуаров в конце 1960-х годов.

Второй поток составляли все усиливавшиеся голоса тех многих русских, кто оказался, как и Иванов, в эмиграции. В числе эмигрантских авторов, опубликовавших воспоминания и критические статьи об Иванове, были Г. Адамович, Н. Берберова, Н. Бердяев, И. Бунин, М. Волошина, Л. Габрилович, З. Гиппиус, И. Голенищев-Кутузов, М. Гофман, М. Добужинский, Б. Зайцев, Ф. Зелинский, Г. Иванов, Е. Кузьмина-Караваева, С. Маковский, Э. Метнер, Д. Мирский, П. Муратов, Б. Погорелова, Л. Сабанеев, Ф. Степун, А. Тыркова-Вильямс, Г. Флоровский, С. Франк, В. Ходасевич и О. Шор (Deschartes).

Тот факт, что голос русской эмиграции зазвучал и набрал силу довольно нескоро, без сомнения, был связан с нежеланием Иванова публиковаться в эмигрантской печати. Хотя он разрешил Голенищеву-Кутузову процитировать некоторые свои стихотворения в двух статьях, опубликованных в 1930 г.[39], официальный запрет на публикацию своих произведений в эмигрантских журналах он снял лишь в 1936 г. после своего первого совместного с эмигрантской общиной выступления в связи с 70-летием Мережковского[40]. После выхода «Римских сонетов» в «Современных записках» и статьи Степуна[41] стихи Иванова стали публиковаться регулярно, открывая новый период откликов на его произведения со стороны писателей эмиграции.

Некоторые эмигрантские авторы ограничивались в своих отзывах об Иванове воспоминаниями о той важнейшей роли, которую он играл в дни «башни», но, будучи, по большей части, явно неосведомлены о его продолжающемся творческом развитии и растущих связях с европейской культурой, лишь вскользь отмечали, что он живет в Риме и обратился в католицизм. Те, кто, как Голенищев-Кутузов или Степун, навещали Иванова в Риме и поддерживали с ним тесные контакты благодаря переписке, могли лучше обрисовать развитие поэта. Картина стала полнее после 1949 г.: о смерти Иванова широко сообщалось в русской эмигрантской и европейской прессе, она вызвала большое число некрологов, сожалевших о том, что имя его оказалось предано забвению и пытавшихся, оглядываясь назад, точнее оценить его роль в культуре XX в.

Что же касается третьего потока – откликов европейских мыслителей, – то здесь следует заметить, что, когда Иванов приехал в Италию в 1924 г., он был известен в Европе сравнительно мало; в 1903–

Записки мечтателей, 1922, № 6, 7–122; *Он же.* Воспоминания о А. А. Блоке: Эпопея, 1922, № 1, 123–273; 1922, № 2, 105–299; 1922, № 3, 125–310; 1923, № 4, 61–305.

[39] *Голенищев-Кутузов Илья.* Лирика Вячеслава Иванова: Современные записки, 1930, № 43, 463–471; *Он же.* Отречение от Диониса: Вячеслав Иванов: Возрождение, 1930, № 1857, 3 июля, 3–4.

[40] Чествование Д. С. Мережковского: Последние новости, 1935, № 5381, 17 декабря, 2.

[41] *Степун Ф.* Вячеслав Иванов: Современные записки, 1936, № 62, 229–246.

1913 гг. о нем появилось лишь несколько статей в английских, французских и немецких журналах. Внимание общественности было привлечено к нему, во многом, благодаря одному событию его духовной биографии и выходу переводов двух его произведений. Значительный интерес в католических кругах и у религиозных деятелей, неравнодушных к экуменическому единству церквей (Папини, Шультце, Тышкевич, Ширяев), вызвало его обращение в католицизм в 1926 г. Кроме того, в результате публикации «Переписки из двух углов» в журнале Бубера «Die Kreatur» (1926) и последовавшего затем ее издания по-французски (1930, 1931) и итальянски (1932), Иванов вступил в переписку с Курциусом, Дю Босом, Пеллегрини и другими выдающимися мислителями. Интерес к Иванову выразился в появлении в 1933 г. целиком посвященного ему номера «Il Convegno» со статьями Курциуса, Дю Боса, Марселя, Пеллегрини, Штейнера и других, за которым последовал ряд приглашений сотрудничать в таких ведущих европейских журналах за пределами Италии, как «Corona» и «Hochland». Также привлекла большое внимание и вызвала несколько рецензий немецкая версия (1932) более ранней работы Иванова о Достоевском. До сих пор две эти грани личности Иванова – философ культуры и толкователь Достоевского – занимают видное место в критической мысли о нем.

Большинство европейских авторов, писавших об Иванове после войны и революции, обращались к нему из интереса к его идеям о христианском гуманизме и культуре. Многие из них не знали русского языка и, хотя часто упоминали Иванова как величайшего русского поэта-современника[42], имели слабое представление о его поэзии или о его идеях и жизни в России до эмиграции. Исключением были Кюфферле, переводчик «Человека» на итальянский[43], и итальянские слависты Ло Гатто[44], Поджиоли[45] и Рипеллино[46].

Три рассматриваемых потока – голоса из Советской России, в русской эмиграции и отзывы европейцев – были весьма различны, мало связаны между собой и нередко протекали несколько в стороне от самого Иванова. Здесь выделяются фигуры Дешарт, Степуна и Го-

[42] Steiner Herbert. Idea e Amore. Il Convegno, 1933, Anno XIV, № 8-12, 272–273. 15° Lunedì Letterario: Venceslao Ivanov. Orientamenti dello spirito moderno. Conferenza al Casino Municipale di San Remo: L'Eco della Riviera, 1933, № 30 (9 апреля), 1; Papini Giovanni. I Sette Vecchioni: Santi e Poeti. Firenze 1948, 243–249.

[43] Küfferle, Rinaldo. Un poeta russo ospite dell'Italia. Visita a Venceslao Ivanov: Corriere della Sera, 1931, № 167 (15 июля) 3; Его же предисловие в кн.: Venceslao Ivanov, L'Uomo. Стихотворный перевод Rinaldo Küfferle. Milano 1946, 7–14.

[44] Lo Gatto, Ettore. Storia della letteratura russa. Firenze 1942, 447–449, 457; *Он же,* Storia del teatro russo, 2. Firenze 1952, 148–150, 192, 197, 251–252, 289, 317; *Он же*, Storia della letteratura contemporanea. Milano ^{2}1958, 296–302.

[45] Poggioli, Renato. Il fiore del verso russo. Einaudi, 1949, 55–57, 181–89. См. прим. 48.

[46] Ripellino, Angelo Maria. Poesia russa del Novecento. Versioni, saggio introduttivo, profili biobibliografici e note a cura di A. M. Ripellino. Parma 1954.

ленищева-Кутузова, которые были близки к Иванову и, в то же время, способны перекинуть мост между русским миром и миром европейских мыслителей. В остальном обрывочность сведений и разобщенность с Ивановым многих, кто писал о нем (во всех трех лагерях), зачастую приводили к тому, что прошлое затуманивалось и период башни в нем покрывался дымкой легенд и мифов.

1962–1985

Третий основной период примечателен в двух отношениях: он был ознаменован появлением интереса к Иванову со стороны нового, послевоенного поколения и первыми после смерти поэта публикациями его произведений: сборника «Свет вечерний» (1962), первых томов брюссельского собрания сочинений (1971–) и книги его стихов и переводов в России (1976).

В течение этого периода западная наука пошла далее стадии писания мемуаров и предлагающих общую интерпретацию статей современников и начала утверждаться на более профессиональной основе. Прежние голоса русской эмиграции и западноевропейских критиков слились теперь с исследованиями нового поколения западных ученых-славистов. Первые работы в этой области восходят к концу 1950-х годов: анализ поэтики и эстетики русского символизма Голтхузена[47], работа Поджиоли о «Переписке из двух углов» и русской поэзии современной эпохи[48] и детальное исследование Дончин о связях между русским и французским символизмом[49]. Первые подробные монографии и диссертации об Иванове стали появляться в середине 1960-х – начале 1970-х годов. Среди них можно назвать диссертацию Стейси о «Cor Ardens»[50], работы Тарановского о влиянии Иванова на Мандельштама[51], монографию Карин Тщёпль о поэзии Иванова[52], работу Уэста

[47] HOLTHUSEN, Johannes. Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.

[48] POGGIOLI, Renato. A Correspondence from Opposite Corners: Perspectives of Criticism. Ed. by Harry Levin. Harvard Studies in Comparative Literature, 20 (Cambridge, Mass. 1950) 223–248; Работа переиздана в его кн.: The Phoenix and the Spider: A Book of Essays about some Russian Writers and their View of the Self. Cambridge, Mass. 1957, 208–228; *Он же*, Vjacheslav Ivanov: The Poets of Russia, 1890–1930. Cambridge, Mass. 1960, 161–170; *Он же*, Simbolismo russo e occidentale: Letterature Moderne, 1961, no. 5 (сентябрь–октябрь), 586–602.

[49] DONCHIN, Georgette. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry (Slavistic Printings and Reprintings, XIX). The Hague 1958.

[50] STACY, Robert Harold. A Study of Vjacheslav Ivanov, *Cor Ardens* (Part I): Ph. D. dissertation, Syracuse University, 1965, 304 стр.

[51] *Тарановский К. Ф.* Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама: To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11 October 1966, т. 3. The Hague–Paris 1967, стр. 1973–1995; *Он же.* Три заметки о поэзии Мандельштама: International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1969/12, 165–170. Обе статьи в переработанном виде и на английском языке

о символистской эстетике Иванова в контексте русской литературной традиции[53] и монографию Гетцера о «Тантале»[54].

С выходом в свет под редакцией Ольги Дешарт и Димитрия Иванова первого тома собрания сочинений вновь стали доступны редкие работы Иванова, а введение и примечания к изданию предоставили читателю богатый материал о жизни поэта и его творчестве. Вышедшие из печати четыре тома (1971, 1974, 1979, 1987), из шести планируемых, дали значительный импульс дальнейшим исследованиям, а также возможность заново оценить значение Иванова для прошлого, настоящего и будущего русской поэзии. Косвенным результатом выхода первых томов этого нового собрания стала серия посвященных Иванову международных симпозиумов, проходивших в университетах Йеля (1981), Рима (1983), Павии (1986), Гейдельберга (1989), Женевы (1992) и Будапешта (1995), каждый из которых (кроме римского) сопровождался публикацией сборника статей об Иванове[55]. В течение этого периода появились и другие важные работы, в первую очередь, статья Холтхузена и монография Мальковати[56].

В Советской России исследования развивались существенно иным путем. С начала 1960-х годов, и все усиливаясь к концу десятилетия, раздаются новые голоса – молодого поколения литературоведов, воспользовавшихся более свободной атмосферой послесталинской России, чтобы вновь открыть и воскресить Иванова для современного читателя. Важный вклад внесла Ксения Муратова, которая составила первую значительную библиографию работ Иванова и об Иванове, включавшую 52 наименования и опиравшуюся на дореволюционные, а также советские источники[57]. Свежо и непредвзято рассматривалась эстетика Иванова и ее связи с произведениями других поэтов в книге Лидии Гинзбург о лирике, а работа Михаила Гаспарова положила начало серьезному изучению стихосложения и поэтической техники Иванова[58].

вошли в его кн.: Essays on Mandel´štam. Harvard Slavic Studies, VI. Cambridge, Mass.–London 1976, 83–114, 161–168.

[52] TSCHÖPL, Carin. Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie (Slavistische Beiträge, 30). München 1968, 235 стр.

[53] WEST, James. Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic. London 1970, 257 стр.

[54] HETZER, Armin. Vjačeslav Ivanovs Tragödie „Tantal": Eine literarhistorische Interpretation (Slavistische Beiträge, 59). München 1972, 202 стр.

[55] См. прим. 74.

[56] HOLTHUSEN, Johannes. Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph. München 1982, 44 стр.; MALCOVATI, Fausto. Vjačeslav Ivanov. Estetica e filosofia. Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 31 (Firenze 1983) 99 стр.

[57] История русской литературы конца XIX – начала XX века. Библиографический указатель. Под ред К. Д. Муратовой. Москва–Ленинград 1963, 243–245.

[58] *Гинзбург Л.* О лирике. Москва–Ленинград 1964, 257–258, 267, 342–343; *Гаспаров М. Л.* Античный триметр и русский ямб: Вопросы античной литературы и классической филологии. Москва 1966, 393–410.

С середины этого десятилетия, приблизительно со времени столетнего юбилея Иванова, началась новая волна мемуаров, в числе которых были воспоминания Лидина, Чарного, Алянского и Альтмана[59]. Кроме мемуаров Альтмана все остальные были написаны с явно «советских» позиций, но, тем не менее, содержат немало интересного. Откровенно идеологического подхода по-прежнему придерживались такие критики, как Михайловский, чей очерк истории русского символизма, хотя и выдавался за прежде не публиковавшийся, в действительности во многом воспроизводил его крайне тенденциозную публикацию тридцатилетней давности[60]. Другие критики, такие как Соловьев, чья книга о Блоке неоднократно переиздавалась, продолжали изображать Иванова и Зиновьеву-Аннибал весьма односторонне и негативно[61].

Некоторые публикации, стремившиеся развить новый подход к творчеству Иванова в общем контексте символизма, все еще отличались антирелигиозными предрассудками и преимущественно социальной направленностью, присущей советской литературной критике. Так Машбиц-Веров считал, что поэзия Иванова удачна лишь тогда, когда поэт отходит от мистицизма, и ограничивался в своем исследовании ивановского творчества периодом до эмиграции, называя ее предательством России[62]. Минц подчеркивала необходимость спасти Иванова от забвения, но всё же делала особенное ударение на его отношении к революции 1905 г. и заявляла, что «историк литературы не должен замалчивать монархических тенденций ряда произведений раннего Вячеслава Иванова» или «избегать разговора об идеалистических основах миросозерцания писателя»[63]. Долгополов в своей статье вновь обратил внимание на поэзию Иванова как сердцевину его наследия, но особо

[59] *Лидин Вл.* Вячеслав Иванов. В его кн.: Люди и встречи. Москва 1965, 188–195; *Чарный М.* Неожиданная встреча. Вячеслав Иванов в Риме: Вопросы литературы, 1966, № 3, 194–199; *Алянский С. М.* Встречи с Блоком. Из записок издателя: Новый мир, 1967, №6, 159–206; *Альтман М. С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.): Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 209 (1968), 304–325.

[60] *Михайловский Б. В.* Символизм: Русская литература XX века. С девяностых годов XIX века до 1917 г. Москва 1939, 220–259; *Он же.* Из истории русского символизма (1900-е годы). В его кн.: Избранные статьи о литературе и искусстве. Под. ред. А. Г. Соколова. Сост. И. В. Корецкая. Москва 1969, 389–447; *Он же.* Символизм: Русская литература конца XIX – начала XX в.: 1901–1907. Под ред. Б. А. Бялика. Москва 1971, 229–318.

[61] *Соловьев Борис.* Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. Москва 1965, 151–152, 300–307.

[62] *Машбиц-Веров И. М.* Творчество Вячеслава Иванова: Материалы VII зональной научной конференции литературоведческих кафедр университетов и педагогических институтов Поволжья. Волгоград 1966, 45. Значительно расширенный вариант в его кн.: Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев 1969, 141–153.

[63] *Минц З. Г.* О «беседах с поэтом В. И. Ивановым М. С. Альтмана»: Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 209 (1968), 297–303.

выделял цикл стихов о революции 1905 г., «Година гнева», как поворотноый пункт в развитии поэта и доказательство его социального пробуждения[64].

Желание избежать глубоко укоренившегося идеологического подхода, несомненно, способствовало складыванию характерных тенденций в науке этого периода. Широким аналитическим исследованиям обычно предпочитали публикации архивных материалов. Отметим также явную тенденцию изучать Иванова, скорее, в связи с его более признанными, «канонизированными» современниками, Блоком и Брюсовым, нежели как самостоятельное художественное явление. Так, например, непропорционально велик объем литературы, посвященной разным сторонам отношений Блока и Иванова, сравнительно с ограниченным числом исследований о связях последнего с другими, может быть, не столь «общепризнанными», но значительными современниками.

В результате этих двух обстоятельств более подчеркивалась роль Иванова в истории литературы, чем раскрывался его собственный поэтический мир или писались обобщающие аналитические работы. Типичными публикациями того времени были скрупулезно прокомментированные издания переписки Иванова, подробные воссоздания его деятельности в различные периоды жизни и исчерпывающие сообщения о его отношениях с издательствами и журналами. Эту тенденцию отражают основополагающее исследование Котрелева о бакинских годах Иванова[65], издание его переписки с Брюсовым, подготовленное Гречишкиным, Котрелевым и Лавровым[66], и многочисленные архивные публикации Лаврова, Тименчика, Купченко, Гречишкина и Герасимова в различных выпусках «Ежегодника Рукописного отдела Пушкинского дома»[67]. Выход в 1976 г. небольшого тома стихотворений и переводов Иванова в серии «Библиотека поэта» был первой попыткой издать его произведения в Советском Союзе. Хотя эта книга и не дает полной картины творчества Иванова, ее появление

[64] *Долгополов Л. К.* Поэзия русского символизма: История русской поэзии, 2. Под ред. Б. П. Городецкого. Ленинград 1969, 253–329.

[65] *Котрелев Н. В.* Вяч. Иванов – профессор Бакинского университета: Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 209 (1968), 326–339.

[66] Переписка с Вячеславом Ивановым (1903–1923). Под ред. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова: Литературное наследство, 85. Валерий Брюсов. Москва 1976, 428–545.

[67] *Анненский И. Ф.* Письма к С. К. Маковскому. Под ред. А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1976 год. Ленинград 1978, 222–241; *Анненский И. Ф.* Письма к М. А. Волошину. Там же, 242–252; *Эрберг Конст. (К. А. Сюннерберг).* Воспоминания. Под ред. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Ленинград 1979, 99–146; *Герасимов Ю. К.* Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея»: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1980 год. Ленинград 1984, 178–203.

обозначило новый этап на пути включения Иванова в официальный литературный канон.

В целом исследования на Западе и в Советском Союзе продвигались параллельными путями, редко пересекаясь. Русские ученые, как правило, были не осведомлены о работе, проделанной на Западе; обзоры западных исследований по русской литературе, появлявшиеся в Советском Союзе, в большинстве своем, касались ограниченного круга работ и носили откровенно критический характер[68].

1986–1995

Четвертый и заключительный период, рассматриваемый в этом обзоре, начинается в 1986 г., когда в области культуры почувствовалось влияние перемен, вызванных наступлением перестройки и гласности. Начиная с этого времени, резко возросло и ежегодное число публикаций об Иванове. В некоторой степени, это, несомненно, стало результатом вышеупомянутого обстоятельства – серии международных ивановских симпозиумов, начавшихся в 1981 г. и повлекших за собой выпуск сборников статей о творчестве поэта, первый из которых появился в 1986 г. Однако это явление можно рассматривать и как одну из общих закономерностей посмертной судьбы Иванова, выразившуюся в устойчивом росте с середины 1970-х годов числа публикаций о нем. Если хронологически половина пути между 1903 и 1995 годами приходится приблизительно на время смерти Иванова в 1949 г., то, исходя из общего числа публикаций о нем за тот же период, половина пути была пройдена почти тридцатью годами позже, в середине 1970-х. Другими словами, за последние два десятилетия об Иванове было опубликовано больше работ, чем за предшествующие семь десятилетий; половина всех критических работ была написана менее, чем за четверть рассматриваемого промежутка времени.

Среди множества появившихся с 1986 г. работ об Иванове довольно велико число книг. Многое в жизни Иванова проясняют замечательные воспоминания Лидии Ивановой, полные мягкого юмора и бережно подобранных, живых подробностей[69]. Связь между ивановской концепцией дионисизма и теорией карнавала Бахтина исследовала Лена Силард[70], а Памела Дэвидсон рассмотрела мировоззрение и поэзию

[68] *Григорьев А. Л.* Русский модернизм в зарубежном литературоведении: Русская литература, 1968, № 3, 199–215; *Небольсин С. А.* Литературно-эстетические концепции русского модернизма в оценках современного буржуазного литературоведения Запада: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. Москва 1975, 377–380.

[69] *Иванова Лидия.* Воспоминания. Книга об отце. Под ред. Дж. Мальмстада. Париж 1990, 428 с. Репринтное издание. Москва 1992.

[70] SZILÁRD, Léna. A karneválelmélet. Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Budapest 1989, 171 стр.

Иванова сквозь призму восприятия им Данте и средневековой католической традиции[71]. Работы о символистском театре с обширными разделами об Иванове опубликовали Даниэла Рицци и Мария Цимборска-Лебода,[72] а Доната Муредду издала объемную книгу избранных стихотворений, трагедий и статей Иванова в итальянском переводе[73]. Результатом симпозиумов, проходивших в университетах Йеля, Павии, Гейдельберга и Женевы, стали четыре тома интересных статей, появившиеся в 1986, 1988, 1993 и 1994 гг.[74] Некоторые ученые, в их числе Н. Богомолов, Н. Котрелев, О. Кузнецова, К. Лаппо-Данилевский, А. Лавров, Г. Обатнин и М. Вахтель, опубликовали ценные архивные материалы. Многочисленные, прежде не публиковавшиеся материалы и воспоминания об Иванове были собраны в специальном номере «Нового литературного обозрения», вышедшем под редакцией Н. Котрелева[75]. Книга по истории русского символизма Эврил Пайман – первое крупное и всестороннее исследование, где Иванову отводится должное место на фоне всей той эпохи[76]. Выполненный Этторе Ло Гатто итальянский перевод книги Иванова о Достоевском вышел с подробным введением Андрея Шишкина[77]. Итальянская монография Гвидо Карпи посвящена Иванову – теоретику символизма и мифотворчества[78]. Важную область сравнительного литературоведения открывает Майкл Вахтель

[71] DAVIDSON, Pamela. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge Studies in Russian Literature. Cambridge 1989, 334 стр.

[72] RIZZI, Daniela. La rifrazione del simbolo: Teorie del teatro nel simbolismo russo. Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università degli Studi di Venezia, no. 9. Padova 1989, 81–142; CYMBORSKA-LEBODA, Maria. Dramat pod znakiem Dionizosa: Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich. Lublin 1992, 46–59, 121–163.

[73] IVANOV, Vjačeslav. Liriche. Teatro. Saggi. Под ред. Donata Gelli Mureddu. Предисловие: Michele Colucci. Homo Europaeus 2. Roma 1993, 466 стр.

[74] Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Под ред. Robert Louis Jackson and Lowry Nelson, Jr. Yale Russian and East European Publications, no. 8. New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1986, 474 стр.; Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. Под ред. Fausto Malcovati. Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pavia, no. 45, т. 1, Testi in italiano, francese, inglese, 260 стр.; т. 2. Доклады на русском языке, 186 стр. Firenze 1988; Vjačeslav Ivanov: Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 4.–10. September 1989. Под ред. Wilfried Potthoff. Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1993, 384 стр. Un maître de sagesse au XXe siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps. Cahiers du monde russe, 1994, 35 (1–2) (январь–июнь), 428 стр..

[75] Вячеслав Иванов. Материалы и публикации. Под ред. Н. В. Котрелева: Новое литературное обозрение, 1994, № 10, 312 с.

[76] PYMAN, Avril. A History of Russian Symbolism. Cambridge 1994, 481 стр.

[77] IVANOV, Vjačeslav. Dostoevskij: Tragedia. Mito. Mistica. Traduzione italiana di Ettore Lo Gatto. Edizione a cura di Stefano Garzonio. Introduzione di Andrej Shishkin. Bologna 1994.

[78] CARPI, Guido. Mitopoiesi e ideologia: Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo. Lucca 1994, 142 стр.

своей работой о восприятии Ивановым Гёте и Новалиса[79]. Его сопровождающееся подробным комментарием издание переводов Иванова с немецкого и переписки поэта с рядом выдающихся авторов, в том числе с Бубером, Курциусом и Гербертом Штейнером, является важнейшим источником для изучения как духовной биографии Иванова в эмиграции, так и в целом истории европейской культуры[80]. В польской монографии Гражины Бобилевич изучается связь поэзии Иванова с другими родами искусства – живописью, скульптурой, архитектурой и музыкой[81].

Ожидается выход пятого и шестого томов собрания сочинений Иванова, а также составленное Н. Котрелевым критическое издание его избранных статей под редакцией А. Доброхотова и с комментариями Г. Обатнина и А. Соболева. Должны выйти новый трехтомник поэзии Иванова под редакцией О. Кузнецовой, Г. Обатнина и А. Шишкина со вступительной статьей С. Аверинцева и критическое издание и перевод ивановской работы о религии Диониса Кэрол Аншвец.

Хотя, несомненно, понадобится некоторое время, чтобы новая школа критической мысли, не ограничиваемая идеологическими барьерами прошлого, обрела свой голос в России, уже чувствуются определенные сдвиги. В результате распада советского государства произошло долгожданное расширение контактов между русскими и западными учеными. Появились некоторые новые журналы и издательства, и работы западных славистов начинают выходить в русских переводах. Прогресс, однако, резко сдерживают многочисленные практические трудности, препятствующие подобным начинаниям во времена экономической нестабильности, а также сдвиг интересов общества от литературы и культуры к политике и истории.

Возникают и другие проблемы. Радость «открытия» утраченного наследия породила наплыв публикаций, не всегда учитывающих предшествующие работы западных ученых. Волна архивных «раскопок» и переиздания старых материалов не всегда сопровождается соответствующим их анализом. С другой стороны, западные ученые часто не могут уследить за публикацией новых источников и архивных материалов в России. Некоторые темы были предметом особого внимания одновременно в нескольких странах (примеры тому – ивановская концепция театра или связь его творчества с Данте, Скрябиным и Бахтиным). В результате спонтанного возникновения этих «магнитных полей» появился ряд публикаций, авторы которых работали в

[79] WACHTEL, Michael. Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison 1994, 247 стр.

[80] IVANOV, Vjačeslav. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß. Под ред. Michael Wachtel. Mainz 1995, 317 стр.

[81] BOBILEWICZ, Grażyna. Wyobraźnia poetycka - Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk. Warszawa 1995, 383 стр.

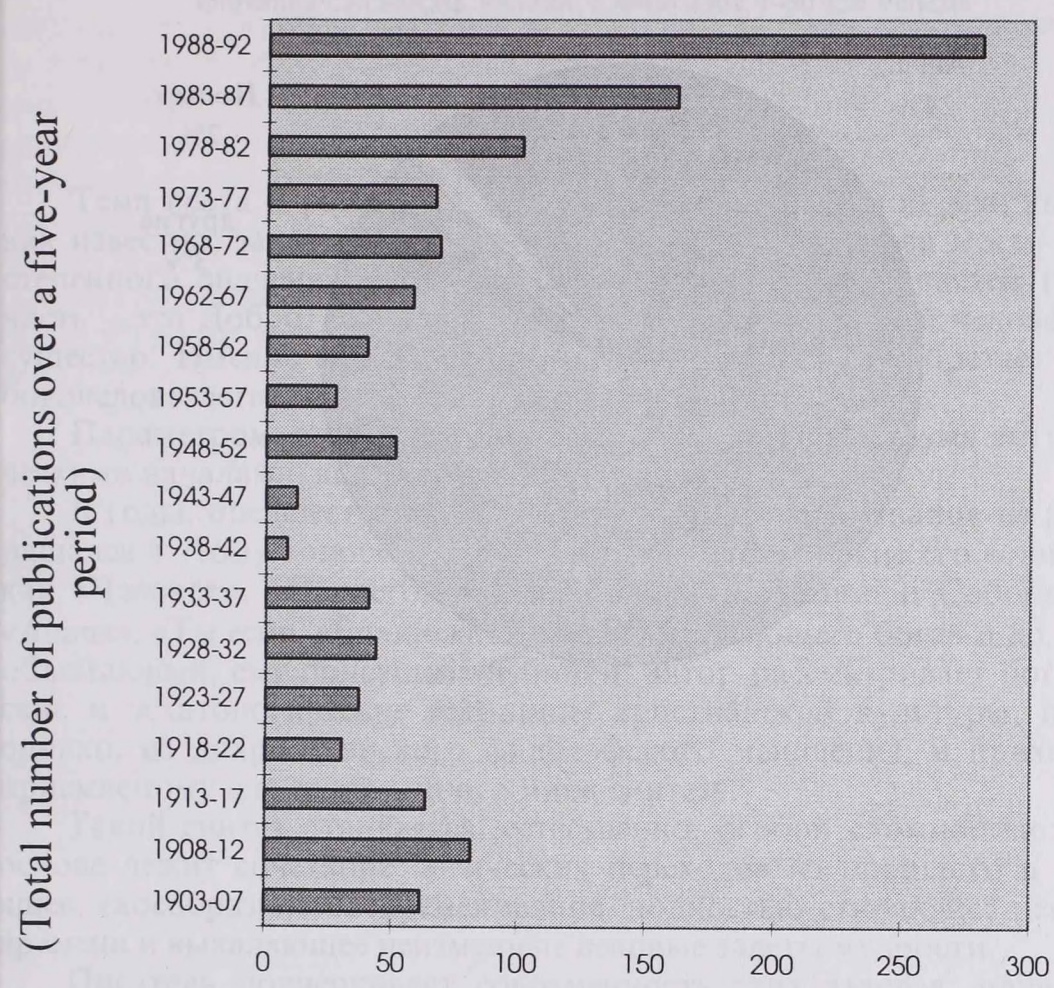
изоляции друг от друга и, по-видимому, не знали о параллельной или предшествующей работе в данной области.

И, наоборот, в некоторых областях изучения жизни и творчества Иванова сделано еще слишком мало. В значительной мере нетронутым кладезем, ожидающим внимательного анализа, остается его поэзия. Уже исследовались определенные аспекты связей творчества Иванова с европейской культурой (как, например, его восприятие Данте, Петрарки, Гете и Новалиса), тогда как другие (например, его связь с французскими и английскими авторами) почти совершенно обойдены вниманием. Во всесторонней оценке нуждается место самого Иванова в русской традиции. Важнейшая тема, едва затронутая, – чем был обязан Иванов писателям XVIII в. и таким своим предшественникам, как Пушкин, Баратынский или Тютчев. Серьезно не изучено и большое влияние Иванова на формирование поэтов следующего поколения. Настало время для создания полной и хорошо документированной биографии Иванова, основанной на богатых архивных источниках в России и Риме, до сей поры едва затронутых.

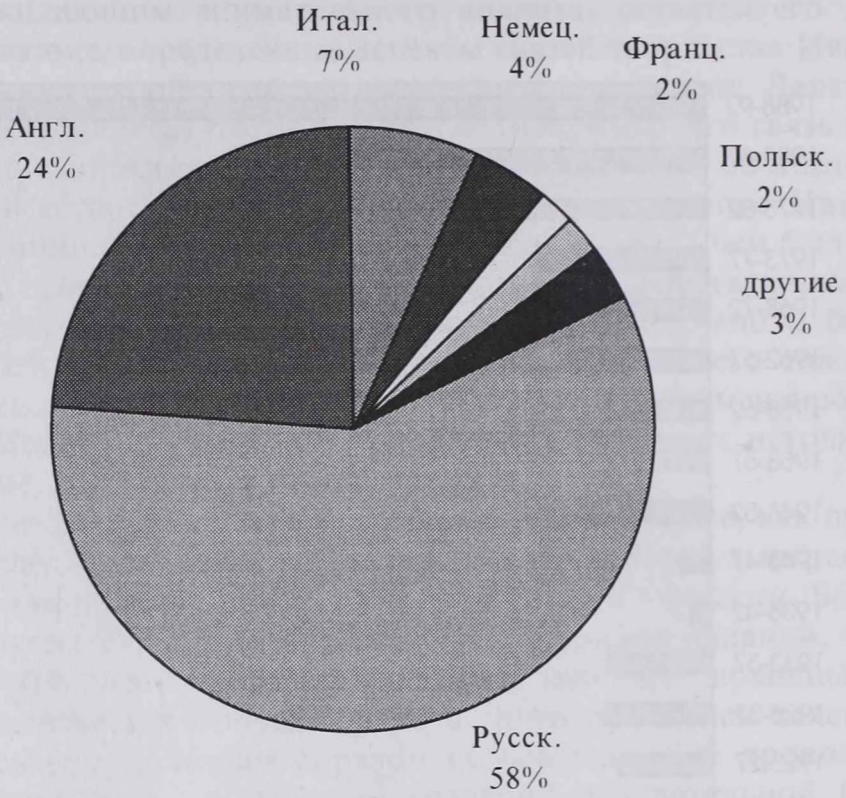
Можно продолжить этот список пожеланий. Ученые, как правило, изучают наследие Иванова либо до, либо после его эмиграции, не рассматривая проблему развития его творчества и личности. Бóльшего внимания, путем сличения рукописей и различных изданий, требует история текстов ивановских произведений: публикуя архивные материалы, проделывается большая работа, в то время как тексты первоисточников еще должным образом не освоены и не прокомментированы. Кроме того, необходимо создание основательной библиографии трудов Иванова и постоянное расширение библиографии работ о нем. Была бы весьма желательной попытка совместно составить центральный каталог и базу данных об архивных ресурсах Москвы, Санкт-Петербурга и Рима.

В настоящее время, спустя столетие, после того как впервые сказалось непосредственное влияние Иванова на русскую литературу, мы вступаем в новый период, когда становится возможным слияние всех упомянутых в статье разных потоков в один. Без сомнения, Иванов был человеком, выступавшим за принцип цельности: в своем поэтическом творчестве, литературных статьях и научной деятельности он настойчиво стремился, примиряя и сплавляя противоположности в синтез, достичь некоего тонкого баланса. Такова ирония истории литературы, что в его посмертной судьбе столько фрагментарного. Можно лишь надеяться, что нынешние попытки прояснить прошлое, направив его разные, разделенные потоки в общее русло, восстановят ту цельность Иванова, за которую выступал он сам, и, тем самым, заложат основы более полного, всеобъемлющего представления о его месте как в европейской, так и в русской культуре.

Pamela Davidson, School of Slavonic and East European Studies, University of London
(Based on the author's forthcoming annotated bibliography of 1300 items of critical literature about Ivanov, to be published as Viacheslav Ivanov: A Reference Guide, New York: G.K.Hall, 1996)



Литература о Вяч. Иванове в разных языках



Studia Slavica Hung. 41 (1996) 133–139

Тема греха и раскаяния в произведениях Вячеслава Иванова

ДЖОВАННА КАЛЕБИЧ КРЕАЦЦА

Giovanna CALEBICH CREAZZA, S. Polo 2302, I–30 125 Venezia

Тема греха и раскаяния тесно связана с проблемой Зла, которая, как известно, занимает в творчестве Вячеслава Иванова место первостепенного значения. Зло – одна из двух составных частей (вторая часть – это Добро) основной антиномии, определяющей человеческое существо. Именно в силу этой антиномии оно и приобретает черты богочеловечества.

Параметром, определяющим рубеж между этими двумя антиномическими началами, является свободная воля.

В годы, предшествующие революции, Вячеслав Иванов не раз обращался к этому вопросу. Достаточно указать на такие его сочинения, как «Человек», «Пролегомены о Демонах», «Легион и Соборность», «Anima», «Ты еси», «Еллинская религия страдающего бога» и др. С всеобъемлющей, ему присущей глубиной, автор рассматривает богословские и эсхатологические принципы христианской культуры, исходя, однако, из дохристианского философского мышления, и приходит к приемлемому для современного мира синтезу.

Такой синтез отличается, естественно, особой сложностью: в его основе лежит сочетание логических переходов из прошлого в настоящее, своеобразное осовременивание, полностью стирающее ценность времени и выявляющее неизменные вековые заветы мудрости.

Писатель подчеркивает современность этих заветов, идущих из глубин традиции, трансформировавшихся и обогатившихся в течение веков, благодаря непрерывному вкладу многочисленных новых завоеваний человеческой мысли.

Этические воззрения Вячеслава Иванова основываются на равновесии противопоставлений Добра и Зла, града Господнего и града человеческого, «Аз есмь» и «Ты еси». Иными словами, русский писатель и мыслитель выдвигает свою собственную концепцию Добра, мыслимого как наивысшее проявление сущего, как наилучшее выражение и сочетание различных форм энергии и их различных видов. И в то же время он утверждает и собственную концепцию Зла. Именно она и является предметом нашего исследования, поскольку понимание Зла неотрывно и непосредственно связано с понятием греха, и следовательно, и с понятием раскаяния.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Человек виновен согрешением против Бога. Грех человека – любовь к самому себе и, как результат сознательного выбора, отказ от восприимчивости к божественному. Грех препятствует утверждению богочеловеческих потенций, осуществлению теургического назначения (θεοσις); грех способствует воздвижению Люцифера, Аримана и, что хуже всего, Сатаны. Речь идет, естественно, об утверждении различных ступеней Зла.

Многие примеры осуществления Зла в литературных образах, с различными вариантами, предлагаются, как известно, творчеством Достоевского. Глубокий анализ мотивов Зла у Достоевского и их воплощения в богословском и социальном плане находим именно в двух эссе Вячеслава Иванова: «Пролегомены о Демонах» (1916) и «Достоевский» (1932). Писатель обращается к присущему ему методу, основанному на структуре противопоставлений разных параллельных планов: каждый из этих планов представлен одним или несколькими религиозными символами, которым соответствует одни или несколько литературных образов. Такой прием родствен музыкальному аккорду, когда совокупность нот или аккордов создает гармонию. Как к примеру осуществления этой схемы обратимся к статье «Пролегомены о Демонах»: в начале появляются образы Люцифера, Аримана и Сатаны, затем автор цитирует Достоевского и обращается к Ивану Карамазову и Великому Инквизитору. Появлению Мефистофеля соответствуют образы Раскольникова и Ставрогина. И так далее. Параллельно Вячеслав Иванов обращается к религиозным текстам. Он ссылается на св. Августина[1], приводит евангельские символы «земли» и «мира» (250), цитирует символические выражения в Откровении Иоанновом («Агнец Божий, вземляй грех мира»; там же). А в литературном плане он цитирует Платона (248), Байрона (246), Лермонтова (245), Владимира Соловьева (там же) и т.д.

Эссе «Достоевский» состоит из трех частей, озаглавленных «Трагедия», «Миф», «Мистика», вышедших сначала отдельными статьями в период с 1911 по 1917 г. Как уточняет сам автор, эти части являются тремя составными элементами одного единого целого. Первая часть, «Трагедия», разделена на две главы: «Роман-трагедия» и «Трагический принцип миросозерцания». По самой своей структуре, романы Достоевского – «трагедии». Вячеслав Иванов, касаясь творчества русского писателя, употребляет термин «трагедия» в самом древнем смысле этого термина, т.е. в том, в котором он применим, например, к «Илиаде». Что отличает древнегреческую трагедию от романов Достоевского – это лишь разное отношение к действительности. И именно в этом плане раскрывается пред нами во всей ее сути и глубине концепция Вячеслава Иванова о *realia* и *realiora*. Согласно его точке зрения, человек во

[1] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, III. Брюссель 1979, 246. В дальнейшем ссылки даются на это издание, как правило, в тексте статьи.

всем своем физическом измерении принадлежит к категории *realia*. Величайшие произведения искусства (и в данном случае Достоевский – один из великих его представителей и выразителей) делают доступным человеку высшую категорию, т.е. *realiora*, поскольку Искусство является «религиозным» инструментом (*религия* от слова *religare,* т.е. 'связывать', 'соединять', 'объединять'), средством соединения и общения. И действительно, именно в сфере *realiora* происходит общение с трансцендентным, с Богом, достигается *Ens realissimum*. Третья часть эссе о Достоевском, озаглавленная «Мистика», посвящена именно вопросу общения между трансцендентным и имманентным. Она состоит, в свою очередь, из двух глав с метафизической проблематикой: «Демонология» и «Агиология». Именно в этом плане и только в этой главе указывается путь спасения человека, поскольку лишь метафизическое начало позволяет человеку создать в себе свободную личность, которая уже существует потенциально. Переход от первой к последней части эссе осуществляется при помощи мифа, иными словами, обращаясь к сфере символических средств. Что и объясняет нам заглавие «Миф» этой второй части эссе. Она содержит три главы: «Зачарованная Невеста», «Бунт против Матери-Земли» и «Чужеземец».

Таким образом, в понимании Вячеслава Иванова, система Достоевского является трагедией, выраженной в мистической форме и имеющей религиозное значение. Религиозный момент позволяет восстановление человеческого состояния (трагедия) на его теургическом пути к возвышению, пути, осуществляемом лишь при помощи символического представления (мифа). Религия является синтезом двух предыдущих моментов: она должна соответствовать основному условию, т.е. воле человека исполнить свое теургическое назначение. Напротив, когда воля не направлена к утверждению божеской славы, побеждает Зло. В предисловии к эссе о Достоевском Иванов говорит о «философии силы Зла», которая порождает «Зло в области общественной», именно то Зло, которое представлено в творчестве Достоевского многочисленными хорошо известными примерами.

Суть антиномической концепции, лежащей в основе этики Вячеслава Иванова, а также философских раздумий, в мире которых живут герои Достоевского, выражена ясно в следующих словах писателя-символиста:

> Все антиномично, как существенно антиномичны сами люди, противоречив человек уже по самой природе своей, причастной неисповедальному подсознательному, этой темной пропасти, столь превосходящей все индивидуальное, что никакой лот не может достигнуть ее дня, но причастной и сверхсознательному, божественному миру, сеющему семена в вечный свет – противоречив человек и в своем сердце, которое, по словам Достоевского, есть поле битвы между Небом и Сатаною[2].

[2] *Иванов Вяч.* Размышления об установках современного духа: Там же, 477.

Распространение отрицательного начала создает Легион, способствует умножению бунтарского «Я». В статье «Размышления об установках современного духа», написанной в 1933 г., когда Вячеслав Иванов уже жил в Италии, автор, ссылаясь на Евангелие св. Марка (V, 9) об исцелении бесноватого, цитирует слова Дьявола: «...Легион имя мне, потому, что нас много» (484).

Понятию множества, и в положительном и в отрицательном смысле, посвящено целое эссе, озаглавленное «Легион и Соборность» (1916). Центральная проблема его – начало личности:

Таково последнее слово борьбы за существование: бессилие начала личности перед началом вида. Неуклонно следуя правилу: «разделяй и господствуй», князь мира сего достиг над людьми господства величайшего. За все века новой истории он разделял людей, уча личность самочинности и замыкая ее в себе самой (255).

Начало личности приводит нас к *principium individuationis*, которое Вячеслав Иванов ставит в основу свободной воли.

Этой теме посвящена большая часть работ нашего писателя. Так, например, в «Спорадах» (1908) он рассматривает соотношение между человеческим умом (гением) и священным.

Человек неустанно вопрошает Истину, – пишет Иванов, – чтобы неустанно отвечать за нее. Гениальность мысли – не ручательство за ее истинность. Гениальный ум носит в себе цельный образ мира... (113).

И далее:

Гений – демоническая сила в личности, хранительная и роковая вместе (114).

Отсюда вывод:

Ибо художник угадывает волю Творца миров (115).

Художник должен поставить свой ум и талант на службу положительному началу, т.е. «религиозному», объединяющему небо и землю, поскольку художник не просто человек, а представитель Бога (там же).

Вячеслав Иванов возвращается к этому понятию на протяжении всего своего творческого пути, с самого его начала и до последних лет, т.е. от «Ты еси», «Anima», «Религиозного дела Вл. Соловьева», «Старой или новой веры», «Двух стихий в современном символизме», «Переписки из двух углов» и до «Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la „Docta Pietas“» и уже цитированного эссе «Размышления об установках современного духа». Автор рассматривает в теоретическом плане отношение между человеком и богом, умирание в самом себе (transcensus sui) для осуществления теургического исхода, мистическое единение (unio mistica) Христова тела с его Церковью и соборность человечества в Боге. Такова основная динамика отношения человека к Богу и Бога к человеку.

Доступ же к Добру или к Злу разрешается всегда свободной волей, волей выбора.

Иванов настаивает особенно на этой человеческой черте именно потому, что она – та переменная величина, от которой зависит полярность антиномии. И тем самым зависит и грех или спасение.

Однако же странным образом, развивая свою концепцию теургизма, Вячеслав Иванов обходит молчанием слово «раскаяние». Он прибегает к греческому термину μετάνοια. Следует привести несколько примеров. В поэме «Человек» он пишет:

> Играли сверстники на флейте,
> Но звук детей не веселил,
> Когда пришлец МЕТАНОЕИТЕ,
> Взглянув, как небо, возгласил
> (201).

Другой пример в статье «Ты еси»:

«Небо в человеке, оно разоблачается в его сознании чрез внутренний поворот воли (μετάνοια)» (267).

Тут же в примечании писатель отсылает нас к Евангелию от Матфея (IV, 17): Μετανοεῖτε ἤγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν (746).

Таким образом, μετάνοια – если исходить из древнегреческого дохристианского значения слова – это поворот воли. И в этом смысле оно широко используется в аттических текстах; указать хотя бы на Фукидида или на Плутарха, где оно встречается в простом значении ‘меняю решение’, μετα-νοέω. Св. Павел, этот великий пример «обращения», использует греческое слово в расширенном смысле – вносит в него значение ‘раскаяния’. Вследствие чего, греческое выражение μετανοεῖτε получает религиозный смысл, ранее ему не присущий, и входит в обиход христианской культуры со значением латинского *penitemini*.

Обратимся к «Словарю библейских понятий в Новом Завете»:

Греческому миру была чужда идея радикального изменения всеобщего отношения человека к миру, т.е. «обращение» (...). Обращение предполагает полное изменение всего отношения человека и возвращение к Богу, что обозначает отказ от Зла»[3].

Из «изменения мысли» слово μετάνοια получает более сложное содержание «обращения», поскольку становится «изменением мысли вследствие раскаяния». Поэтому греческий термин μετάνοια богаче по содержанию, нежели русский, основываясь на более сложной историко-культурной традиции и лучше выражая глубину и разнообразие оттенков, которыми отличается мышление Вячеслава Иванова.

Исходя именно из примеров μετάνοια, на которые указывает Иванов, обратимся вновь к «Словарю библейских понятий в Новом Завете»:

[3] Dizionario dei concetti biblici del Nuovo Testamento. Под ред. L. Coenen, E. Beyreuther, H. Bietenhard. Bologna 1976, 372.

Несомненно наиболее тесное соотношение с пророческим напутствием к раскаянию мы находим у Иоанна Крестителя, призывавшего народ к обращению и к сотворению «достойного плода покаяния» (Матфей III, 2; III, 8). Согласно старозаветному образцу, весь народ призывается к покаянию (Матфей XIII, 24; XIX, 4). ⟨...⟩ Согласно свидетельству синоптиков, проповедь Иисуса Христа перекликается со словами Иоанна Крестителя: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (те же слова у Матфея III, 2 и IV, 17)[4].

Нет сомнения, что можно отметить полное соответствие с примерами, на которые указывает Вячеслав Иванов.

Нельзя однако же не обратить внимания на следующее высказывание писателя в статье «О русской идее»:

Очищение выражено в призыве μετανοεῖτε (т.е. переменитесь внутренне, раскайтесь в прежнем), которым Христос начинает свою проповедь (337).

В этой цитате следует отметить синтез двух предыдущих: Иоанн Креститель предвестил проповедь Иисуса Христа, которую затем Матфей воспроизвел в своем Евангелии. Несомненно знаменательно, что, обращаясь к этим цитатам, автор, не стремится создать теоретическое построение о грехе и раскаянии, но отсылает к высшим источникам, т.е. к мудрости Священного Писания, донесшего до нас проповедь Христа.

Священное Писание дает полное объяснение, и Вячеслав Иванов обращается к нему, выступая как внимательный наблюдатель, обративший взор на события духовного мира, но незабывающий о его взаимосвязи с антропологическим планом. Неслучайно Вячеслав Иванов, личность глубоко религиозная и в то же время мирская, относится с одинаковым уважением и к христианской религии и к древнегреческой философии, как к двум пластам, в которых в одинаковой мере находит свои корни современный человек.

В таких эссе, как «Lettera ad Alessandro Pellegrini sopra la „Docta Pietas“» или «Размышления об установках современного духа», он разработал в полной мере, по сравнению с начальным периодом, свою теорию о соотношении христианства и гуманизма, веры и культуры. Иными словами, писатель подчеркивает практический риск, который влечет за собой отрицание Бога. Указывая на альтернативу пути, Вячеслав Иванов доказывает лишний раз остроту и логичность своего мышления. Намечая два направления, выявляя отрицательные последствия греха, он не останавливается, однако, на соотношении греха и грешника. Напротив, именно это привлекает внимание Павла Флоренского, когда он пишет на ту же тему:

При всяком грехе требуемое им действие необходимо ставит грешника в определенные отношения к внешнему бытию, с его объективными свойствами и законами, и, ударяясь в своем стремлении нарушить строй Божьего творения о природу и о

[4] Там же.

человечество, обыкновеный грешник тем самым имеет опорные точки одуматься и принести покаяние[5].

Флоренский заключает:

Каяться – μετανοεῖν – и значит изменить образ мыслей, глубинной мысли нашего существа. Совсем иначе – при впадении в прелесть: тут самообольщение, питающееся той или другой страстью, более же всего и опаснее всего – гордостью, не ищет себе внешнего удовлетворения, но направляется, или, лучше сказать, мнит себя направленным по перпендикуляру к чувственному миру[6].

Как видим, Флоренский связывет вопрос о раскаянии с грехом и с динамикой изменения самого грешника.

Не лишено интереса, думается, отметить ответ, который дают на один и тот же вопрос два наиболее значительных русских религиозных мыслителя первой половины XX в. В конечном итоге, оба утверждают свою веру в примирение.

[5] *Флоренский П.* Иконостас: Флоренский П. Собрание сочинений. Статьи по искусству. Париж 1985, 206, 207.

[6] Там же.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 141–150

По сю сторону Борисфена

Джан Пьетро Лучини и «мистический анархизм»

ГВИДО КАРПИ

Guido Carpi, C. so S. Gottardo, 19, I-20136 Milano

1. Уже существуют достаточно обильные сведения о связях между русским и итальянским авангардом. Гораздо менее известными остаются до сих пор русско-итальянские литературные и общекультурные контакты в непосредственно предшествующую эпоху, т.е. в модернистское двадцатилетие 1890–1910 гг. В конечном счете, это не удивительно, если учитывать цензуру и идеологические манипуляции, которым долго подвергалось – в обоих странах – большинство культурных и художественных явлений, вызревших в те годы. Как ни парадоксально, русский модернизм, несмотря на все преследования и на все анафемы, никогда не переставал оказывать более или менее непосредственное влияние на советскую культуру, в то время как итальянский модернизм был устранен из культурного обихода гораздо более радикально и прочно: начиная уже с 20-х годов, в итальянской культуре укрепилась определенная иерархическая система, где явно господствовали течения и писатели, так сказать, «умеренные», как с эстетической, так и с идеологической точки зрения. Более радикальные же явления предыдущей эпохи, либо были «приспособлены» к только что созданному пантеону, либо совсем устранялись из истории литературы.

Может быть, самый очевидный пример вышесказанного – это именно судьба Джан Пьетро Лучини. После полвека полного забвения его поэтическое и теоретическое наследие было переоценено в конце 60 – начале 70-х годов, когда разные литературоведы стали подчеркивать его первостепенную роль в области формальных исканий и общественно-политических брожений первого десятилетия нашего века[1].

Уже в девяностые годы, став к тому времени главой немногочисленной, но очень активной группы молодых миланских литераторов,

[1] См. Anceschi L. Le poetiche del Novecento in Italia. Milano 1962; Sanguineti E. Poesia del Novecento (Лучини-поэт занимает почти 100 страниц); Il Verri, № 33–34, 1970 (большая часть номера посвящена Лучини); Viazzi G. Tentativo di descrizione di un poeta simbolista: Lucini G. P. Le Antitesi e le Perversità. Parma 1970; *Он же.* Studi e documenti per il Lucini. Napoli 1972; Baldassarri R. Gian Pietro Lucini. Firenze 1974; Artioli M. Introduzione: Lucini G. P. Marinetti. Futurismo. Futurismi. Saggi ed interventi. Bologna 1975. Характерно, что переоценка «подпольного» итальянского модернизма и открытие русско-советского авангарда шли в Италии совершенно параллельно: см. De Maria L., Pedroni M. Aggiornamenti bibliografici sul Futurismo: Il Verri, № 33–34.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Лучини впервые сформулировал платформу своеобразного итальянского символизма[2]. Идеологический и культурный кругозор Лучини исключительно разнообразен: темы, восходящие к культуре просвещения, якобинству, европейскому социализму и итальянской демократической мысли XIX в. переплетаются – на идеологической почве индивидуалистического анархизма Штирнера и Ницше – с мотивами романтического происхождения (прежде всего Новалис и Т. Карлейль), с переоценкой пантеистической философии итальянского Возрождения (М. Фичино, Дж. Бруно, Т. Кампанелла) и даже с герметизмом и с оккультными опытами[3]. Обладая современной общеевропейской культурой в мере для тогдашней Италии совсем необыкновенной, сочетая несомненное влияние французского символизма с переработкой итальянской литературной традиции, Лучини выработал оригинальную поэтику, совершенно противоположную всяким формам декадентского «эстетизма» и «чистой» поэзии.

В положительном смысле, «декадентство» – это для Лучини прежде всего реакция на общественно-культурный кризис Европы конца века: это – анархический и нигилистический инстинкт, непосредственный бунт против всего данного, и, в психологическом плане, это постоянная критическая проверка, постоянное преодолевание всякой косности окружающего мира и самого себя:

> Io non comprendo altra decadenza che, passato l'impeto dell'azione muscolare e di un rivolgimento assodato di nazioni e di società, la sosta del pensare sociale per l'attuazione di nuove utilità migliori, quando l'uso stesso abbia già logorato le prime ed antiche, che, decrepite, siano vicine ad essere insufficienti. Decadenza quindi rispetto a noi, non rispetto alla filosofia della storia, decadenza nel rapporto, in quanto ricerchiamo la sostanza nuova di tutte le cose, la quale non solo abbia informato l'antico modo, ma ora, per nuova virtù, lo abbatta e ne costruisca uno migliore.[4]

[2] Самые важные работы Лучини по эститике и философии искусства собраны в: Lucini G. P. Per una poetica del simbolismo. A cura di G. Viazzi, Napoli 1971. О разных символистских и протосимволистских поэтах – более или менее undeground'e, – с которыми он был связан, Лучини рассказывает подробно в Lucini G. P. Ragion Poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee. Milano 1908, 596–667 (скудное резюме в Lucini G. P. Il verso Libero-Proposta. A cura di V. Bruscia, Urbino 1971, 171–178). Обширная антология и библиография об этих давно забытых литературных деятелях в: Poeti simbolisti e liberty in Italia. A cura di G. Viazzi e V. Scheiwiller. Torino ³1983 (см. также вступительную статью к т. II второго издания, Милан 1971).

[3] Об этих сторонах мировоззрения Лучини см.: Viazzi G. Studi i documenti per il Lucini, особенно гл. IV, Primo inventario sulla poetica del Lucini.

[4] Lucini G. P. Per una poetica del simbolismo, 13–14. На этой теоретической основе Лучини строит настоящую *социологию искусства*: см. Lucini G. P. Ragion Poetica e Programma del Verso Libero, 58 и далее, 72 и далее; см. также Lucini G. P. Il verso Libero-Proposta, 77–106. Подобное истолкование «большого искусства как плода статических, более стабильных моментов в общественно-культурном развитии, мы находим и у Иванова. См., например, «Копье Афины» (1904): *Иванов В. И.* Собрание сочинений, I. Брюссель 1971, 727: «Большое или всенародное, искусство нам было доселе известно

По определению Лучини, «анархия» – это преобразование механического и раздробленного буржуазного общества в цельную, органическую общину:

Само понятие *Анархии*, пугающее как режим свободного и безудержного произвола, обозначает лишь любовное и гармонизованное проявление искупленного индивидуума в обществе искупленных, никого не притесняющего, никем не притесняемого[5].

Роль совершенно аналогичную, только в культурной плоскости, играет символическое искусство. Разлагающая и аналитическая культура современного мира – т.е. позитивизм в науке и натурализм в искусстве – должна быть преодолена на пути синтеза: символизм дает «идеальное изображение» человека, виртуальный образ, который непосредственно примиряет все противоречия, не растворяя их статически в какую-то мнимую трансцендентную всеобщность (как это делают, по Лучини, и религия, и идеология, и всякий трансцендентный миф), но связывая их в неистощимое динамическое единство, в цельный прообраз, способный рождать во времени все новые и новые синтетические формы.

Мы будем за то искусство, которое представляет живущими всякую идею, всякое движение, всякое стремление, всякое событие, весь Мир, всего Человека, всего Бога в архетипических формулах литературного изображения[6].

Уже в «Пролегоменах» к «Книге идеальных Изображений» (1894), которые не случайно считают первым манифестом итальянского символизма, Лучини писал:

Существуют незапамятные, неразрушимые формы, ощутимые, уже развернувшиеся знаки, отождествляющие человечество с символом. *Символ* подобен существованию, и существование не лишено эволюции, поскольку оно – постоянное движение; как существование, символ имеет цель, несмотря на то, что он *есть*. Человеческие способности, силы, то есть пороки и добродетели, существуют с жизнью: из них возникает и представление, то есть восприятие этих абстрактных сущностей мыслью, и исконный символ, который является отношением описываемой моральной сущности, подобно тому, как физическая и математическая формула – это отношение того события, которое она хочет выражать. Прогресс развивает во времени и через воспитание эти первые способности, но преобразовывая их, он их не упраздняет, подобно тому, как революции, реформируя общество, не уничтожают его; от этого – современный символ. Цивилизация всегда являлась связью с уже сделанным; наш символ – это связь с тем, что мы хотим сделать.[7]

только как отражение народного бытия, в смысле статического момента в процессе эволюции»; ср. с текстом, написанным вскоре после Октябрьской революции: «Революционные эпохи суть эпохи наименьшего творческого действия и наиболее стремительного *становления*: возможно ли творчество форм, когда металл расплавлен? (цит. по: *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского дома: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 г. Москва 1994, 44).

[5] Lucini G. P. Per una poetica del simbolismo, 200.

[6] Там же, 118.

[7] Там же, 14. Ср.: «Я думаю, что философское совершенство состоит в том, чтобы [...] классифицировать человеческую сущность (и вместе все ее отношения) под формулой совершенствования» (там же, 120).

Будучи зачатком грядущего синтеза искусства, религии и науки в «цельной науке», символ предполагает и новый образ художника, который соединяет в себе «пророка», «законодателя» и «бунтовщика»[8]:

[...] Наше дело, когда оно сливается с брожением индивидуальных страстей, личных стремлений и мечтаний, заключая все это в синтез, – уже не представляется мелким субъективизмом, мимолетной психологической особенностью существа, лишенного всякой связи с миром, но есть вариация вечной симфонии. [...] Поэт становится центром космического движения, он управляет им, поглощает, притягивает его[9].

2. В 1903 г. – для издательства раннефутуристического журнала «Poesia»[10] – выходит монументальная книга «Поэтический смысл и программа свободного стиха» [Ragion Poetica e Programma del Verso Libero]. Весьма далекий от какой бы то ни было академической строгости, часто растянутый и противоречивый, этот труд все-таки представляет собой – после «Эстетики» Бенедетто Кроче – крупнейшее произведение довоенной Италии по эстетике и философии культуры. После сравнительно кратких очерков и статей девяностых годов, здесь Лучини выражает вполне всю сложность и многогранность своего мировоззрения и разрабатывает платформу итальянского символизма, с многочисленными отступлениями и часто очень проницательным общественно-культурным анализом, не говоря уже об изобилии цитат и культурных ссылок.

Основная тема, вокруг которой вертится вся книга, – это часто повторяющаяся и очень широко применяемая антитеза между «гвельфизмом» и «гибеллинизмом». В этой формуле Лучини находит окончательное выражение тех полярностей, вокруг которых развивается всё его мировоззрение: преимущественно *гвельфской* является всякая форма социального, политического или культурного отчуждения, лишающая индивидуума своего самоопределения, всякая форма идеологической и религиозной мистификации, отрицающей абсолютное значение индивидуальности и подчиняющей свободную личность каким бы то ни было трансцендентным правилам, ценностям или догмам. Гибеллин же – это, конечно, тот индивидуум, который до наивысшей степени развер-

[8] Ср. Lucini G. P. Per una poetica del simbolismo, 204: «*Пророк*, как священник и человек религии; *Законодатель*, как ученый и практик; *Бунтовщик*, как энтузиаст; *Глава общества*, как рассудочный человек, *Representative Man* Эмерсона, *Герой* Карлейля, *Сверхчеловек* Ницше, *Гений* Вольтера, *Учредитель* Гримма – вот идеальный поэт».

[9] Там же, 189, ср.: «Человек выше всего; поэт должен оставить синтетический документ всего современного человечества, воплощая его в себе с наибольшей очевидностью» (там же, 197); ср.: «Поэт [...] даст мир, отождествленный с Ним самим, или Жизнь Мира, развертывающуюся с его собственной жизни» там же, (207); ср.: «Искусство кует очеловеченные и действующие символы величайшей поэмы космической жизни – *человеческое Бытие*» (Lucini G. P. L'Ora Topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale. [Топический час Карло Досси. Опыт интегральной критики] Milano 1973, 194).

[10] О довольно сложных связях между Лучини и итальянскими футуристами, особенно Маринетти, см.: Anceschi L. Le poetiche del Novecento in Italia, 146–151 и 233–234; Artioli M. Gian Pietro Lucini tra simbolismo e futurismo: Il Verri № 33–34; De Maria L. Lucini e il futurismo: Il Verri № 33–34; Lucini G. P. Marinetti. Futurismo. Futurismi.

тывает свое свободное самосознание и осваивает мир, преодолевая свой же собственный индивидуализм свободным и непрерывным созиданием всё новых и новых связующих форм: в сфере искусства, как и в сфере общественной деятельности, *гибеллин – это свободная личность как ядро органической целости в становлении.* Это значит, в искусстве, «символизировать, то есть творить искусством высшие, активные формы жизни»[11], что в плане общественной деятельности звучит: «анархия, федерация свободных и сложных действующих единиц, стремящихся к общей работе красоты»[12].

Не удивительно, что именно здесь, сразу после изложения своего «гибеллинского сверхиндивидуализма», Лучини ссылается на мистический анархизм Чулкова и его петербургских соратников[13]. Едва ли могут быть сомнения, что о философско-литературном течении, которое вызвало такие яростные споры в двух русских столицах, Лучини был осведомлен лишь через интервью Георгия Чулкова в «Mercure de France» от 16 июля 1907 г.[14]: многочисленные совпадения – даже в орфографии русских имен – подтверждают это. Тем не менее, выступление Чулкова, несмотря на явное преувеличение успехов «мистического анархизма» и на фантастическую классификацию русских литераторов, предлагает необыкновенно трезвое и ясное резюме мистико-анархической платформы, которая, в данном здесь ее изложении, не могла не показаться миланскому символисту почти дословным подтверждением своей собственной, начиная уже с «разочарования в философии позитивизма» до чулковского девиза «новой теории прогресса», основанной на свободном самоутверждении личной воли «не в обособленном индивидуализме, а высочайшем, совершенном индивидуализме, который ищет своего общественного выражения».

Однако уже в цитированном выступлении Чулкова содержатся определенные высказывания, о которых Лучини не отдает себе отчета

[11] Lucini G. P. Ragion Poetica e Programma del Verso Libero, 491.

[12] Там же, 404.

[13] О «мистическом анархизме» и полемике вокруг него см.: Scherrer J. Die Petersburger religiös-philosophischen Vereinigungen. Berlin 1973, 159–167; *Азадовский К. М., Максимов Д. Е.* Брюсов и «Весы» (к истории издания): Литературное наследство (далее ЛН), 85. Москва 1976, 284–286; Glatzer-Rosenthal B. The Transmutation of the Symbolist Ethos: Mystical Anarchism and the Revolution of 1905: Slavic Review, 1977, № 4; *Котрелев Н. В., Минц З. Г.* Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921): ЛН, 92/III. Москва 1982, 162; *Лавров А. В.* Переписка Г. И. Чулкова с Блоком (Вступительная статья): ЛН 92/III. Москва 1982, 372–376; *Его же.* «Золотое руно»: Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские изадания. Москва 1984, 156–165; Siclari A. D. Introduzione: AA. VV. Simbolisti russi. Belyj, Brjusov, Ivanov, Sologub. Parma 1990, 25–29; *Обатнин Г. В.* Неопубликованные материалы Вяч. Иванова по поводу полемики о «мистическом анархизме»: Лица. Биографический альманах. 1994, № 3. Carpi G. Mitopoiesi e Ideologia. V. I. Ivanov teorico del simbolismo. Lucca 1994. См. также автобиографии А. Белого, Н. А. Бердяева и самого Чулкова (*Чулков Г. И.* Годы странствий. Из книги воспоминаний. Москва 1930).

[14] Séménoff E. Lettres russes. Le Mysticisme Anarchique: Mercure de France, 16.7.1907.

вполне, не говоря уже о действительном теоретическом кругозоре мистического анархизма, изложенном более ясно и обстоятельно только в недоступных для Лучини произведениях Чулкова и Вячеслава Иванова на русском языке. Вот что пишет далее Чулков в «Mercure de France» :

Личность живет в сфере абсолютного начала, но самое абсолютное начало утверждает имманентно свое существование в человеческой личности, так как личность – это абсолютное в становлении.

Совершенно ясно, что мы имеем здесь дело с очень сжатым и упрощенным изложением соловьевской диалектики богочеловечества, и в этом и найдем ключ к «недоразумениям» со стороны Лучини (или, точнее сказать, его теоретического «сдвига» в истолковании категорий мышления, совершенно чуждых его культурному кругозору).

Правда, определенные параллели между Лучини и Соловьевым вполне допустимы. Соловьев, как и его последователи начала века, подобно Лучини, критикует раздробление человеческого творчества на автономные сферы (этика, теоретическая философия, искусство, наука, политика, хозяйство) и разложение современного мира на «отвлеченные начала» индивидуализма, позитивизма и аналитического рационализма; далее, по Соловьеву, «для истинной *организации знания* необходима *организация действительности*»[15]; ядром этой органического воссоединения действительности будет человек, «существо потенциально или субъективно безусловное»[16]; наконец, это всеединство осуществится, по Соловьеву, как «цельное знание»[17] и, практически, как «свободная общинность», основанная на «чувстве любви»[18].

Будем, однако, осторожны: если для обоих мыслителей сущность человека – это свободное творчество, московский философ, начиная уже со своих самых ранних произведений, решительно отказывается от всякой автономизации или абсолютизации *конкретной воли отдельного человека.*

Чтобы быть внутренне свободным, он [человек] должен перенести свой центр из своей собственной в другую, высшую природу; абстрактное же возвышение над низшей природой во имя своего я, личного достоинства и т. п. может быть только прыжком кверху, за которым неизбежно следует падение. Итак, цель истинной философии –

[15] Критика отвлеченных начал: *Соловьев В. С.* Собрание сочинений в 10 томах. СПб. 1911–1913 (репринт: Брюссель 1966; далее – Собр. соч.), II, 352 (курсив в оригинале).

[16] Там же, 160.

[17] См. первое большое сочинение московского философа «Философские начала цельного знания»: Собр. соч., I. Выражение «цельное знание», взятое у И. В. Киреевского, заменил позже термин «свободная теософия».

[18] Собр. соч., II, 160. Эта «свободная общинность» определена, между прочим, как «сложная филиация частных обществ или братств, определяющаяся свободным выбором по внутреннему сродству индивидуальных идей или назначений» (Там же, 176). По Лучини, общество, созданное свободными и активными индивидуальностями «не нуждается в ином цементе, кроме как любовь, выбор, договор» (Lucini G. P. Ragion Poetica e Programma del Verso Libero, 341).

содействовать в своей сфере, то есть в сфере знания, перемещению центра человеческого бытия из его данной природы в абсолютный, трансцендентный мир, другими словами – внутреннему соединению его с истинно-сущим[19].

Единственная основа соединяющей и всемирно-спасительной функции человека – это его способность осуществлять во времени «сущее всеединое», то есть то изначальное Абсолютное, которое в онтологическом плане дается непосредственно как Бог. По Соловьеву, человек, так сказать, это «функция» Абсолютного, «абсолютное становящееся»: отсюда и исходит сложная диалектика богочеловечества, лежащая в основе соловьевской теократической утопии. В том и состоит главное расхождение между соловьевской теократией и гуманистическим сверхиндивидуализмом Лучини: *анархический сверхиндивидуалист* – центр *пантеистически* понимаемого космоса; *богочеловек* же – связующее звено разных плоскостей космоса, понимаемого в духе *спиритуалистического эманационизма*[20]. Идеал Лучини мыслится как становление; эсхатологическое «всединство» Соловьева мыслится как *исконное начало* и в то же время как *трансцендентный конец всякого становления.* Анархический сверхиндивидуалист *созидает* всемирную органическую

[19] Философские начала цельного знания: Собр. соч., I, 311. Ср. с полемикой против гуманистического идеала в «Трех речах в память Достоевского»: Собр. соч., III, 210 и далее. Тем не менее, ср. определение Соловьева Н. А. Бердяевым, как «своеобразного христианского гуманиста» (Основная идея Вл. Соловьева: *Бердяев Н. А.* О русской философии, II. Свердловск 1991, 48).

[20] Lucini G. P. Per una poetica del simbolismo, 87: «в каждом искусстве я нашел пантеистическую формулу»; там же, 123: «Галилей, Вико, Кампанелла и Бруно постигают высшую идеальность всех вещей; и мир тождественен богу, не божественному творению»; там же, 206: «Идеальная природа. Вот божество, о котором пророчествует поэт, из которого изливается его жизнь»; ср. «Filosofi ultimi»: Там же, 169. Наоборот, пантеизм решительно отвергается Соловьевым: ср. различие между «бытием» и «сущим», которое определяется им «как сила или мощь бытия, как его *положительная возможность*» (Критика отвлеченных начал: Собр. соч., II, 307); см. также различие между «абсолютно сущим» и «абсолютно становящимся» «вторым абсолютным» («Софией», «Душою мира»), которое «в человеке получает идеальную действительность, постепенно реализуемую»; его «второе абсолютное», по Соловьеву, «пантеистическая философия всегда смешивает и отождествляет с первым» (там же, 317–319); ср. также критику «вульгарного пантеизма» уже в «Критике западной философии» (там же, I, 142). – Совсем другое дело, конечно, «пантеистические уклонения» самого Соловьева. Обвинение это сформулировано впервые *Е. Трубецким* (Миросозерцание Вл. Соловьева, I. Москва 1913, 302–309), который, однако, принимает «ядро богочеловечества», поскольку «эта идея заключает в себе самое полное и категорическое отрицание пантеизма» (там же, II, 396). Соловьевский пантеизм стал общим местом у многих историков философии и богословия: см. *Лосский Н. О.* История русской философии. Москва 1991, 169 и далее; *Зеньковский В. В.* История русской философии, II. Ленинград 1991, ч. 1, 39–41; *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж 1981, 308–322 (Флоровский подвергает Соловьева острой критике с точки зрения христианской догматики, не употребляя термин «пантеизм», но характеризуя соловьевскую философию религии как «до-никейскую» и «оригенскую»). Совсем другого мнения, конечно, ученые, примыкающие к соловьевству: например, ср. *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев и его время. Москва 1990, 571–581.

целость, в то время, как богочеловек *восстанавливает* ее. Ссылаясь на Гегеля, Лучини объявляет человека «мерою мира» и определяет «Бога», как «философский синтез, не в начале ряда, а в его конце, [...] последнюю цель, ради которой живет Человечество»[21]; наоборот, по Соловьеву, абсолют дан как изначальная цельность, в метафизическом плане («абсолютное сущее», вне- и довременная онтологическая основа «абсолютного становящегося»), как и в плане исторической эмпирии: последняя цель исторического развития – это восстановление (в осложненной, более опосредованной форме) того архаического общества, органические и теократические структуры которого постепенно разлагались на «аналитические» и «отвлеченные» формы[22].

3. Попробуем теперь провести эту параллель и с Вяч. Ивановым. Правда, Иванов сочетает соловьевские мотивы с весьма разнородными влияниями (например, Ницше, Э. Роде, Бахофен в истории религии, Вагнер, Крейцер, французские символисты в философии искусства), и тем не менее центральное идеологическое ядро не изменяется: это то же соловьевское богочеловечество, даже в еще более радикальном варианте: в то время, как соловьевское богочеловечество мыслится все-таки как завершение определенного диалектического процесса (хотя процесс сам по себе лишен всякого автономного смысла), Ивановым оно *предполагается как до- и надисторическое состояние, как непосредственное «эротическое» слияние макрокосма с микрокосмом.* Это первоначальное экстатическое переживание – в другом месте я назвал его «мистико-палингенетическое начало»[23] – исконная основа всех «цельных» и «органических», то есть единственно, по Иванову, правильных, человеческих форм сознания и общежития.

Это «мистико-палингенетическое начало» всегда направлено *назад*, как в плане исторических форм, так и в метафизическом плане прервоначального «абсолюта», по отношению к которому становление воспринимается как чистое отрицание («fio, ergo non sum»). Из этого вытекает, в области истории религии, идеализация первобытного «оргиазма», дионисического «как» в качестве исконного ядра всех религий, предшествующего дифференциации разных догматических комплексов[24]; в области эстетики, из мистико-палингенетического начала вытекает сильно «архаизирующая» диалектика «художника» и «народа», где «маленьким» художественным формам «критических эпох» – пребывающим во власти исторического раздробления – противопоставляется идеал «большого искусства», свойственного «органическим культурам»; наконец, в общественно-политической области, несмотря

[21] Lucini G. P. Filosofi ultimi. [Последние философы] Roma 1914, 231–232.

[22] Ср. Философские начала цельного знания, гл. I.

[23] Ср. Carpi G. Mitopoiesi e Ideologia, 19–21.

[24] См. *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва 1988.

на порою очень смелые «прогрессивные» намерения, Иванов постоянно ссылается на радикально до-политический и до-современный идеал теократической общины.

Какой бы темы Иванов ни касался, исходная точка всегда та же: кризис современного человека как результат постепенного преобладания рационально-аналитического и индивидуалистического начала над началом «мистико-палингенетическим». Ивановская проблематика всегда сводится к вопросу о восстановлении этого первоначального экстатического переживания, которое, по Иванову, непосредственно выражает трансцендентный Абсолют, противопоставленный чистому небытию временного становления. Всем известны многочисленные формулировки данного вопроса: от «правого безумия» до «неприятия мира», от «дионисического *как*» до христианского *μετάνοια*.

Вот кругозор, в котором рождается краткий, но значительный опыт «мистического анархизма». «Мистический анархизм» был для Иванова последней попыткой – в неповторимых условиях революции 1905 г. – перевести «мистико-палингенетический» идеала в конкретный процесс общественно-культурного преобразования, и здесь же особенно ярко выделяются сходство и расхождение с анархической утопией Лучини. *Сходство*, поскольку и по Иванову, и по Лучини, будущая органическая целость возникнет из мистического самоутверждения «микрокосма», из «неприятия мира», как «непримиримого *Нет*»[25] механическому и детерминистическому становлению; *расхождения*, поскольку тот микрокосм, который, по Иванову, должен утверждать самого себя – это, конечно, не анархическая личность Штирнера и Ницше, а ее прямая противоположность: в «прямом безумии» палингенетического экстаза, личное Я сливается с божественным Ты в «ипостасе Сыновней»[26] и утверждает свою волю только в меру своей тождественности с абсолютной божественной волей. По Иванову, «спор с миром данным» совершается не во имя личности, создающей свои собственные ценности, а «во имя мира, долженствующего быть»[27]. Еще раз личность – это лишь функция Абсолюта. В этом смысле можно предположить, что при более близком знакомстве Лучини с «мистическим анархизмом» и с его теоретическими и идеологическими предпосылками, то, что ему представлялось дословным утверждением своего «гибеллинизма», оказалось бы на самом деле особенно коварной формой замаскированного «гвельфизма».

4. К сожалению, нам некогда коснуться, даже очень бегло, всех многочисленных параллелей, которые можно было бы установить между Лучини и Ивановым. Некогда остановиться, например, на их теориях символа, их восприятии Ницше и немецких романтиков или

[25] *Иванов В. И.* Идея неприятия мира: Собрание сочинений (далее – СС), III, 82.
[26] *Иванов В. И.* Ты еси: СС, III, 108–109.
[27] *Иванов В. И.* Идея неприятия мира: СС, III, 86.

сказать об оккультизме, которым оба мыслителя занимались весьма усердно.

Я хотел бы все-таки отметить аналогичную роль, сыгранную Ивановым и Лучини по отношению к возникающему футуризму. С одной стороны, известно, насколько Хлебников был обязан ивановской теории мифотворчества; с другой стороны, книга Лучини о свободном стихе, несомненно, один из главных источников как анархической идеологии Маринетти, так и его антинормативной эстетики, основанной на свободной, интуитивной ассоциативности. Если основная тенденция хлебниковского «Будетлянства» сводится к утопическому стремлению восстановить посредством «словотворчества» некий «звездной» или «заумный язык»[28], первоначальный «лучистый звук»[29] как философский камень архаического мифотворчества, то футуризм Маринетти основан на настолько же утопическом культе современности, на раздроблении временно́го потока на бесконечный ряд обособленных мигов, на возведении личного произвола в краеугольный камень художественного творчества. В обоих случаях непосредственное влияние наших двух символистов вполне очевидно, хотя радикализм русского и итальянского авангарда далеко превзошел кругозор его предтеч[30].

Во всяком случае, все расхождения между «органической» и «ультра-архаической» утопией Будетлянства и аналитической, «ультрасовременной» утопией итальянского футуризма находят в теоретическом наследии Иванова и Лучини свою прямую генеалогию и хотя бы частичное объяснение.

[28] *Хлебников В.* Наша основа: Собрание произведений, V. Ленинград 1933, 229: «Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. [...] Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки». Характерно, что самое определение «ночного», «звездного» и противоположного «солнечного» начал можно рассматривать как ивановскую реминисценцию: ср. *Иванов В. И.* О любви дерзающей: СС, III.

[29] *Хлебников В.* О современной поэзии: Собрание произведений, V, 222.

[30] В ходе прений VI международного симпозиума Общества Вячеслава Иванова (12–16 июля 1995) *С. С. Аверинцев* совершенно отчетливо определил связь между ивановским и хлебниковским мировоззрением: «Я думаю, что Хлебников – это человек, который с удивительной силой выразил антиисторическую волю XX века; волю XX века, или некоторых стихий XX века, к тому, чтобы истории – по крайней мере, в новоевропейском, если не вообще в библейском, в христианском и отчасти в античном смысле – больше не было, чтобы до-история соединилась бы в некое братие с послеисторией – то, что еще не история, с тем, что уже не история, – и чтобы история перестала бы существовать. А ивановская концепция anamnesis'a предполагает, разумеется, эсхатологическое самотрансцендирование истории, но утверждает историю».

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 151–166

Религиозная лирика Вячеслава Иванова

ВАЛЕРИЙ ЛЕПАХИН

Valerij LEPAHIN, JATE Szláv Tanszék, Szeged, Egyetem u. 2. H-6722

Строго говоря, вся поэзия Вячеслава Иванова носит религиозный характер. Даже если мы обратимся к чисто пейзажной или любовной лирике поэта, мы не сможем не признать, что это религиозная поэзия. Пейзаж, в прямом смысле, как собственно пейзаж, в лирике поэта не существует. Есть мір, сотворенный Богом, и задача художника, когда он говорит о природе, состоит в том, чтобы выявить невидимое Божественное начало в міре; так самая малая пейзажная зарисовка может стать, и у Вячеслава Иванова становится, онтологически, религиозно и духовно значимой. Или любовь. Если даже речь идет о любви-страсти между мужчиной и женщиной, поэт помнит, что «Бог есть любовь» (1 Ин. 4: 8), и Бог есть источник всякой любви. Высокая любовная лирика поэтому не может быть нерелигиозной. Итак, в широком смысле вся лирика Вячеслава Иванова религиозна, поскольку она является выражением его религиозного міровидения и міропонимания.

Обращаясь к конкретным произведениям поэта, мы видим, что они заметно разнородны и по своим темам, и по содержанию, и по своим міровоззренческим установкам. Мы предложили бы выделить в стихотворном наследии поэта несколько пластов религозной лирики: I – религиозно-мифологическая (религиозно-языческая) лирика; II – религиозно-философская; III – общехристианская; IV – православная; V – католическая.

Уточним, что мы предпочитаем говорить о пластах, а внутри них – видах лирики поэта, а не о периодах в его творчестве[1]. Эти пласты иногда идут параллельно, иногда сменяют друг друга, иногда переплетаются, но границы между ними чаще всего легко выявить и проследить. Условно мы делим религиозную лирику поэта на пласты по принципу доминанты: в пласте – доминантная мировоззренческая кон-

[1] Бесспорно, в личной и творческой жизни Иванова были времена, например, особого научного и поэтического увлечения дионисийством, но хронологический подход здесь мало что дает, поскольку дионисийские стихи мы встречаем и в поздней лирике поэта; дионисийство как первая любовь и детище поэта осталось с ним до конца жизни. Пласты в лирике и периоды в творчестве – два подхода, которые не отрицают, а дополняют друг друга, но в настоящей статье мы не ставим перед собой задачу их соотнесения.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

цепция; в концепции – доминантная тема, наряду с другими «наплывающими» или соседствующими темами; в теме – доминантный мотив, иногда переплетающийся с мотивами из других тем и пластов.

I. Первый пласт поэзии Вячеслава Иванова – *религиозно-мифологическая* (религиозно-языческая) лирика. Сюда мы отнесли бы прежде всего «дионисийские» стихи, такие, например, как циклы «Дионису», «Гесперид» в «Кормчих звездах» и др. (I, 539–551, 570–585)[2]. Эти стихи легко узнаваемы по «действующим лицам»: Дионис, Орфей, Прометей, Эрос, Музы, Титаны, Демиург, Хаос с большой буквы и др. Поэт переносится сам и переносит читателя в самые глубины мифа и в ту эпоху, когда миф был «живой жизнью» эллина, убедительно передает дух той эпохи и, наконец, являет нам не натужное, как во многих подражаниях античной лирике, а виртуозное, совершенное и вместе с тем естественное владение античными жанрами и стихотворными размерами, чему Вячеслав Иванов, судя по его «Примечанию о дифирамбе», придавал исключительно важное значение. Комментируя свой перевод с древнегреческого «размером подлинника», Вячеслав Иванов писал:

> Ритмические возможности нашего языка необозримы; их осуществление зависит от личного искусства. Поэтический истолкователь чужого стихотворения, переменяющий его метр и ритм, подменивает иною, чуждою – его музыкальную душу (I, 817–818).

Может быть, лучше всего эту часть лирики поэта характеризовать словами Достоевского, сказанными им о Пушкине. Что поражает в дионисийских стихах – так это способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций»[3].

По многим приметам этот пласт можно назвать не просто религиозно-мифологическим, но и мифотворческим. Согласно Иванову, истинный символ неизбежно перерастает в миф, а истинно символическое искусство – в искусство вселенское, главным признаком которого является мифотворчество (см. I, 714). Вячеслав Иванов, как античные поэты, берет на себя ответственность не просто разработки известного мифа, а задачу живого мифотворчества, что не только допускалось в древнегреческих трагедиях, но даже предполагалось и требовалось (см. I, 81).

Вместе с тем в некоторых мифологических и «языческих» стихах мы находим элементы и христианского міровоззрения, иногда оно просвечивает, как бы бессознательно, иногда же проступает по воле автора, намеренно. Нередко это проявляется в расстановке акцентов: одно

[2] Все цитаты из произведений Вячеслава Иванова приводятся по четырехтомному брюссельскому собранию сочинений поэта. Римская цифра обозначает том, арабская – страницу.

[3] *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30-ти томах, 26. Ленинград 1972– 1989, 130.

дело окунаться в дионисийский культ, не зная, что впереди – христианство (как это было у эллинов), другое – самоотождествляться с дионисийством, но под давлением (пусть в подсознании) всего груза многовековой христианской культуры (см., например, стихотворение «Неведомому богу» из цикла «Дионису» или «Колизей» – I, 540–542, 621). Вообще же, взаимосвязь и взаимовлияние дионисийской и христианской лирики поэта заслуживает особого подробного изучения, поскольку эллинская религия страдающего, жертвенного бога является, как считал поэт, предтечей (наряду с древнееврейской) христианства, своеобразным «ветхим заветом язычников». Своего же психологического и творческого значения дионисийство не утеряло и в современности, где оно занимает «место не в ряду вер и норм, а в ряду внутренних состояний и внутренних методов» (см. I, 35, 62; II, 705, 708).

К тому же пласту мы относим вообще всю, если можно так сказать, дохристианскую лирику Иванова, все произведения на темы античной (древнегреческой и римской), буддийской, египетской мифологии, а также стихотворения, как-либо связанные с язычеством славян, например, «Зарница» из цикла «Райская мать» (I, 554). Последних, кстати, у поэта немного.

II. Второй пласт поэзии Вячеслав Иванова – это *религиозно-философская лирика.* Эпоха поэта, «серебряный век» – это, может быть, прежде всего эпоха религиозной философии и отчасти богословия, а не литературы. Во всяком случае, русская религиозная философия той поры возвышается самостоятельной вершиной в истории культуры, прозу же и особенно поэзию той поры вне ее связи с религиозной философией невозможно себе представить, а в творчестве многих поэтов (и Вячеслав Иванов – одно из ярчайших тому свидетельств) невозможно и отделить. Не всякое знание, особенно знание мистическое, получаемое в состоянии вдохновения как откровение, выразимо языком научно-философской или художественной прозы. В дневнике 1902 г. поэт ставил перед собой такую задачу:

> «...В лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (*не тем знанием, которое может быть выражено в прозе*)...» (II, 771; курсив наш. – *В. Л.*).

Итак, для поэта совершенно очевидно, что есть знание, которое неизбежно выливается в поэтическую форму. Но с другой стороны, идеи, облеченные в стихи или, точнее, излившиеся в стихах, в силу своей содержательной, образно-поэтической, словесной «сгущенности» нередко требуют не просто интерпретации исследователя-литературоведа, но профессионального комментария философа или богослова. Такой эпизод в биографии Вячеслава Иванова общеизвестен. Отец Павел Флоренский предложил поэту написать примечания-комментарии к тогда (1915 г.) еще трилогии «Человек», объяснив свое намерение следующим образом: «Вещь прекрасная; но ее мало кто поймет» (III, 737). Остается

пожалеть, что комментарии Флоренского до сих пор не нашлись. Но и сам Иванов чувствовал необходимость некоторых разъяснений в связи с мелопеей, на что обращает внимание О. Дешарт:

> «Верный своему обычаю теоретически осознавать то, что ему открылось в непосредственном опыте и удалось закрепить в образах, мифах и ритмах, В. И. пишет ряд статей, в которых как бы комментирует свою мелопею – «Человек» (I, 152).

Таким образом, мы наблюдаем у Вячеслава Иванова движение от поэзии к прозе и от прозы к поэзии; от вдохновения к теории и от теории к вдохновению.

Этот пласт можно назвать также «софийным» или «софиологическим» по его доминанте (как первый «дионисийским»), поскольку учение о Премудрости Божией – Софии – находилось в центре внимания сразу нескольких философов и поэтов той поры, а уж дань-то ему отдала буквально вся интеллектуальная элита «серебрянного века». Развивал в своем творчестве софиологические мотивы и Вячеслав Иванов, хорошо знавший философию Соловьева, встречавшийся и обсуждавший эти проблемы с Флоренским и Булгаковым (кстати, с последним он расходился как раз в вопросе о Софии – см. II, 706). Но стихи этого пласта можно было бы назвать и «лирикой башни», поскольку основные идеи, выраженные в них сложились именно в период встреч на башне, которые по своему составу могли бы соперничать со знаменитыми, более поздними, «Религиозно-философскими собраниями».

Назвать конкретные стихи этого пласта несколько затруднительно, «в чистом виде» они встречаются нечасто; можно скорее говорить о Софии как о первичной интуиции Вячеслава Иванова, о его общесофиологической позиции или подходе к интерпретации той или иной конкретной темы (сотворение міра, христианская антропология, богопознание), и это мы находим практически во всех пластах лирики поэта, как условно «языческой», так и христианской. Формально эти стихи узнаваемы также по «действующим лицам»: это написанные с большой буквы Вселенная и Природа, День и Ночь, Любовь и Страх, Жизнь и Смерть, Идеал, Красота, Мысль, Радость и т.д. Но те же самые проблемы поэт может интерпретировать, освещать и не прибегая к религиозной философии, софиологии (также как и к античной мифологии), – например, в строго христианском ключе.

III. Третий пласт лирики Вячеслава Иванова мы называем *общехристианским*. Его выделение обусловлено тем, что наряду со стихами, вероисповедная принадлежность или окраска которых очевидна, у поэта есть много стихов с общехристианской тематикой, и под ними с удовольствием подписались бы и православные, и католики, и протестанты. Эта часть лирики поэта по своей тематике легко делится на несколько видов или групп.

1) Стихи на ветхозаветные сюжеты и мотивы, например, «Иов», в котором дается краткая и глубокая интерпретация библейской книги в

христианской перспективе (см. III, 18), или «Хоры мистерий», вдохновляющим источником которых стал 148-й псалом:

Хвалите Господа с небес,
хвалите Его в вышних.
Хвалите Его, все ангелы Его,
хвалите Его, все воинства Его,
Хвалите Его, солнце и луна,
хвалите Его, все звезды света…
Хвалите Господа от земли,
великие рыбы и все бездны,
Огонь и град, снег и туман,
бурный ветер, исполняющий слово Его,
Горы и все холмы,
дерева плодоносные и все кедры,
Звери и всякий скот,
пресмыкающиеся и птицы крылатые…
(Пс. 148: 1–10)

Влияние Псалтыри особенно заметно в первой части – «Хвалите духов благословляющих»:

Хвалите Бога, бурь уста!
Ревучий дождь и бьющий град!
И радуг милости врата!
И Мира влажный вертоград!

И гор незыблемый порыв!
И лет приземный пленных крыл!
И все, что Бог избрал, открыв!
И все, что возлюбив, сокрыл!
……
Славь Бога, Солнце! пой, Луна!
Звезд зримый и незримый клир!
Пространства, – вы! вы, – времена,
Что́, разлучив, сомкнули мир!
(I, 812–813)

2) Стихи на новозаветные темы; это может быть или изображение евангельского события, у поэта сюда относятся прежде всего два события, два ключа христианства – Рождество Христово и Его Воскресение (см. подробнее ниже), или интерпретация притчи Христовой – «Притча о девах» (II, 266).

3) Стихи богословско-догматического характера. В них поэт касается проблем а) Богообщения – «Я посох мой доверил Богу…» и Богопознания – «Богопознание» (III, 597, 552); б) почитательного отношения к Божией Матери: «Бог создал мір, – говорил поэт, – чтобы создать Богородицу» (I, 50, 68); в) христианской антропологии – мелопея «Человек», которая является как бы суммой всех пластов, но по своей доминанте и в своей перспективе (от начала к концу) является бесспорно христианской. К этому пласту мы относим и произведения

на темы истории христианства, а также стихи, посвященные какому-либо знаменитому памятнику христианского искусства.

Особняком здесь стоит маленький шедевр 1928 г., вдохновленный следующими стихами из Посланий к Римлянам и Коринфянам апостола Павла: «Приветствуйте Прискиллу и Акилу, сотрудников моих во Христе Иисусе, – которые голову свою полагали за мою душу, которых не я один благодарю, но и все церкви из язычников, – и домашнюю их церковь» (Рим. 16: 3–4), «Приветствуют вас усердно в Господе Акила и Прискилла с домашнею их церковью» (1 Кор. 16: 19). В первом стихе апостол Павел передает привет своим сотрудникам, во втором – передает приветствие от них. У Вячеслав Иванова апостол сам приветствует друзей:

Акиле и Прискилле
С их церковью домашнею,
Где Тихий светит Свет,
Испытанным в горниле, –
С любовию всегдашнею
Скитальческий привет.
(IV, 95)

К апостольским стихам поэт добавляет всего несколько слов. У апостола Павла нет выражения «испытанные в горниле», но оно встречается в Библии в Псалтыри, у пророков Исайи и Иезекиля (Пс. 11: 7; Ис. 31: 9 и др.). О скитальчестве – своем и других, в прямом и переносном, духовном смысле – апостол говорит в том же Послании к Коринфянам и в Послании к Евреям (см. 1 Кор. 4: 11; Евр. 11: 37–38). Обращает на себя внимание третья строка, в которой два слова написаны с большой буквы. Она служит прямым указанием на то, что Иванов отсылает читателя к древнему песнопению вечерни «Свете Тихий», которое поэт очень любил (см. I, 207–208). Свет этот предвещает неизбежное наступление нового благодатного дня, но это и Сам Спаситель – Источник всякого света, и Свет нетварный, божественный, преображающий мір и просвещающий человека.

IV. Четвертый пласт поэзии Вячеслава Иванова – это *православная лирика*, легко узнаваемая по православным реалиям. Поэт вел свое происхождение по женской линии от православного священника. Мать, глубоко религиозная, и сыну дала традиционное по духу и по форме воспитание. Поэт с детства хорошо знал православное богослужение, что нельзя не заметить по его стихам (см. III, 856). В этом пласте также можно выделить у поэта несколько излюбленных тем и мотивов.

1) Лирические воспоминания о православном детстве поэта в поэме «Младенчество» (I, 231–233). 2) Стихотворения, посвященные иконам, причем об иконах поэт пишет и в догматическом аспекте и в историко-описательном – «Есть в Оптиной Пустыни…», «Владычица Дебренская» (IV, 75, 29–31). 3) Стихотворные интерпретации некоторых

особенностей православного вероучения, например, имеславия. 4) Стихи о православных святынях – «Стих о Святой Горе» (I, 557–558). 5) Произведения, посвященные России-Руси, в которых поэт обращается к истории Православия на Руси – «Митрополит Филипп» (III, 538), к религиозному осмыслению кровавых событий 1917–1918 гг. – циклы «Молитвы», «Песни смутного времени», стихотворение «Лазарь» и др. (IV, 64–65, 72–76, 77). 6) Стихи, прямо или косвенно связанные с повседневным православным бытом, – «Криница», «Сорокост» (II, 279, 353). 7) Подражания народным духовным стихам – «Сон Матери-путыни», «Утреня в гробу» (II, 456–466; III, 559–560).

V. Пятый пласт поэзии Вячеслава Иванова – *католическая лирика.*. После того как в 1924 г. поэту пришлось поселиться в Риме, в нем начало возрастать ощущение «вселенской разлуки», пролегающей между Православием и Католичеством. Через два года поэт по особой формуле, составленной Владимиром Соловьевым, был присоединен к католической Церкви и, по его собственным словам, почувствовал себя «православным в полном смысле этого слова» (см. I, 174, III, 429, 856). Позже он написал стихотворение-ответ, предназначенный для людей, осуждавших поэта за этот шаг, – «Милы сретенские свечи...» (см. III, 591–592). В нем Иванов делает некоторые сопоставления двух вероисповеданий, основанные на лично пережитом и передуманном при его присоединении к Католичеству. Интересно посмотреть, что́ же именно сопоставляет или противопоставляет поэт.

Да, здесь (у католиков) многое по-другому, но это всё дорого и мило душе, это всё свое.

Да, здесь «бормочут по-латыни», но несмотря на это, поэту именно тут «верится беспечней», «простодушней, человечней».

Да, здесь не умеют с такой покорностью, как в Православии, «поднять на плечи» свой крест и пламенеть пред Богом как свеча, но это ли главное?!

Да, здесь соединяет людей с Христом не «Чаша литургии» (имеется в виду православное причащение мирян под двумя видами – Хлебом и Вином), а только пресуществленный Хлеб, но и Он сходит с неба.

Да, святыня, к которой поэт припал, – «инославная», но «сердце гордое смирилось» именно пред ней.

Да, одним такой шаг просто непонятен, другие его осуждают, но зато это присоединение к инославию дало сердцу «предваренье» Церкви «полнославной».

Лирика поэта на собственно католические темы невелика. Это стихи, посвященные 1) великим католическим святым – Франциску Ассизскому, Св. Елизавете – (II, 497–498, 468); 2) особенностям католического вероисповедания, например, особому почитанию пяти Господних ран, неизвестное в Православии – см. «Невеглас» (III, 557); 3) знаменитым католическим святыням – Лурду, собору св. Марка (II, 440, 498).

Но многие стихи поэта пронизаны католическим духом, католической культурой, католическим мировосприятием. Например, большая часть стихотворений, связанных с мистикой Розы, в частности в цикле «Rosarium», вдохновлена не только дионисийством, средневековой западноевропейской легендой и рыцарской поэзией, отчасти лирикой суфитов, но прежде всего, конечно, Католичеством[4].

Говорить о поэзии Вячеслава Иванова, ничего не сказав о символизме, невозможно. И все же до сих пор нам это удавалось, несмотря на то, что поэт был признанным вождем именно религиозного крыла символизма, самим поэтом называвшегося «реалистическим символизмом» или «символическим реализмом». Объясняется это тем, что для Вячеслава Иванова символизм (религиозный, конечно) был не школой или литературным направлением, а принципом всякого истинного искусства, как он пишет в статье-экскурсе «О секте и догмате» (см. II, 613). Настоящее искусство не может быть не-символическим: «...Славя символизм, возглашаю догмат православия искусства», – восклицает поэт там же. И в той мере, в какой вся лирика Иванова религиозна, как мы отметили вначале, в той же мере она символична, и не только потому что его символизм носит религиозный характер, но и потому, что его поэзия – истинное, высокое искусство.

*

Тема Рождества Христова занимает у Вячеслава Иванова особое место. Ей он посвятил несколько стихотворений: «Рождество», «Пещера», «И снова ты пред взором видящим...», «Тебе завет, потомок мой...», «Как древний рай покрыла схима...», «Мощь новую приемлют надо мной...», мотивы же Рождества встречаются и в других стихах поэта. Два первых стихотворения, бесспорно, выделяются своей глубиной и проникновением во вселенские масштабы события.

РОЖДЕСТВО

В ночи звучащей и горящей,
Бесшумно рухнув, мой затвор,
Пронизан славой тверди зрящей,
В сквозной сливается шатер.

Лохмотья ветерок колышет;
Спят овцы; слушает пастух,
Глядит на звезды: небо дышит, –
И слышит, и не слышит слух.

[4] Мы не претендуем на абсолютную полноту классификации видов религиозной лирики Иванова. Внутри выделенных нами пяти пластов, вероятно, возможны уточнения, дополнения и даже престановки; мы же ограничились наиболее характерными примерами.

Воскресло ль зримое когда-то,
Пред тем, как я родился слеп:
И ребра каменного ската
В мерцаньи звездном и вертеп?..

Земля несет под сердцем бремя
Девятый месяц – днесь, как встарь, –
Пещерою зияет время…
Поют рождественский тропарь
(III, 556).

В своей эстетике поэт выделял четыре типа искусства: всенародное, демотическое, интимное и келейное. Высшим типом искусства он считал келейное, которое преодолевает пределы эмпирического, обретает пророчественную свободу и на высшей своей ступени с неизбежностью перерастает в искусство всенародное, вселенское. И мы находим в первой строфе этот прием: поэт снимает все пространственные и временны́е ограничения, характерные для видимого физического мiра. Рухнувший затвор и означает, в частности, этот момент перехода от келейного искусства ко вселенскому. «Келия» поэта перерастает масштабы «творческой лаборатории», становится соразмерной космосу: вся Вселенная вмещается в келию поэта или, наоборот, келия разрастается до беспредельных пределов Вселенной, становится одним звездным шатром[5]. При этом исчезает и время, келия поэта как бы погружается в вечность, а сам поэт становится «современником» события, его очевидцем. Вторая строфа и создает этот эффект присутствия. Поэт вместе с пастухами, а может быть, он даже один из них («лохмотья ветерок колышет»), стоит под звездным небом и слушает, как «небо дышит». Вспомним «Рождественскую звезду» Пастернака, в которой также очень сильно выражен этот эффект непосредственного наблюдения, присутствия, участия:

Доху отряхнув от постельной трухи
И зернышек проса,
Смотрели с утеса
Спросонья в полночную даль пастухи.

Вдали было поле в снегу и погост,
Ограды, надгробья,
Оглобля в сугробе,
И небо над кладбищем, полное звезд…[6]

Третья строфа вводит новый мотив: поэт пытается понять, что с ним происходит, как могло случиться, что он стал очевидцем Рождества Христова. Здесь Вячеслав Иванов исходит из идеи предсущест-

[5] Этот мотив несколько в другом смысле и в ином контексте встречается у Клюева, Есенина. У Вячеслава Иванова находим сопоставление «затвор (келия) – космос», у Клюева – «изба–космос» или белая «Индия в красном углу».

[6] *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. Москва 1988, 425.

вования душ. Человек получает душу в момент зачатия. По принятому в христианстве учению Бог сотворяет новую душу именно в тот момент и «вкладывает» ее в человека, но по другому учению, имевшему хождение в раннехристианский период, но затем отвергнутому Церковью, души уже существуют в Царстве Небесном и Господь посылает их в тело нового человека. При втором объяснении возникает идея прапамяти души, которая смутно помнит все, что с нею было в небесной жизни до рождения на земле. Но нельзя исключать влияние и сочувственно цитируемого Ивановым Платона, по которому познание – это воспоминание (ἀνάμνησις); «органом» же воспоминания Вячеслав Иванов считает поэта, именно через поэта «народ вспоминает свою древнюю душу и восстановляет спящие в ней веками возможности» (I, 713). Та же мысль выражена на закате жизни в «Римском дневнике»:

И поэт чему-то учит,
Но не мудростью своей:
Ею он всего скорей
Всех смутит иль всем наскучит.

Жизнь сладка ль на вкус, горька ли,
Сам ты должен распознать,
И свои у всех печали:
Учит он – *воспоминать*.
(III, 592; курсив наш. – *В. Л.*)

На основе этого в «Рождестве» у поэта и появляются приведенные строки: возможно, все, что он видит, – это воскрешение в памяти того, что видела его душа еще там, у Бога, в своем бестелесном виде, еще в вечности. Хотя событие Рождества Христова имеет свою историческую дату во времени, но по своему содержанию оно есть событие вневременное, свершившееся в вечности, для вечности и в вечности пребывающее. Ведь о том, что Сын Божий принесет Себя в жертву за грехи міра, было решено в предвечном совете Пресвятой Троицы, что и изображается на иконе Рублева.

Четвертая строфа переносит нас из вечности во время, из внепространственности в пространсто, из Палестины на грешную землю. Вся «земля несет под сердцем бремя девятый месяц», вся земля ждет Рождество. Грехопадение прародителей имело космические последствия. Грехом и смертью была «заражена» вся земля, вся Вселенная. «Проклята земля за тебя», – говорит Господь Адаму (Быт. 3: 17). В некотором смысле безвинные болезнь и страдание природы усугубляются тем, что она одна, без человека, не может вернуться к Богу, обрести изначальные красоту и совершенство. Вся тварь, по словам апостола Павла, «стенает и мучится доныне» (Рим. 8: 22), она «с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, – потому что тварь покорилась суете не добровольно» (Рим. 8: 19–20). Природа с упованием смотрит на человека, ибо спасение человека означает спасение всей твари. «Человек – спаситель природы» – сочувственно цитирует Иванов Новалиса

(IV, 273). Рождество – это Боговоплощение, это начало спасения человека от греха, зла и смерти, а значит и начало освобождения природы от тяготевшего над ней проклятия, начало восстановления во всем тварном утраченных в грехопадении райской чистоты, красоты, совершенства, близости к Богу. Поэтому у Иванова вместе с Богородицей вся земля несет бремя рождения-Рождества.

Строка «...пещерою зияет время» отсылает нас к иконе Рождества Христова. В центре ее изображается на красном ложе Богородица, а над ней черная (на иконах черный – семантически однозначный цвет) пещера, на фоне которой резким контрастом покоится Божественный Младенец в белых или светло-зеленых пеленах. На иконе черная пещера символизирует тьму неведения и язычества, а белые одежды Младенца означают божественный Свет веры, который воссиял во тьме неверия; в рождественском же тропаре, упоминаемом поэтом, Христос воспевается как «Свет разума» и «Солнце Правды». Вячеслав Иванов придает черной зияющей пещере и другой смысл – она символизирует у него время. Хотя поэт об этом не пишет, но само собой подразумевается, что на фоне этого времени-тьмы по Рождестве Младенца воссиял свет-вечность. Это ощущение вечности, которая в христианской традиции понимается как вечное настоящее, как вечно длящийся «день восьмой», в богослужении не только Рождества, но и всех праздников, создается употреблением настоящего времени и наречий «днесь», «ныне» и т.п. Пение тропаря и вся Литургия означают не мысленное воспоминание о бывшем некогда событии Рождества, а его *актуализацию, воспроизведение*; в богослужении оно *совершается* и не на психологическом, а на онтологическом уровне, антиномично соединяющем («днесь, как встарь», утверждает поэт) видимое и невидимое, Божие и человеческое. Присутствие же в храме при совершении праздничной литургии – это не просто участие в богослужении, а участие в свершении самого события (при условии личной веры, конечно).

Следующее стихотворение развивает некоторые мотивы «Рождества».

ПЕЩЕРА

Умозрние и вера
Говорят душе равно:
Небо звездное – пещера,
Матерь Божие оно.

Горних стран потребна мера,
Недр земных измерить дно.
Говорят душе равно
Умозрение и вера:
Вифлеемская пещера,
Новый гроб в скале – одно.

Скуй последнее звено:
Как небес ночная сфера,

Темен склеп, где спит зерно.
И в душе твоей темно,
И душа твоя пещера (III, 556).

В этом стихотворении онтологический аспект Рождества увязывается с личностным. Первые строки снимают проблему противостояния веры и разума. В понимании Рождества они находятся в совершенном согласии – «говорят душе равно». Здесь пещера у поэта приобретает несколько других дополнительных символических значений[7]. Если в первом стихотворении она является преимущественно фоном Рождества (во тьме воссиял Свет) и символом времени, побежденного вечностью (т.е. смерти, побежденной вечной жизнью), то тут она выступает как место, где свершилось событие, которое ее тем самым освятило. Итак, «небо звездное» – это космическая пещера, это место Рождества, поскольку родился не просто младенец, а Божественный Младенец, воплотился Бог, сотворивший небо и землю (см. Пс. 120: 2); это событие имеет вселенские измерения.

Но вместе с тем, «небо звездное» у Вячеслава Иванова – и Богородица. Сказать так мог только человек, близко знакомый с софиологией. Учение о Софии Премудрости Божией в русской религиозной философии и поэзии очень противоречиво (это и Заря, и Прекрасная Дама, и Вечная Женственность, и Небесная Дева, это и Душа Міра, и Премудрость Божия, это и двуединая небесная и земная София, это и едва ли не четвертая ипостась в Пресвятой Троице и т. д.). Вячеслав Иванов глубоко и оригинально ставит проблему: «Там, где Логос касается материи, там и София»; она для него «есть свершившееся единение твари со Словом Божиим» (I, 108, 226). Престольный праздник храмов, посвященных Софии Премудрости Божией, в Византии, как известно, отмечался в один из Господских двунадесятых праздников (обычно, в Рождество), т.е. греческая традиция отождествляла Софию со вторым Лицом Святой Троицы, с Логосом. На Руси же престольный праздник Софийских соборов по древней традиции падал на богородичный праздник, обычно на Рождество Богородицы, что дало повод и основание для историко-богословских изысканий и отождествления в одном из аспектов Премудрости Божией Софии и Богородицы. Вячеслав Иванов и обратился здесь к идеям, витавшим в интеллектуальной атмосфере эпохи.

[7] Мы не претендуем на полноту интерпретации символа пещеры в религиозной лирике Иванова, для этого надо было бы привлечь для анализа и другие стихи поэта, в которых упоминается пещера. Здесь же мы ограничиваемся, в основном, двумя стихотворениями, причем, сознательно оставаясь в границах христианского понимания и событий, и их реалий, и их символики. Возможности других, не исключающих, а дополняющих наш подход, пониманий и объяснений символа пещеры легко обнаружить, например, при чтении статьи *В. Н. Топорова* «Пещера» в «Мифах народов мира» (т. 2, Москва 1982, 311–312).

Особого внимания заслуживает вторая строфа. Вначале поэт еще раз (перестановкой строк) подчеркивает внутреннее совпадение веры и разума в понимании и ви́дении события:

Говорят душе равно
Умозрение и вера…

Затем следуют удивительные по своей глубине строки:

Вифлеемская пещера,
Новый гроб в скале – одно.

Здесь мы опять сталкиваемся с проблемой времени и вечности. «Новый гроб в скале», принадлежавший Иосифу Аримафейскому, куда и положили тело Иисусово (Мф. 27: 59–60) – это ведь тоже пещера, только искусственная, специально высеченная в скале для погребения умерших. Итак, две пещеры, одна – Рождества, другая – погребения и Воскресения Христова, у поэта совпадают в своем конечном значении. Оба события пребывают в вечности, оба превосходят время, как бы поглощают его и накладываются друг на друга, ибо одно без другого немыслимо. Конечно, нет воскресения без Рождества из-за простой последовательности событий, но нет и Рождества без Воскресения, вернее, смысл последнего не раскрыт. Рождество измеряется Воскресением:

Горних стран потребна мера,
Недр земных измерить дно.

Это подчеркнуто также и в другом стихотворении поэта:

Родился Бог. Вершится в вышних Слава,
И «Мир земле» расслышан в глубинах;
Но косных стуж окрест сильна держава.
(II, 440)

Казалось бы, свершилось главное – Боговоплощение, многочисленное небесное воинство поет: «Слава в вышних Богу, и на земле мир…» (Лк. 2: 14), но держава «косных стуж» еще не побеждена окончательно, Рождество – только начало спасения. Именно Воскресение освещает своим светом смысл Боговоплощения: Сын Божий рождается, чтобы принести себя в жертву, умереть, и Своей смертью победить смерть («смертию смерть поправ» – тропарь Пасхи). Одно – открывает, другое – завершает дело спасения рода человеческого. Обе пещеры соединяет и символика света: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5). Воссияние света в первой пещере – это начало просвещения светом веры Христовой, излучение света гробом Воскресения – это победа света над тьмой, добра над злом (Путь в Эммаус):

И где-то белое сияет,
Над мраком зол, над морем злоб!
(II, 264)

В этом совпадении у Иванова двух событий нельзя не увидеть и влияния церковной литургической символики. Как известно, отдельные части православного храма, как и сами богослужебные действия, совершающиеся в храме, имеют символическое значение. Причем этот изобразительный, иконический символизм не неподвижен, не однозначен, он никогда не закрепляется навсегда за тем или иным предметом церковной утвари, той или иной частью храма или богослужебным действием, а меняется в зависимости от той части богослужения, в которой он в данный момент «участвует». Совпадение двух событий – Рождества и Воскресения – мы находим и в символическом значении жертвенника:

«В древности над ним всегда помещали икону Рождества Христова, но на самом жертвеннике ставили и Крест с Распятием... Жертвенник, как образ яслей родившегося Христа, по своему устройству и одеждам во всем подобен престолу, как образу Гроба Господня»[8].

Во времени и исторически это два разных события, в вечности и литургически, в своем духовном смысле – одно, как жертвенник в алтаре.

В третьей строфе поэт, используя образ пещеры, выявляет на его основе личностный аспект проблемы. Человеческая душа без Бога, без веры в Воскресение – тоже пещера, объятая тьмой. Так было и с учениками Христа от пятницы до воскресения:

В душе – Голгофа и могила,
И спор, и смута, и вопрос...
(II, 264)

Крестная смерть Христа и положение Его во гроб без веры в тридневное Воскресение – страшное испытание не только для учеников-апостолов, но и для всякой души:[9]

И неизбежное зияет,
И сердце душит узкий гроб...
(II, 264)

Смерть (также, как в «Рождестве» время) зияет здесь отверстием пещеры, а гроб душит сердце каждого человека («и душа твоя пещера»), если смерть для души – абсолютный конец существования человеческого. В душе темно доколе в ней не воссияет свет веры Христовой. «Воскресенью верь» – взывает к человеку глас Божий, как пишет поэт в

[8] Настольная книга священнослужителя, 4. Москва 1983, 53.

[9] Об этом мучительном чувстве устами Ипполита в романе «Идиот» говорит Достоевский: если точно такое тело, каким оно изображено на картине Гольбейна «Мертвый Христос», видели ученики, «главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» (*Достоевский Ф. М.* Указ. соч., т. 8, 339).

стихотворении «Умер Блок»[10]. Для личного воскресения необходимо лишь одно, но нелегкое условие: надо понести «крест любви», как пишет поэт в стихотворении «Христос воскрес!» А кто победил, «поборол» духа тьмы и зла любовью, –

Над тем распался душный гроб,
Тому воскрес Христос.
(II, 266)

В Евангелии Иисус Христос в своих притчах уподобляет Царство Небесное зерну (см. Мф. 13: 31; Мк. 4: 28, Ин. 12: 24). В душе, не имеющей веры, это зерно засыхает и не приносит плода: «темен склеп, где спит зерно»[11]. Для того же, чтобы оно принесло плод, зерно должно умереть для этого міра, умереть для греха, сбросить с себя «ветхого человека» и облечься в нового человека, достойного своего небесного Отца. Человек обязан перед Богом сковать «последнее звено», т.е. своей верой, подвигом личной жизни соединить Рождество и Воскресение, чтобы, как и в земной жизни Господа Иисуса Христа, рождение (Рождество), святое Крещение (просвещение светом веры Христовой) неизбежно предполагали и вели ко спасению (Воскресению), чтобы за гробом человека ждала не «смерть вторая», по словам апостола Иоанна, а вечная жизнь в Царстве Отца Небесного.

Таким образом, Вячеслав Иванов создает сложный и многомерный, глубоко символичный образ. Наряду со словом «пещера» он употребляет такие раскрывающие или уточняющие смысл главного слова, как «вертеп», «гроб», «склеп», «недра», «дно», «шатер», «затвор». Эти похожие по смыслу, иногда синонимичные слова стоят в прямом или одновременно в прямом и переносном смыслах. Символ пещеры в результате обретает смысловую глубину и символическую многомерность. Пещера – а) это и «зрящая твердь», «звездное небо» – космический свидетель Рождества, и место, в котором оно совершается; б) это также Матерь Божия, но не непосредственно, а как пещера, равная «звездному небу»; в) это и чрево земли, недра несущие под сердцем бремя (беременность); г) это и сгусток тьмы, в которой дважды воссиял Свет – Рождества и Воскресения; д) это и всеотрицающее Ничто, низложенное истинным высшим Бытием – Сущим (Путь в Эммаус); е) это и зияние времени, побежденного вечностью; ж) это и неизбежная смерть, преодоленная «усильем Воскресенья» (Пастернак); з) это и мрак зла, побежденный добром; и) это и затвор (келия), который, рухнув, преобразуется в звездный шатер, расширяется до пределов Вселенной [см. а)];

[10] В этом стихотворении мы также встречаемся с символом пещеры, но не привлекаем его для анализа.

[11] О символе зерна у поэта см. *Корецкая И. В.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева»: Революция 1905–1907 годов и литература. Москва 1978, 123–124 и HOLTHUSEN J. Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und russischer Kulturphilosoph. München 1982, 19–22.

к) это, наконец, душа каждого человека, где, как в склепе, зерно «спит» и не может превозмочь свой сон. Если же оно находит в себе силы прорасти, то склеп души преобразуется в пещеру Рождества и гроб Святого Воскресения. Поэт энергично и сжато выразил все эти мысли и идеи в нескольких строфах.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 167–174

Вяч. Иванов и А. А. Фет

Д. М. МАГОМЕДОВА

Москва 125367, Миусская пл. 6, РГГУ

Сопряжение имен Вяч. Иванова и Фета может вызвать законное недоумение: трудно отыскать поэтов, более далеких как по исходным творческим установкам, так и по сложившемуся в сознании читателей нескольких поколений их целостному облику. Если принять предложенную Б. Эйхенбаумом классификацию трех интонационных типов лирики – декламативного (риторического), напевного и говорного[1], то Вяч. Иванов и Фет окажутся едва ли не наиболее последовательными выразителями двух разных типов: Вяч. Иванов, разумеется, риторического, декламативного, Фет – напевного, музыкального. С. С. Аверинцев в статье о Вяч. Иванове предлагает иное деление русских лириков, воплощающих два противоположных осношения к поэтическому слову: «Один путь – преодолевать обособленность отдельного слова, размывать его контуры и грани»[2]. С. С. Аверинцев называет имена Бальмонта и Блока, но совершенно очевидно, что их прямым предшественником выступает А. А. Фет. Второй путь – ориентация на слово как неделимую целостную и отделенную «от всего иного единицу смысла»[3], – путь Вяч. Иванова. И снова поэты оказываются в противоположных художественных системах.

Имя Фета, в отличие от Пушкина, Тютчева, Лермонтова, крайне редко упоминается в статьях Вяч. Иванова. Можно вспомнить разве только что в статье «Заветы символизма» он цитирует стихотворение из первого выпуска «Вечерних огней» «Измучен жизью, коварством надежды...» в связи с тезисом о «внутреннем каноне», восстанавливающем «одну символику единого бытия» сквозь случайные, «вырванные из связи целого соответствия»[4]. Кроме того, в 1917 г. он пишет стихотворение «Тень Фета», отразившее визионерский опыт Вяч. Иванова и несомненно связанное с традицией имеславия:

[1] См.: *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха: Эйхенбаум Б. О поэзии. Ленинград 1969, 331.

[2] *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов: Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Ленинград 1978, 24.

[3] Там же, 26.

[4] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений, II. Брюссель 1974, 601. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

Он в сновиденьи мне явился
Случайным пришлецом, старик;
Небесной полнотой светился
Его благообразный лик.

И будто имя *Афанасий*
Я произнес; а старец мне
С улыбкой тихой: *«Анастасий»*, –
И темен был намек во сне.
(III, 525)

Наконец, в «Римском дневнике» (1944) в стихотворении из цикла «Октябрь» от 24 октября он называет Фета в числе трех поэтов (вместе с Тютчевым и Вл. Соловьевым), «в земном прозревших неземное / И нам предуказавших путь» (III, 634):

И задыхающийся Фет
Пред вечностию безнадежной,
В глушинах ландыш белоснежный,
Над оползнем расцветший свет.
(III, 633)

Показательно, что в статье С. С. Аверинцева «Вяч. Иванов и русская литературная традиция», комментирующей этот стихотворный «каталог-канон», специально и обстоятельно говорится о связи Вяч. Иванова с тютчевской традицией, Фет же получает лишь суммарную характеристику:

Все три поэта были несхожими – и по духовному своему облику, и по характеру литературной техники. Но перед ними стояла некая общая проблема: как поэзии, оставаясь поэзией, вести себя перед лицом неизреченного, трансцендентного слову?[5]

Но если «внешний» сюжет обращений Вяч. Иванова к имени Фета, связанный с прямыми отсылками и упоминаниями, весьма скуден, то это не означает, что не было внутреннего сюжета, связанного с более глубокими, не всегда явными и совершенно не освещенными в литературе о Вяч. Иванове творческими контактами с поэзией Фета.

Прежде всего, Фет – «поэт-музыкант», импрессионист и предтеча блоковского типа лиризма – это еще не весь Фет, хотя именно этот его лик долгое время воспринимался как единственный и читателями, и критиками.

Существуют иные сферы поэтической деятельности Фета, иные грани его облика, которые воспринимались и воспринимаются как маргинальные и, по сути дела, до сих пор до конца не оценены и полузабыты. В первую очередь, это Фет – переводчик античных поэтов, Фет – создатель образа «русского Гафиза», переводивший его по немецким стилизациям Г. Фр. Даумера, Фет – продолжатель традиции

[5] *Аверинцев С. С.* Вяч. Иванов и русская литературная традиция: Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. Москва 1992, 303.

русской антологической лирики, наконец, Фет – автор цикла «Подражание восточному». И именно эти области творчества Фета оказываются близки Вяч. Иванову, о чем свидетельствуют не прямые высказывания, а несомненные текстовые переклички и реминисценции из Фета в стихах Вяч. Иванова.

Оставляя сейчас в стороне антологическую традицию и переводы из античных поэтов, укажем на определенное влияние стилистики Фета на развитие восточных мотивов в творчестве Вяч. Иванова. «Гафизитство» Вяч. Иванова, о котором обстоятельно говорится в работах Н. А. Богомолова[6], разумеется, возникло не на путом месте. И помимо переводов из Гафиза Вл. Соловьева, помимо традиции «Западно-Восточного дивана» Гете, упоминаемых в статьях, нельзя не учесть, что именно переводы Фета впервые создали для русского читателя стилистический портрет великого персидского лирика.

Думается, что можно с полным основанием говорить о влиянии переводов и восточных стилизаций Фета на двухчастное стихотворение (или мини-цикл) Вяч. Иванова «Палатка Гафиза», а также на раздел «Газэлы» в 5-й книге «Rosarium» из «Cor Ardens». Но в этой статье мне бы хотелось обратить внимание на более раннюю рецепцию Фета в творчестве Вяч. Иванова. Речь пойдет о сопоставлении небольшого оригинального стихотворения Фета «Восточный мотив» и чрезвычайно важного для Вяч. Иванова сонета «Любовь».

«Восточный мотив» впервые был напечатан в Выпуске первом «Вечерних огней», в разделе «Дополнение»:

Восточный мотив

С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?
Мы два конька, скользящих на реке,
Мы два гребца на утлом челноке,
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,
Мы две пчелы на жизненном цветке,
Мы две здезды на высоте небесной.

Сонет Вяч. Иванова написан между 1895–1902 гг., а в 1909 г. был превращен в магистрал в «Венке сонетов» из 4-й книги «Cor Ardens» «Любовь и смерть», посвященной памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал:

Любовь

Мы – два грозой зажженные ствола,
Два пламени полуночного бора;
Мы – два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела!

[6] *Богомолов Н. А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906–1907 гг.: Ал. Блок и революция 1905 года: Блоковский сборник VIII. Тарту 1988, 95–111; *Он же.* Петербургские гафизиты: Серебряный век в России. Москва 1993, 167–210.

Мы – два коня, чьи держит удила
Одна рука, – одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы – двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почиет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы – Сфинкс единый оба,
Мы – две руки единого креста.

Непредвзятое чтение обоих текстов убеждает в том, что стихотворение Фета послужило для сонета Вяч. Иванова своеобразной темой для вариации. Сквозной мотив «Мы два – в одном…» в стихотворении Фета, как и в сонете Вяч. Иванова, связан с темой любви. Совпадает и размер: пятистопный ямб. Строчка Фета «Мы два зерна в одной скорлупке тесной», в свою очередь – реминисценция из стихотворения А. С. Пушкина «Подражание арабскому» (1835):

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой:
Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной.
Не боюся я насмешек:
Мы сдвоились меж собой,
Мы точь-в-точь двойной орешек
Под единой скорлупой.

Поскольку и Пушкин, и Фет подчеркивают принадлежность своих стихотворений к восточной традиции, то следует вспомнить, что Гафиз принадлежал к поэтам-суфитам. Любовь-страсть для суфия имеет двойную семантику, родственную соловьевскому пониманию мистической сущности любви. Тщательно разработанная в суфийской традиции система метафор и символических мотивов переводит эротическую тематику в иносказательный план любви к Божетсвенной истине и познания Высшего бытия через совершенного суфия (в традиционной метафорике суфиев и Бог, и совершенный суфий – это возлюбленный)[7].

Но это – лишь самые общие контуры поэтической темы. Развитие ее у Фета и Вяч. Иванова, при внешнем совпадении главного тематического зерна – это и есть самая важная проблема, касающаяся специфики восприятия уже не столько восточной традиции, сколько стилистики Фета Вяч. Ивановым. Если вспомнить статью М. Л. Гаспарова «Лермонтов и Ламартин»[8], то можно сказать, что в моей статье ставится аналогичная, но обратная по смыслу задача. В статье М. Л. Гаспарова

[7] См.: *Бертельс Е. Э.* Избранные труды, 3. Суфизм и суфийская литература. Москва 1965; *Брагинский И. С.* 12 миниатюр. Москва 1966.

[8] *Гаспаров М. Л.* «Когда волнуется желтеющая нива»: Лермонтов и Ламартин: Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва 1995, 150–158.

прослеживается, как схема стихотворения Ламартина «Крик души», воспроизведенная в стихотворении Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», утрачивает свойственную французскому источнику риторическую развернутость и осложненность вспомогательными образами, приобретая предельную простоту, лаконичность и конкретность развития темы. В нашем случае – всё наоборот. Простая схема шестистрочного фрагмента Фета сначала обретает у Вяч. Иванова твердую форму сонета, а затем получает уже максимальное осложнение в «Венке сонетов».

Помимо строфики, у Вяч. Иванова осложняется и ритмико-синтаксический уровень текста. У Фета каждая строка равно предложению, синтаксические границы совпадают с границами строк. Кроме первой, вводящей сравнение строки, все остальные строки построены по единой синтаксической модели: субъект («Мы два...») и обстоятельство места («скользящих по реке», «на утлом челноке», «в одной скорлупке тесной», «на жизненном цветке», «на высоте небесной»). Анафорические повторы усиливают параллелизм парадигматической цепочки сравнений. Субъект и обстоятельство места отделяются друг от друга паузой после второй стопы во всех строчках, кроме первой.

Совсем иное дело – у Вяч. Иванова. Только в первой строфе границы строк совпадают с синтаксическим делением текста, хотя и сразу более сложным, чем у Фета: нечетные строчки – субъект – предикат, четные – вспомогательные распространенные предикаты («Два пламени полуночного бора», «Одной судьбы двужалая стрела»). Параллелизм сразу же расшатывается.

Во второй строфе появляется анжамбан («Мы два коня, чьи держит удила / Одна рука, одна язвит их шпора»). Третья строфа дает еще более сложный и напряженный ритмико-синтаксический вариант: вся строфа – единое предложение с двумя анжамбанами и инверсиями («Мы – двух теней скорбящая чета / Над мрамором божественного гроба, / Где древняя почиет Красота»). Последняя строфа – снова анжамбан в двух первых строчках, но последняя строка – законченное предложение, что и уравновешивает возникшее ритмико-синтаксическое напряжение.

Но и это еще не всё. Следует сказать, что и сама синтаксическая модель: «Мы два... – в одном» получает у Вяч. Иванова множество вариаций. В первых же вариациях определяющее слов отделено от «Мы два» и отнесено в конец строки:

Мы два грозой зажженные ствола,
.....
Мы два в ночи летящих метеора.

В других случаях переставлены местами «Мы» и «два»: «два ока мы», или на первое место вынесено слово «единый», «одной» – и акцент

сразу переносится с темы «двойственности» на тему «нераздельности», причем это происходит в заключительных строчках первых двух строф:

Одной судьбы двужалая стрела.
.....
Мечты одной два трепетных крыла.

И лишь заключительная строка сонета воспроизводит – единственный раз! – фетовскую исходную модель:

Мы – две руки единого креста.

Проследим теперь мотивную структуру двух стихотворений.

В мотивной структуре Фета обнаруживается определенное влияние восточной поэтики с ее ослабленными семантическими связями между законченными ритмико-синтаксическими единицами. В самом деле, трудно увидеть смысловую градацию в последовательном введениии мотивов «два конька, скользящих по реке» (кстати, мотив явно русифицированный, в восточной поэзии немыслимый) – «два гребца» – «две пчелы» – «две звезды». Можно предположить, что к концу этой цепочки мотивов усиливается иносказательность: первые три мотива – конкретные, предметные и лишь потенциально аллегорические (так, гребцы в челноке могут быть поняты как метафора жизненного пути). Последние же две строки – аллегория уже вполне очевидная («две пчелы на жизненном цветке»: пчела в восточной традиции – символ души) и даже вводящая мотив продолжения единения после смерти («две звезды на высоте небесной»).

Необходимо отметить и определенную статику и бездраматичность каждого мотива в отдельности, как и их сочетания и расположения в тексте стихотворения Фета: ситуация «мы два – в одном» – воспринимается как безусловная данность, а начальное обращение «С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?» – придает всему построению даже некоторый идиллический оттенок. Кстати, стоит заметить, что, восприняв у Пушкина мотив «двойного орешка под единой скорлупой», Фет предпочел не заметить начального мотива «тот же в нас огонь мятежный».

Совершенно иначе выглядит мотивная структура у Вяч. Иванова. Ни один мотив Фета у него не повторяется (разве что, в порядке юмористического допущения предположить, что невесть откуда взявшиеся в «Восточном мотиве» «два конька» превратились у Вяч. Иванова в «двух коней», восстановив тем самым свое предметное прямое значение). Первая строфа построена именно на пушкинском мотиве «огня»: «два грозой заженные ствола», «два пламени», «два… метеора». Второй важнейший мотив – «ночь» («Полуночного бора», «в ночи летящих»). Третий – «полет» («летящих метеора», «стрела»). Стоит отметить, что, хотя в первой строфе, как и у Фета, нет глаголов, но определения-причастия по своей семантике выявляют именно стремительное и

стихийное действие («грозой зажженные», «в ночи летящих»). Эти «действенные» определения и связывают между собой мотивы первой строфы: первые два (стволы и метеоры) – через тему огня, вторые два (метеоры, стрела) – через тему полета.

Итак, мотивы первой строфы – огонь, ночь, полет – воплощают тему хаоса, стихийной страсти, пушкинского «мятежного огня», а говоря словами Вяч. Иванова – дионисийского порыва и экстаза.

Вторая строфа – своего рода укрощение стихии (мотивы «руки», «держащей удила» и «шпоры», «язвящей» коней). Появляются первые в этом тексте глаголы, обозначающие воздействие внешней силы (*держит, язвит*). Если первая строфа – дионисийская стихия, то начало, укрощающее темное, бессознательное дионисийское начало («ночную мглу подсознательного»), для Вяч. Иванова связано с именем мужественного Аполлона[9]. В середине второй строфы происходит важный семантический сдвиг в развитии темы «двое в одном». До сих пор все пары лишь сополагались в пространстве, но оставались неслиянными (как у Фета на протяжении всего стихотворения): «два ствола», «два метеора», «два коня» – и лишь внешняя сила (гроза, ночь, бор, рука, шпора) создавала их единство. Выпадала из этого ряда лишь последняя строка первой строфы – «Одной судьбы двужалая стрела». Но «два ока мы единственного взора» – это уже совсем иная степень соединения двоих в одном: теперь двое оказываются частями единого тела и единой души («мечты одной два трепетных крыла»), акцент сделан на нераздельности двух неслиянных начал и на их вочеловечении.

Два терцета в сонете Вяч. Иванова – это две ступени познания Бога, которое оказалось возможным после самотречения и укрощения стихии. Мотивы огня, полета, тьмы утрачиваются, «чета» утрачивает также плоть и в первом терцете становится скорбящей четой «теней». Но «божественный гроб» в первой строфе – это скорее всего еще не Христос, а бог языческий – Дионис, как подсказывает сонет № 11 из «Венка сонетов», своего рода глосса к этой строке:

> Где древняя почиет красота,
> Ты, Дионис, гостей родной чужбины
> Скрестил пути и праздновал гостины!
> (II, 417)

И лишь в последнем терцете, после приобщения двоих к «тайне» они вновь обретают тело, и это – тело Христа («Мы – две руки единого креста»). В статье «О достоинстве женщины» содержится своего рода комментарий к подобной метаморфозе:

> Но если человек вступил в брак, два будут единою плотью, их сочетал Бог. Церковь уподобляет брак мученичеству: двое соединяются для сораспятия на кресте

[9] *Иванов Вяч.* О достоинстве женщины (III, 141).

плоти, для низведения света в сферу материи и ее зачатий от света, для взаимного самовоспитания в духе, для общего в Боге подвига (III, 143).

Итак, вместо идиллической аллегории Фета, вместо парадигмы параллельных и статичных уподоблений, в сонете Вяч. Иванова прослеживаются последовательные метаморфозы, воспринимаемые как этапы восхождения к познанию Бога в совершенствующейся любви («экстаз» – «самоотречение» – «молитва» – «слияние с Богом»).

Наконец, если мотивы в стихотворении Фета изначально осмысливаются как своего рода литературная игра: текст строится как перебор сравнений, поиск самого подходящего, то в сонете Вяч. Иванова сравнительные конструкции отсутствуют: каждый мотив приобретает онтологический статус, перед нами – цепь тождеств, что соответствует мифопоэтическому видению мира у Вяч. Иванова.

На первый взгляд «Восточный мотив» Фета ближе восточной поэтической традиции, нежели сонет «Любовь» Вяч. Иванова. Особенно убеждает в этом именно европейская форма сонета и подразумеваемый образ Христа в финале стихотворения. Но по существу стихотворение Вяч. Иванова гораздо ближе именно глубинному, мистическому плану суфийской традиции, трактующей любовь как путь к познанию Бога и саморастворению в нем. На то, что суфийская традиция была воспринята Вяч. Ивановым совершенно сознательно, указывает и стихотворение «Певец у суфитов» (1914–1945), а также авторское примечание к одной из его ранних редакций под названием «На Пиру Суфитов»:

> Суфиты – восточная мистическая секта. К ней принадлежали в XIII и XIV столетиях великие поэты Персии – Джелалэддин Руми и Хафиз. Славя вино и любовь, Соловья и Розу, они знаменовали чувственными символамим восторги духа, стремящегося к единению с божеством. На изображенной беседе обсуждается вопрос о сущности поэзии: кто видит ее корень в любви, кто в дионисийском хмеле, кто в озарении свыше, кто в памяти души о виденном ею до рождения совершенстве. Захожий поэт напоминает присутствующим миф Платона: поэтами рождаются на земле те лебеди, что уносили некогда Аполлона на зимние гостины в теплый край блаженных Гипербореев. В заключительной хвале Поэту собраны воедино разрозненные черты предносящегося суфитам идеального образа. Спор пирующих о поэзии изложен в форме персидской газелы (III, 822).

Показательно соединение в одном стихотворном тексте разнородных культурных традиций: платоновские мотивы, греческие боги, упоминание о Гипербореях (северных европейских народах, в частности, и славянах) – и форма персидской газелы, и суфиты как главные действующие лица. Нечто похожее мы наблюдаем и в сонете «Любовь»: европейская строфическая форма, на мой взгляд, это попытка соединить, вслед за Пушкиным и Фетом, две великие культурные традиции, увидеть их глубинное общечеловеческое духовное родство.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 175–191

Вячеслав Иванов и Всеволод Мейерхольд

НИРМАН МОРАНЯК-БАМБУРАЧ

(Nirman MORANJAK, Filozofski fakultet, 71000 Sarajevo, Račkog 6)

1. Задачей настоящей статьи мы считаем попытку определить основные точки соприкосновения эстетических систем Вяч. Иванова и Вс. Мейерхольда в перспективе художественных исканий в театральном искусстве 10–20-х годов нашего столетия. Данная тема кажется нам интересной во всех отношениях, не только потому, что влияние Иванова на создание системы Мейерхольда уже давно считается общим местом, но и потому, что сопоставление такого типа эстетических метаязыков заставляет нас снова и снова задумываться над проблемой размывания границ реального и условного, когда эстетическое способствует обмену жизни и искусства онтологическими признаками[1]. При этом, чтобы не слишком усложнить аналитические процедуры и не заблудиться в лабиринте бесконечного смысла, приходится придерживаться принципа самоограничения, вроде мейерхольдовского «принципа пространственной тесноты», воплощенного в его постановке «Ревизора». Поэтому наше внимание будет прежде всего направлено на проблему интерпретации ценности театрального искусства в культурном творчестве, проблему концептуализации определенных символистских идей, которые касаются театрального искусства, и на мизансценическое построение диалогической ситуации Мейерхольд–Иванов, заданное, кроме всего, и специфическим содержанием взаимоотношения биографии и культуры. Всё это конкретизируется в любопытном опыте Мейерхольда, сложившемся в его попытке прагматизации (театрализации) символистской поэтической философии, четко определившей для него границы, до которых театр готов идти в осуществлении концепции возобновления синкретической стадии искусства и ритуального архетипа.

В нашем понимании, проблема «взаимоотношений», в принципе относящаяся к культурному контексту, приобретает и особый смысл, если мы предварительно зададим некоторые условия для дальнейшего ее развертывания. Поэтому мы, во-первых, в тезисном порядке разберемся в том, какие аспекты и до какой степени входят в наше поле зрения.

[1] *Иусупов К. Г.* Эстетические метаязыки русской культуры и историософии: Язык и текст: онтология и рефлексия. Silentium, 1992, Вып. 2, Санкт-Петербург.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

1) Идея «преемственности» заставила бы нас взять как основную точку отсчета теоретические статьи Мейерхольда, в которых он прямо обращается к идеям Иванова, и рассмотреть, как они в дальнейшем развиваются в его теории и практике или, по крайней мере, раскрыть их позднейшие отголоски и эволюцию. Не отказывая в важности данному подходу, вопрос о «влиянии» мы все-таки заменим понятием культурного контекста. В этом смысле теоретические концепции Иванова, без всякого сомнения, являются одним из ближайших культурных контекстов эстетической системы Мейерхольда, причем важно добавить – в общем контексте символистских идей и общеевропейского «символистского переворота» в театральном искусстве начала века. Вопрос, насколько концепции и постановки Мейерхольда (хотя бы в период 10-х годов, когда они несомненно являются частью символистского дискурса) представляют собой действенный контекст театральных концепций Иванова, остается открытым, поскольку отзывы о конкретных театральных постановках у Иванова отсутствуют. У Иванова в этом смысле вообще отсутствует категория настоящего, так как для его *проекта* Театра Будущего важно *прошлое как путь в будущее*. В принципе, не будет ошибкой сказать, что никакого влияния на закрытую концепцию Иванова и не могло быть, но, тем не менее, уже сейчас возможно без всяких сомнений утверждать, что система Мейерхольда, учитывающая почти все центральные ивановские идеи, прямо является и ответом на вопрос, как и в каком объеме возможна концептуализация именно этого проекта Театра Будущего.

2) Мы не будем до конца развивать историю взаимоотношений двух «культурных героев» (культурологический и биографический смысл взаимоотношений), поскольку для нас существенным является такое взаимоосвящение двух эстетических концепций, при котором выявляются, с одной стороны, ивановские интуиции, проходящие сквозь феномен театра, и, с другой стороны, прагматическая ориентация Мейерхольда, из-за которой внутренне непротиворечивая система Иванова в «переводе» на «язык» Мейерхольда теряет свой характер религиозно-театральной утопии и тем самым и свою непротиворечивость.

3) Понятие «культурного героя» мы употребили, потому что и Иванов, и Мейерхольд, как нам кажется, сыграли эту роль, не только в смысле того, что их творчество заняло определенное место среди культурных ценностей эпохи, но и потому, что эта роль ими обоими выполнена и в личностном, биографическом плане, если угодно – в плане «жизнетворчества» (это последнее понятие здесь выходит за рамки символистского понятия и за рамки понятия «театрализации жизни», так как под этим подразумевается тип культурных стратегий; ср. понятия «воля к творчеству» и «русский человек играющий», как два возможных полюса поведения субъектов культуры). Особенно надо подчеркнуть при этом характерную для обоих «позицию учителя»: качественные различия этой позиции у Иванова и Мейерхольда расскрывают

возможность построить определенную типологию культурных стратегий. Это задача теоретиков и историков культуры, а мы пока должны только учитывать принципиальное отличие создавания «незыблемых (этико-эстетических. – *Н. М.*) ориентиров»[2] у Иванова и «специализацию учителя» в вопросах театра у Мейерхольда. Из всех возможных аспектов темы культурного творчества выделим также и один впечатляющий эпизод, касающийся постановки «Ревизора» Гоголя, когда Мейерхольд как бы пригласил Иванова прямо обратиться к театральной практике и написать статью о «мыслимой постановке». Это и есть тот заинтересовавший нас случай мизансценического построения диалогической ситуации, или «инсценировка» экзистенциально напряженного взаимоотношения «мыслимой постановки» и постановки реальной, в которой раскрывается и агональная структура диалогического мышления. Статья была предназначена для мейерхольдовского журнала «Театральный Октябрь» и появилась до самой премьеры. Иванов, в сущности, не выполнил замысла Мейерхольда, а написал «исследование притязающее на научное значение и которое не должно остаться не замеченным, по крайней мере, специалистами, о родстве Ревизора и комедии Аристофана, причем вопросу о постановке посвящена собственно только заключительная, 7-ая глава»[3]. Но остается все-таки факт, что Иванов в этой статье впервые обращается к проблеме сценической постановки (а не только к проблеме происхождения драмы и, согласно с ней, к утопической концепции Театра Будущего), хотя и в эскизном наброске. С другой стороны, Мейерхольд «разыгрывает» полемику с Ивановым и «подпольным» путем, в скрытом от «посторонних глаз» диалоге-споре добивается собственной, самой значительной пьесы-синтеза.

4) Оперируя понятием «эстетической концепции», мы предполагаем, что существование и эксплицитная выраженность эстетических программ обоих авторов не подлежит сомнению. Обе эстетические концепции обладают целенаправленностью, законченностью и обе претендуют и на практическую реализацию, но, конечно, типы этой художественной реализации качественно различны (тем они и интересны для сравнительного анализа). С одной стороны, религиозно-театральная утопия Иванова – путь к возрождению древнего мифа и реализации идеи «соборности» («метафизика воли соборной», между тем, реализуется только как «метафизика личной воли» – до абсолютной герметичности ивановской системы, а театр как таковой упраздняется во имя мистического «соборного единения душ» на основе веры в Бога). «Система» Мейерхольда, с другой стороны, черпает свою энергию не

[2] *Аверинцев С. С.* Вяч. Иванов и русская литературная традиция: Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX в. Москва 1992, 298–312.

[3] Вяч. Иванов в переписке с В. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх (1925–1926): Вяч. Иванов: материалы и публикации. Новое литературное обозрение, 1994, 10, 265.

только из мифического праобраза, а и из накопившегося опыта театрального искусства со времени его выделения из ритуала (из опыта «истинно театральных эпох»), и тем самим утверждает принцип театральности вне первобытного священнодействия. Мейерхольд во многом пользуется языком Иванова в процессе построения собственной системы (и не только в свой «символистский» период), но ивановские понятия при этом постоянно переводятся на практический язык театра.

2. Если мы предварительно решили, что обе интересующие нас концепции театра мы берем как целостные системы, то это следует понимать как отказ от одностороннего подхода к данной теме через одно понятие «условного театра», навязывающееся как бы само собой. Поэтому, например, мы не ограничиваемся периодом «условного театра» Мейерхольда, а идею «условности» считаем ключевым понятием всех экспериментальных и синтетических фазисов (условный театр, Театральный Октябрь, ассоциативный театр) теоретического оформления мейерхольдовской системы. Что касается Иванова, этот подход задан сам по себе, поскольку проект Театра Будущего полностью осмысляется через концепцию мистического «соборного единения душ» и в принципе его эстетическая концепция «работает» только как целостная система, т.е. едва ли позволительна ее тематическая фрагментаризация. Конечно, установка на целостные эстетические системы должна достаточно усложнить перспективу нашего исследования, поскольку перед нами и два различных процесса их становления: у Иванова эстетическая концепция создается в процессе углубления этически-эстетических констант его творчества, у Мейерхольда навязывается понятие эволюции идей, кажущейся иногда резкой сменой мировоззрения. Поэтому, самым естественным подходом к нашей теме было бы именно сравнение идеи условности театра (и искусства) у обоих авторов, но тем не менее, такой подход мы считаем самым упрощенным. Во-первых, если мы считаем эстетическую концепцию Мейерхольда законченной, целостной системой[4], тогда под эволюцией мы подразумеваем не разрозненные фазисы, а тот же процесс внутреннего углубления в историю и природу театрального искусства. Во-вторых, ивановские интуиции сопровождают творчество Мейерхольда во всех т.н. фазисах, как «глубинный подтекст» и это потверждается, как бы это парадоксально ни звучало, и в упомянутом эпизоде с «Ревизором»: тема «меценатствующих Мейерхольдов», конечно, интересный биографический факт, но мы никак не склонны ограничить предложение Иванову сделать сценическую интерпретацию «Ревизора» вопросом дружбы и альтруизма, особенно если не терять из виду то, что мы в начале обозначили понятием «культурного героя». Как видно из опубликованной в «Новом литературном обозрении» переписки, в Италии Мейерхольд

[4] ср. *Мораняк-Бамбурач Н.* Эстетика Мейерхольда: Russian Literature, XXIV (1988) 191–206; *Она же.* Театральный Октябрь: Russian Literature, XX-I (1987) 77–89.

был погружен в собственные замыслы и едва ли его интересовала «мыслимая постановка» кого-нибудь из его близкого или «враждебного» окружения, если бы это был не Иванов, с идеями которого он всегда считался явно или скрыто. Кроме того, в вопросах театра Мейерхольд был не альтруистом, а искателем, фантазером и – выдумщиком, всегда готовым «разыграть» очередной «вопрос дня». Впрочем, те же самые качества не чужды были и Иванову, только что его более привлекали не «вопросы дня», а «вопросы времени» в самых расширенных масштабах. Если добавить еще и любопытную деталь, что сам Иванов имел возможность услышать от Мейерхольда его собственные замыслы постановки (ср. письмо Иванова к детям от 24 августа 1925 г.), тогда у нас есть уже все предпосылки искать в этом эпизоде какой-то более глубокий смысл.

Проблема театра – одна из центральных проблем символистской культуры, не только потому, что символистская драма не могла найти в «театре иллюзии жизни» соответствующего сценического воплощения, но и потому что в театре решался вопрос синтеза искусств. Кроме того, если хорошо всмотреться в данный период развития европейского театра, видно, что в русском символизме вопрос о «Театре Будущего» (ср. книгу Георга Фукса «Театр будущего» и соответствующие статьи русских символистов) приобрел еще и какой-то дополнительный, выходящий за рамки самого театрального искусства смысл. В глобальной перспективе, крайне индикативным является факт, что символистские дискуссии разгорелись не в прямом смысле вокруг вопросов театра «нового искусства», а именно вокруг «грядущего Театра». Во всех этих разнообразных проектах «Театра Будущего» как бы перебрасывался мост к идее «жизнетворчества». Здесь не место углубляться в данную проблематику, но все-таки мы можем догадываться, что возможность реализации именно такой концепции театра, как минимальной модели эстетизированной жизни, было настоящей пыткой: возможно ли и какими путями, осуществление идеи творчества как теургии и «жизнетворчества» в «соборности». Если сравнивать, то тогда нам кажется, что решение вопроса «Театра Будущего» для символистов эквивалентно по значению решению вопроса сценической рампы, той центральной проблемы театральной теории и практики начала века. То есть: если бы в художественной практике каким-нибудь путем действительно была возможна реализация утопии, тогда бы, наверное, теургическая стихия русского символизма окончательно выиграла, превратив искусство в какой-то грандиозный Театр-Храм. Или, если бы было возможно окончательно, без каких-либо рецидивов упразднить сценичесую рампу (с этой точки зрения, очень интересно было бы рассмотреть концепции биомеханики, подразумевающей дистанционированное отношение тело–роль), тогда театр превратился бы в какую-то общезначимую мистерию и постепенно вернулся бы в свое ритуальное лоно.

Эстетическая концепция Вяч. Иванова наиболее четко и наиболее принципиально отражает данную ситуацию. Мы вычленяем ее из его научных трудов и эссеистики, из его поэзии и драматических произведений (эти последние, как бы «учительные произведения» для понимания сущности трагедии, «хорового начала», «зачинательной личности» и катарктики). В исследованиях, посвященных творчеству Иванова, уже вполне четко описаны основные этико-эстетические константы его мира, поэтому нам достаточно добавить и подчеркнуть, что в концепции дионисийского искусства драматическое начало и проект Театра Будущего играет роль энергетического центра смыслообразования, или модель превращения художественных структур в «коллективную перформативность, в teatrum mundi, в Gesamtkunstwerk, где эстетическая специфика стирается и заменяется мифическими, религиозными функциями и всеобщей театрализацией жизни»[5]. Обратим внимание и на известное впечатление о законченности, закрытости художественного мира Иванова, созданного теургическим, миметическим актом творения. И если уж мы говорим о закрытости этого мира, то центральную идею «соборности» следует интерпретировать не только как чаемый идеал творчества, но и как попытку «смягчить» эти границы: ведь если и другие художественные миры в процессе собственного теургического творения получают такую же законченную архитектоническую форму, тогда предполагаемое Единство распадается на соположенные отдельные миры. Поэтому «соборность» («многоличное Единое») требует какого-то изначального, объединяющего принципа, который упраздняет границы, пробивается за-пределы. Такой принцип Иванов видит в «мистическом сверхиндивидуализме», перебрасывающем мост от индивидуализма к принципу «вселенской соборности»[6] и в хмельном, энтузиастическом, дионисийском искусстве. И именно поэтому исследование дионисийских корней искусства обособляет в эстетической концепции Иванова проблему драмы и действия, придавая ей принципиальную, центральную позицию, а воссоздание древнего духа (реархаизация художника) становится в ней внутренней необходимостью творчества.

Исходя из собственной интерпретации, или лучше сказать, конструкции прадионисийства и «религии страдающего бога»[7], Иванов определяет следующие эстетические нормы театра: искусство сцены представляет собой не только *становление*, но еще и *действие*; «живая стихия сценического искусства» – это «объединенное человеческое мно-

[5] *Хансен-Леве А.* Поэтика ужаса и теория «Большого искусства» в русском символизме: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту 1992, 322–337.

[6] Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и Театр Будущего: *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений, II. Bruxelles 1974, 89. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

[7] Ср. *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вяч. Иванова: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва 1988, 294–230.

жество»; античная трагедия – образец сценического искусства, и в ней сохранилась в свернутом виде *диада* Дионисовой религии (диада – внутренне децентрированная единичность, или Дионис, расщепленный на жертву и жреца); трагедия – искусство диады, а действие – снятие диады (отсюда катастрофичность); сценическое искусство определяется «по отношению к *преобразующей стихии*, как действо сонмищное, общественное, хоровое или соборное, а по отношению к *актуальной (действенной) форме*, как действо героическое (героическое начало это «почин движения»); метод преобразования живой хорово-соборной стихии – *мимесис*; цель действия – *катарктическое примирение*. Проект Театра Будущего у Иванова расскрывается, по словам Мейерхольда, как «стройный план Дионисова Действия», но при условии сохранения основных эстетических норм для грядущего театра приемлемы все формы и технические приемы. Мейерхольд выделяет из этого проекта чисто сценические догадки Иванова, вроде динамического начала, преобразовательной функции сцены, отказа от созерцательности во имя действия (ср. у Ницше мысль, что архитектоническая форма античного театра идеальный образец для «тупого взора», такого типа созерцания, которое приводит в экстаз), воскрешения Единого Театра, «духа музыки» в хоровом начале, преодоления рампы и сущности маски (проблема маски, один из существеннейших компонентов концепции «жизнетворчества», и переводит дискуссию с уровня эстетических норм на уровень дискуссии о четырех основах театра: авторе, режиссере, актере и зрителе (идею единого Театра в принципе можно свести к проблеме гармонии первооснов и, в конце концов, к «режиссерскому театру»). Между тем, для Иванова театр как таковой вообще не является настоящим предметом исследования, его интересует драма, и ей он отводит центральное место в своей эстетической концепции, которая складывается благодаря историософским и культурологическим стратегиям мифотворечества. Другими словами, анализ единого текста творчества Иванова показывает, что он вообще не выходит за рамки творчества словесного. Его «античные» трагедии («Тантал», «Ниобея», «Прометей») в ремарках не считаются с возможностями сцены, они только в некотором общем смысле и лишь до определенной степени опираются на принцип синтеза искусств, их смысл не в театрализации художественных приемов, а в реализации религиозно-театральной утопии – части его культурно-исторической концепции.

Всеволод Мейерхольд как раз наоборот был в первую очередь театральным практиком. Его имя тесно связано с понятием экспериментального театра, и его эстетическая концепция сложилась в продолжительном процессе исследования всех выразительных возможностей исключительно сложной структуры театра. Хотя во многом символистские идеи обусловили направление его исканий, идея «обновления театра» у него все-таки в первую очередь восходит к идее «режиссерского театра» и «великой реформы» на первом этапе развития современного

театра, а только потом к концепциям, возникшим как следствие «символистского переворота» в сценическом искусстве. В то время как символистские проекты «грядущего Театра», как мы сказали, выходят за рамки поисков театра, способного воплотить сценически новую символистскую драму, для Мейерхольда художественным императивом было создание театра, способного расширить репертуар до предела, и таким образом обеспечить и возможность сценического оформления символистских поэтических видений. Авторский режиссерский театр увлекает Мейерхольда и своей идеей стилистического единства разнообразных элементов спектакля, а это в то же самое время представляет собой и точку соприкосновения с символистской эстетикой. Можно говорить об определенном сходстве теургического начала творчества и «режиссерского деспотизма», поскольку оба принципа направлены на положительное определение понятия Единства. Между тем, многие отвлеченные символистские формулы переводятся у него, как и у других практиков театрального искусства, на технический язык сцены и тем самым теряют свою философско-поэтическую сущность. Но быстрота, с которой современный театр подхватывает эти идеи и пытается достичь их сценического воплощения, как бы вторит мысли Иванова, что театр лучше всего отражает общественно-культурные запросы времени, хотя он сам достижение этих эстетических идеалов проецирует только на будущее.

Эстетическая концепция Мейерхольда претерпела, как это обычно говорится в литературе о нем, три этапа эволюции, отразившихся в сформулированной им теории условного театра, программе Театрального Октября и в сложившейся в тридцатые годы, но не до конца разработанной концепции ассоциативного театра. Мы не будем подробнее излагать становление, все детали и единство этой концепции, поскольку мы это сделали уже в другом месте[8]. Обратим только внимание на опорные точки, или константы, этой концепции театрального искусства: истинной природой любого театра является условность (идею условности Мейерхольд заимствовал прямо у Брюсова и Иванова и отстаивал ее до конца); условность интерпретируется как «договор» со зрителями и как постоянные театральные знаки, т.е. как знаки театрализации; у театра есть *четыре первоосновы* – автор, режиссер, актер и зритель; их *коллективное творчество* обнаруживает *«дисгармонию творческих принципов»* (в констатации этой дисгармонии уже можно найти зародыш полемики с идеей мистической «соборности»); объединяющий творческий принцип, как преодоление дисгармонии, задается «учительствованием» и «учением», тренировкой и режиссерской постановкой; сущность театра – *действие*, поэтому *динамизация* всех составляющих спектакля необходимое условие театрализации; структурная *доминанта*

[8] *Мораняк-Бамбурач Н.* Эстетика Мейерхольда: Russian Literature, XXIV (1988) 191–206.

театрального искусства все-таки – *актер*, а его тело может заменить всё, что театру дают другие искусства; имея в своем распоряжении разнородный сценический материал, даже весь спектр его структурных модификаций, *зритель участвует в создании ассоциативного искусства театра*, не представляющего собой окончательного выбора, а его «поле возможностей»; театр объясняется прежде всего понятием *игры*, связанным с процессом театрализации, лишь в котором театр отдаляется от действительности, но в тоже самое время, активностью зрителя и его соучастием в действии, театр соблюдает свою *общественную функцию*.

Как мы видим, эстетическая концепция Мейерхольда далека от ивановской концепции прежде всего в своем крайнем выводе: театр есть театр, не более и не менее. Но она все-таки построена на некоторых ивановских принципах, реинтерпретированных Мейерхольдом в согласии с законами театрального искусства и исторически сложившейся функцией театра в культуре. У Иванова и Мейерхольда нет разногласий в вопросе об античности как наиболее ценной театральной эпохе, нет разногласий относительно принципа условности, относительно действенной сущности театра, глубинной музыкальности сценического действия, принципа коллективного творчества и существенной важности активного участия зрителя в действии. Более того, с чисто эстетической точки зрения, Мейерхольду никогда не было надобности спорить с Ивановым об эстетической норме театра на уровне режиссерского выбора, который вполне возможно согласовать с тремя ивановскими началами: героическим почином, хоровым началом и миметизмом. Даже там, где, по мнению Мейерхольда, они были слишком затушеваны в словесном прототексте, он ничуть не стеснялся по-своему их подчеркнуть (вспомним хотя бы «Лес» Островского). Настоящая полемика завязалась на совсем другом уровне, и на ней стоит задержаться, не соблазняясь слишком простым идеологическим объяснением отказа Мейерхольда от идей Иванова, которыми он так увлекался в начале своего творчества.

В статьях Мейерхольда о театре, как мы уже отметили, имена Брюсова и Иванова выделяются как неоспоримые авторитеты в обосновании принципов условного театра. Со временем именно понятие условности Мейерхольд разработал в очень логичную и цельную теорию, и его развернутая система условностей прямо отвечает на вопрос, какие признаки символической поэтической условности неприемлемы в театральном искусстве (оттуда его утверждение, что условность он понимает не так, как Иванов в «заветах символизма»[9]. Мейерхольд принял многие положения Брюсова и Иванова, особенно тезис Брюсова, что искусство связано с условностью, и его призыв к сознательной условности, а также и стремление Иванова возродить античный театр во всей его монументальности. Но это возрождение для Мейерхольда

[9] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма Речи. Беседы. Сб. текстов, II. Москва 1969.

не путь возврата к религиозному ритуалу, а способ выявления сущности театрализации. Поэтому Мейерхольд не мог и не хотел отказаться от тех форм театра, которые Иванову казались вырождением эстетических норм театра, и отсюда происходит его концепция «истинно театральных эпох», изучением которых постигается «язык театра». Постижение «языка театра» мы можем определить как идею-фикс мейерхольдовских исканий, и это и есть коренное различие в подходе к искусству сцены у Мейерхольда и символистов, стремящихся к постижению и всеобъемлющей реализации эстетического начала, а не к созданию обособленных эстетических систем. К этим последним скорее примыкал Евреинов с его провозглашением театральности всей жизни, «инстинкта театральности» и отвержением театра как особого вида искусства, а также теория массовых празднеств Пролеткульта, особым образом перекликающаяся с теорией «соборного театра» Иванова. Мейерхольд, начав с обнаружения «дисгармонии творческих принципов» в театре, в ходе своих мучительных поисков в области театрализации постепенно как бы осознавал, что религиозная утопия Иванова в конечном счете *упраздняет сам театр.* Оставаясь верным основным интуициям Иванова, касающимся феномена театра, он в 30-х годах попытался реинтерпретировать их понятием ассоциативного театра, своеобразно, постфактум подключившись к дискуссии о «заветах символизма».

Нет сомнения, что Мейерхольд был первым режиссером в истории театра, создавшим истинно символистский спектакль. Если его воплощение в ряду символических постановок в театре Комиссаржевской и не выполнило фундаментальных проекций «Театра Будущего», то причиной этому был не сам Мейерхольд, а природа театра и отзыв зрителя-соавтора на призыв объединяться в «соборном действии». «Сестра Беатриса» и «Смерть Тентажиля» Метерлинка были поставлены в полном согласии с принципом «увеличения символа в масштабах мистицизма», с ритуальной условностью и концепцией «театра-храма». Особенно Мейерхольд акцентировал тему «толпы». Рудницкий пишет:

> Толпа однородная, действующая вся слитно, как один человек, не бунтующая, не протестирующая, а молящая, припадающая к ногам избавительницы-героини, толпа, состоящая из нищих и калек, впервые была явлена зрителям именно в этом спектакле[10].

Хоровое начало было действенным эстетическим принципом на всех структурных уровнях спектакля, особенно явно выражаясь в группе «сестер», постоянно сопутствующих Беатрисе. Мейерхольд в этом спектакле добивался величия и атмосферы «священнодействия» и это был первый и, кажется, последний успех «идеалистического театра духа»: по этому пути театру нельзя было идти дальше, по той «тривиальной» причине, что зритель очень быстро уставал (стоит глубже задуматься над проблемой взаимоотношений архаизации и новаторства, о которой писали формалисты). Опыт с «Сестрой Беатрисой» показал, до

[10] *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. Москва 1969, 85

какой степени зритель готов идти в «хоровом действии», но Мейерхольд не сразу отказался от религиозно-театральной утопии. В принципе, на том же пути он продолжает свои искания и в период Театрального Октября[11], и нам не кажется слишком рискованной мысль, что именно это и был период «реализации утопии», только религия была уже не та. Но принцип «соборности» был действенным во всех отношениях, и достигалась атмосфера «священнодействия» особого типа, – постепенно упраздняющая театр, а на это Мейерхольд уж действительно никогда не мог согласиться.

Выбор между театром-моделью дионисийского искусства и современным экспериментальным театром (причем, хотя это не категории одного уровня, надо добавить, театром профессиональным), Мейерхольд, наверное, окончательно сделал в постановке «Балаганчика» Блока. «Балаганчик» вернул театру потерянное понятие сценической динамики, единственное понятие, по мнению Мейерхольда, способное подчеркнуть действенную сущность театра. И если в конце концов эстетическая концепция Мейерхольда возродила что-нибудь из предыстории и истории театра, то это скорее всего была т.н. «высокая комедия», а не трагедия («Трагедий не вернуть» – как будто бы вторили постановки Мейерхольда вслед за Мандельштамом; ср. также потытки Мейерхольда создать трагедию в последний период творчества). Самое интересное при этом, что, хотя Мейерхольд в последствии решительно отмежевался от «религиозного священнодействия» (но это надо понимать не в сугубо идеологическом смысле, а в смысле отмежевания «священнодействия» в литургию так, как он еще в десятых годах предлагал отмежеваться живописцу в специальный декоративный театр, а музыканту – в симфонический зал), в то же самое время ивановские предположения, переведенные в театральные принципы, оставались нетронутыми в подтексте его теоретических экскурсов. В качестве аргументации в пользу нашего предположения, что скрытый диалог-спор между Мейерхольдом и Ивановым продолжался и после их сотрудничества в театральном отделе Наркомпроса, мы можем привести ивановскую и мейерхольдовскую интерпретации «Ревизора» Гоголя, раскрывающие, как нам кажется, до конца созвучие и точки отталкивания двух эстетических концепций. При этом надо иметь в виду, что мы считаем «Ревизора» настоящей пьесой-синтезом в творчестве Мейерхольда.

О постановке «Ревизора» и сегодня можно писать целые статьи. Для театроведов она значительна не только как итоговая мейерхольдовская постановка, но еще и как спектакль, содержащий почти неисчерпаемое богатство театральных приемов и как наглядный урок выразительных возможностей сценического искусства. Историки театра не могут умолчать об этой постановке не только потому, что

[11] См. *Мораняк-Бамбурач Н.* Театральный Октябрь: Russian Literature, XX-I (1987) 77–89.

«Ревизор» был большим событием, но и потому, что Мейерхольд в сценических решениях еще раз достиг предела, за которым снова актуализировалась та же самая идея театральных утопий (отразившаяся в новой попытке переосмысления построенного метаязыка и в тяготении к пьесам с (анти)утопическим содержанием – «Хочу ребенка» Третьякова и «Клоп» Маяковского). Для историков культуры обращение к Гоголю показательно и в контексте «возобновления классики», и в контексте проблемы «гоголизма» в литературе XX столетия. Заметим попутно, что Иванов скорее отрицательно и с усмешкой относился к игровому тону в символистском созидании Нового Гоголя, и, когда он заинтересовался идеей Мейерхольда написать статью о «мыслимой постановке» «Ревизора», для него этот аспект вообще не был значимым (ср. совсем иной статус «текста Достоевского» в концепции Иванова). Вместо того он, очевидно, неожиданно для себя открыл возможность перевода текста Гоголя на собственные коды: отсюда и его уверенность, что он написал одну из самых значительных своих работ. Постановка Мейерхольда, между тем, была именно своеобразным приложением к пониманию Гоголя как особого культурного кода эпохи. Иванов-Разумник в постановке Мейерхольда увидел «преломление гоголевской жути через Рубенса» и утверждал, что «рубенсовщина – внешнее тело всего Гоголя»[12]. А. Белый в книге «Мастерство Гоголя» открыл в мейерхольдовской интерпретации полное согласие со своей собственной концепцией, отправляющейся от понятия стиля и «единства гоголевского текста». Белый выделил следующие характеристики этого текста: барочность и риторическую чрезмерность, т.е. синкретичность гоголевского стиля, его театральность, музыкальность, орнаментальность, живописность и архитектурность, т.е. – «могущее сознание стихийного творчества». Мейерхольд в своей сценической интерпретации развернул эти знаки театрализации до общезначимых принципов, Иванов их превел на язык собственной эстетической системы, придавая ей архитектурный облик символического Города. Белый в сущности «разобличил» загадочную формулировку Мейерхольда о «музыкальном реализме», в которой слово «реализм» прежде всего играло роль, выражаясь словами Иванова, «надежной защиты сильной политической корпорации» (за этой последней, утверждает он, укрывался молодой Аристофан).

Итак, перед нами две различные и разножанровые интерпретации одного объекта. Обе они подходят к своему предмету как бы вплотную, изнутри интерпретируемого прототекста, с целью его онтологизации. Ивановская интерпретация целиком опирается на акт понимания, мейерхольдовская – на акт исполнения, и в этом их принципиальное различие. Но в определенных точках обе эти интерпретации сходятся, а

[12] Письмо Мейерхольду от 16 янв. 1927 г.: Новое литературное обозрение, 1993, № 5, 164.

акт понимания и акт исполнения у обеих, как это и должно быть в интерпретации, оказываются диадой. И Иванов, и Мейерхольд отправляются от одной и той же аксиомы: от внутреннего закона *общественной значимости* драматического произведения (возможные идеологические расхождения мы не должны брать в счет, если не хотим разрушить сам эстетический смысл понятия, который оба автора все-таки имели в виду). Оба они считаются и с вульгарно-социологической интерпретацией «хорового начала». Иванов, как это справедливо замечает Аверинцев[13], выводит Гоголя из традицией заданных ассоциаций, так что «Ревизора» он рассматривает в его соотнесенности с памятью аттической комедии. Мейерхольд придумывает еще одну свою формулу-оборотень – «музыкальный реализм», и в своих выступлениях по поводу постановки всячески затушевывает опасный прием парабазы в сценическом разрешении пьесы. У Иванова сюжет «Гоголь и комедия Аристофана» развертывается на языке эстетических формул концепции «соборности», а Мейерхольд тщательно «перевел» текст Гоголя на метаязык «Театра Мейерхольда», при этом значительно его обогатив (строго формально, вероятно, здесь надо говорить о смысловых трансформациях уже до определенной степени выработанных театральных категорий). Д. Е. Гуревич в письме к Мстиславскому писала:

> «Ревизор» сразу осветил все старые постановки по-новому. И «Лес» и «Великодушный рогоносец» – этюды. Не понимаю, как можно говорить о провале Мейерхольда, когда «Ревизор» чудеснейшее завершение, – или, если завершение еще предстоит – синтез. Перед спектаклем Вс. Эмильевич «разъяснял». Между прочим он говорил о реализме, почти натурализме спектакля. А я никакого натурализма в нем не чувствую. Спектакль такой большой, что его даже трудно назвать спектаклем, и разрезаемая взаправдашняя дыня делается настолько значительной, что пропадает натурализм[14].

Иванов в своем эскизе «мыслимой постановки» обнаруживает противоречие между текстом комедии и наставлениями Гоголя, как надо играть «Ревизора»:

> Правило преподанное актерам, поэта, по-видимому, не связывало. При изучении «Ревизора» бросается в глаза именно комедийная условность превосходного в своем роде письма, и намеренная балаганность мазков не тушит искусственное освещение рампы. Думал ли Гоголь, что того, что он позволил себе самому, в смысле комического шаржа, шутовства и нарушения реалистической меры до явного неправоподобия, с избытком достаточно, и актерам остается скорее смягчать, нежели усиливать, допущенные автором приемы? Как бы то ни было, мы в наши дни уже не можем больше обманываться и называть реализмом у Гоголя то, что еще недавно слыло таковым. А это развязывает нам руки в дальнейших наших соображениях (IV, 397–398).

Прием стилистической интерпретации единого текста творчества Гоголя, как и раскрытие Ивановым аттических корней «высокой комедии», снял вопрос о бытовизме и натурализме и поднял пьесу до символических высот. Мейерхольд максимально расширил масштабы

[13] *Аверинцев С. С.* Указ. соч.

[14] Новое литературное обозрение, 1993, № 5, 164.

пьесы – до формулы «скотинства в изящном облике» – и из захолустья перевел действие в столицу, не стесняясь добавлений, подчеркивающих бытийность символического города (см. символический Город у Иванова). В своей статье Иванов пишет о зримом превращении города плутов в город чертей. Слово «инфернальность» то и дело мелькает в многочисленных рецензиях о спектакле, а апокалиптический принцип дионисийства как бы материализуется в ужасе «растревоженного хора». Рудницкий с увлечением пишет о «хоре чиновников». Гвоздев четко сформулировал свои впечатления: «Городничий и чиновники даны как запевала и хор». «Хоровое начало» – плоть драмы, по Иванову, и в «Ревизоре» взаимодействие собирательного лица (хора) и зачинательной личности (героя) явно: Хлестаков «плоть от плоти и кость от кости Города, который не только ждал его, но и магически вызвал к бытию, вдохнув в него свою мысль и волю» (IV, 397).

Как бы развивая эту мысль, Мейерхольд и актер Гарин построили роль Хлестакова на идее фантасмагорического хамелеона, чьи метаморфозы непосредственно зависели от мысленных построений «собирательного лица» («многоличного Единого», как сказал бы Иванов). Рудницкий ошибается в оценке, что «кошмарность» Хлестакова задумана только в целях «ощущения неизбежной катастрофы», забывая установку Мейерхольда на стилистическое единство текста творчества Гоголя, выявляющую и «волю» режиссера подключиться к «петербургскому тексту». Скорее всего Мейерхольд художественно реализовал идею «фигуры функций», которую потом в «Мастерстве Гоголя» Белый подверг теоретизации. При этом существенно значимы и фигуры удвоения (например, в роли Заезжего офицера и Капитана в голубом мундире), гипербола («гипербола ходит в штанах», как выразился А. Белый) и амбивалентность. «Мейерхольд ударил нас по глазу и уху – до искр: непрочитанным Гоголем»[15], в сценически эффектном согласовании ритма и жеста, инсценировав без остатков накопленный опыт исследования гоголевского текста (Белый определил спектакль как «текстологию Гоголя»).

«Мыслимая постановка» «Ревизора» у Иванова и настоящая постановка Мейерхольда относятся друг к другу, в принципе, как эскиз и законченное полотно (ср. у Иванова: «Этих намеков, думается, достаточно, чтобы составить по ним, – точнее, извлечь из наличного текста пьесы, – ее подробный сценарий. От нас читатель, знающий хорошо „Ревизора“ и не лишенный воображения, такого сценария не потребует» – IV, 398). Не лишенный воображения Мейерхольд (вспомним, что статья Иванова адресована Мейерхольду) подхватил их этих «намеков» принцип комедийной условности, «хорового начала» (который для него не только абстрактный принцип, но и художественный прием), отказ от «индивидуальных масок», принцип театрального овеществления

[15] *Белый А.* Мастерство Гоголя. München 1969, 315.

«молекулярных движений муравейника», укомпонованный в «массовые действия мимического хора» и принцип *символического удвоения драмы*, чтобы показать идею комедийного Города. Но вместо того, чтобы создавать весь Город на большой сценической площадке, он показал картину «растревоженного муравейника» на громадном диване, где теснились чиновники, применяя технику подвижных площадок («Почти на всех блюдечках, поданных во время спектакля, была городничиха...» – писал об этом приеме Шкловский). Иванов в письме к Зинаиде Райх сетовал на то, что Мейерхольд не удостоил внимания его статью, так как редакция «Театрального Октября» отгородилась от «абстрактно-мистической трактовки хора и происхождения трагедии». Обида Иванова базировалась на корректурных ошибках в тексте, где «мимический хор» и «зачинательная личность» превратились в «мистический хор» и «значительную личность», и, действительно, в этих ошибках есть определенная закономерность. Более вероятным нам все-таки кажется предположение, что Мейерхольд просто «узнал» в тексте основные категории Иванова и поэтому не имел надобности глубже входить в них, а обратил внимание как раз на проблему сценического оформления «комедийного Города». Для него сценическое решение Иванова (снятие кулис, большая сценическая площадка, как в средневековых действах), конечно, должно было показаться слишком банальным, но идея удвоения драмы очевидно согласовалась с трактовкой стилистического единства текста Гоголя и, может быть, именно она подсказала настоящий путь сценического оформления: а что, если сделать всё как раз наоборот? «Бальзак говорил, что вершина в искусстве – это построить дворец на острие иглы»[16]. И Мейерхольд решился реализовать принцип пространственной тесноты и крупных планов. В то же самое время он согласился с Ивановым, что надо показать на сцене всё, что происходит за кулисами и что упоминается или подразумевается в драме. Поэтому и выскакивали из шкафов и из-под стульев взбалмошные поклонники Анны Андреевны, женщины переодевались прямо на сцене и т.п. Иванов подчеркивал музыкальный дух высокой комедии, Мейерхольд воплотил его в самом сценическом ритме. Игорь Глебов, композитор и музыкальный критик, уделил особое внимание музыкальной структуре спектакля и сделал вывод, что он «давно не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного впечатления музыкального порядка»[17].

Почему понадобилась Мейерхольду статья Иванова о «мыслимой постановке» «Ревизора» именно во время его собственной работы над пьесой? Мы склонны «обвинить» Мейерхольда в заранее обдуманной инсценировке «диалога-спора» с влиятельной концепцией Иванова, причем основной интенцией было перенесения дискуссии о сущности

[16] *Рудницкий К.* Указ. соч. 354.
[17] Там же, 379.

театра с уровня поэтически-философского на чисто прагматический уровень (в упомянутом редакционном обращении говорится о «ценности некоторых соображений в дискуссионном порядке»). У Иванова не было возможности видеть спектакль и таким образом, может быть, понять сущность завязавшейся полемики и оценить, «отмахнулся» ли действительно Мейерхольд от посвященной ему статьи (ср. письмо к З. Райх). Мейерхольд «построил мизансцену» и создал диалогическую ситуацию, в которой ему открывалась возможность дополнительно высказаться о проблеме поэтической условности и одновременно оспорить решающее влияние символистского мистицизма на его систему (это, между прочим, касалось действительно и его экзистенции). Но идеологический смысл завязавшегося спора был побочным продуктом времени, а существенной тенденцией Мейерхольда, как это видно из его понимания театра в целом, было продемонстрировать различия в теоретическом и практическом подходе к искусству. Концепция дионисийского искусства оказалась ему чуждой прежде всего в смысле буквального понимания *необходимости возвращения* к мистически-ритуальным корням театра, так как в этом случае получается культ, а не театр и упраздняется понятие игры, центральное понятие его собственной эстетики. Спор с Ивановым, таким образом, завязывался как спор театрального практика с мыслителем, в то время как на уровне теоретической эстетики концепция Иванова диалогизировалась в форме «предчувствия театра» и потом уже развивалась в эстетику условности и чисто сценические догадки.

В заключение подчеркнем еще раз конкретные различия в интерпретациях «Ревизора» у Мейерхольда и Иванова (до некоторой степени здесь становится ясной и обособленная позиция самого Иванова среди других символистов по отношению к поэтике Гоголя). Как пишет Аверинцев, «Вяч. Иванов обошелся без единой оглядки на общие места радикально-интеллигентской адаптации гоголевского наследия. Ему это было окончательно неинтересно»[18]. Но мысль о том, что он написал одну из самых значительных своих работ вполне ясна: мейерхольдовская инициатива раскрыла Иванову возможность расширить и дополнить его собственную концепцию театра и сущность трагедии за счет комедии, и это был как бы дополнительный аргумент в пользу «соборного действа». Но это также означает, что Иванов, рассматривая эквивалентность аттической и гоголевской комедии, обнаружил их «переводимость» на метаязык своей религиозно-театральной утопии. Поэтому его интерпретация сама по себе имеет чисто метатекстуальный характер. С другой стороны, Мейерхольд интерпретировал единый текст творчества Гоголя, предвосхитив, а может быть, и в значительной мере повлияв на создание «Мастерства Гоголя» А. Белого (ср. письмо Белого Мейерхольду от 25 декабря 1926 г.: «Всю жизнь я

[18] *Аверинцев С.* Указ. соч., 309.

живу Гоголем, люблю его, думая над дним; а Вы мне открываете новые горизонты: впервые вижу Ревизора: и, вероятно, впервые его прочту»)[19]. Кроме этого, он не ограничился, как Иванов единством эстетических норм в трагедии и комедии, а развернул в спектакле и трагедийное звучание «нравоучительной притчи в лицах» (Иванов о развязке «Ревизора» и «Театральном разъезде») результатом стал настоящий спектакль-палимпсест, продемонстрировавший наглядно интертекстуальную практику прочтения, гораздо более близкую к глобальным традициям символистской культуры, чем это может показаться на первый взгляд. А последовавшая попытка сформулировать концепцию ассоциативного театра в таком же скрытом виде, как и диалог-спор вокруг «Ревизора», дополнительно углубила настоящий, не только идеологический смысл отхода Мейерхольда от концепции религиозно-театральной утопии Иванова, хотя у него уже не было возможности высказаться до конца.

[19] *Мейерхольд В. Э.* Переписка. Москва 1976, 257.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 193–197

Рецепция идей Вяч. Иванова в Грузии

Т. Л. НИКОЛЬСКАЯ

Библиотека Института востоковедения РАН,
191186 Санкт-Петербург, Дворцовая наб. 18

Интерес к творчеству и личности Вяч. Иванова возник в Грузии в 1900-х годах и длился до середины 20-х. В значительной степени он был обусловлен обостренным вниманием, с которым грузинская общественность следила за движением русской религиозно-философской и литературной мысли, в частности, за процессом становления и развития русского символизма[1]. Особый интерес грузинской критики вызывала проблема нового религиозного сознания в ее различных преломлениях, в том числе в контексте, т.н. женского вопроса. Среди грузинских общественных деятелей, писавших на эту тему, в первую очередь необходимо назвать Арчила Джорджадзе (1872–1913). В настоящее время его имя за пределами Грузии незаслуженно забыто, поэтому обозначу вкратце основные вехи его жизненного пути.

Арчил Джорджадзе родился в Тбилиси в 1872 г. По окончании 1-й тбилиской гимназии он недолгое время учился на юридическом факультете Петербургского, затем Варшавского университета, потом снова в Петербургском университете, но уже на факультете естественных наук, затем слушал лекции по социологии в Сорбонне и в Лондонском университете. В Англии Джорджадзе увлекся толстовством и одно время жил в толстовской коммуне в графстве Эссекс, о чем написал в статье, опубликованной в 1898 г. в журнале «Северный вестник»[2]. Переписывался с Л. Толстым[3]. В 1900 г. Джорджадзе вернулся в Грузию. Был сотрудником известной газеты «Цнобис пурцели», работал в обществе по распространению грамотности среди грузин. Под его редакцией в 1903–1904 гг. во Франции на грузинском и французском языках выходила газета «Сакартвело». Умер Джорджадзе в 1913 г. в Батуми[4].

[1] См.: *Лордкипанидзе Т.* Грузино-русские литературные взаимосвязи 1900–1917. Тбилиси 1988.

[2] *Сабуйский А.* [*Джорджадзе А.*] Опыт общественной организации нравственной жизни: Северный вестник 1897/12, 151–158.

[3] *Тавамаишвили М.* «Я ищу тебя, чтоб могла жить душа моя». Арчил Джорджадзе о Л. Н. Толстом: Литературная Грузия 1990/11, 216–221.

[4] Подробнее о нем см.: *Лобжанидзе Г.* Арчил Джорджадзе – исследователь грузинских социально-политических и правовых взглядов второй половины XIX и начала XX века. Тбилиси 1987.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

В 1911 г. Джорджадзе написал программную статью «Женская печаль»[5], посвященную зависимости женского вопроса в России от новой религиозной философии, заключающейся в синтезе язычества и христианства. Из попыток построить на развалинах исторического христианства новое путем вплетения в традиционное христианство языческой мифологии Джорджадзе выделяет идущее от Ницше и развитое Вяч. Ивановым «оживление культа Диониса и вакхического оргиазма»[6]. Он проводит большие цитаты из работы Вяч. Иванова «Религия Диониса» и делает вывод о нецелесообразности перенесения кульлта Диониса на современную почву, поскольку «культ Диониса с присущим ему оргиастическим разгулом был уместен лишь в ту органическую эпоху, когда религия и жизнь были для человека единым актом»[7]. В современную же эпоху, когда синтез религии и жизни невозможен, не следует поднимать сексуально-религиозную жертву на знамена. Более того, по мнению грузинского критика, пропаганда святости плоти и равенства полов среди молодежи приводит к разложению и разпущенности. Он указывает, что в современной действительности не только мужчина, но и женщина «может быть и Дон-Жуаном, и Ловеласом и Саниным»[8] и в качестве примера приводит Катеньку из рассказа А. Толстого «Сватовство», которая рассматривает мужчин с сексуальной стороны и готова «взять каждого мужчину, которого выберет *сама*»[9] и актрису Женю из романа «У последней черты» М. Арцыбашева.

Однако, протестуя против проекции культа Диониса на современность и в особенности против его профанации, Джорджадзе признает необходимость разрешения женского вопроса и считает правомерным его постановку в драмах Ибсена, показавшего, что женщина требует внимания к себе как к личности и уважения к своим духовным запросам. По мнению грузинского критика, перед женщиной XX в. открыто три пути. Первый – борьба за полное равноправие с мужчиной во всех областях жизни, но этот путь, идти по которому призывают феминистки, осуществим лишь в идеале, поскольку на практике активные устремления женщин вступают в конфликт с пассивностью, свойственной женской психике. Второй путь критик видит в самопознании женщин, однако препятствием в данном случае является свойственная женщинам иррациональность. И наконец третий – оптимальный путь состоит в преображении женского эроса в метафизическую религиозную любовь, снимающую противостояние полов. Но этот путь доступен только глубоко религиозным натурам, склонным к метафизическому мировосприятию. Свой последний тезис Джорджадзе подкрепляет примером

[5] *Джорджадзе А.* Женская печаль: *Джорджадзе А.* Сочинения, 3. Тбилиси 1911, 107–135 (на грузинском языке).

[6] Там же,119.

[7] Там же, 131.

[8] Там же, 127.

[9] Там же, 129.

из «Вепхисткаосани» Шота Руставели, цитируя отрывок из 39-й главы поэмы, в котором говорится о слиянии влюбленных в духе после смерти. Джорджадзе подчеркивает, что высказанная Руставели неоплатоническая идея перехода одного духа в другой является мечтой, в которой можно найти утешение.

В статье «Женская печаль» нетрудно заметить перекличку со статьей Вяч. Иванова «О достоинстве женщины», вошедшей в сборник «По звездам». Так, например, оба автора близки в оценке феминистического движения. Вяч. Иванов считает средством обретения женщиной подлинной свободы своеобразный аскетизм, для которого женщина должна найти в себе силы, поскольку лишь «внутренний подвиг благородного духа сделает женщину поистине свободной»[10]. Однако высказанная в статье «О достоинстве женщины» идея высшей свободы любви, заключающаяся в отказе от монопольного владения возлюбленным, остается изначально неприемлимой для Джорджадзе.

В отличии от Джорджадзе другой крупный грузинский критик Г. Робакидзе (1884–1962) всецело приемлет призыв Вяч. Иванова к снятию противоречий между духом и плотью, к синтезу языческого и христианского начала. В 1910-е годы Робакидзе опубликовал в тбилисской периодике большое количество статей так или иначе связанных с дионисийской проблематикой. Робакидзе указывает, что Вяч. Ивановым «необычайно глубоко прочувствована эллинская мифологии ⟨...⟩ его освещение – поэтическое философское восприятие эллинского мифа»[11]. В статье 1914 г. «О русском гении» Робакидзе[12], по его собственному признанию, опирается на статью Вяч. Иванова «Две стихии в символизме». Вслед за Вяч. Ивановым он видит воплощенную магию слова в тех поэтических произведениях, которые были созданы в душе как миф, поскольку только в этом случае стихи, воплощенные в вещем слове мифа, пронизывают всё существо человека и преображают его. В поэзии русских символистов он относил к таким вещим стихам в первую очередь «Мэнаду» Вяч. Иванова, высоко ценя в этом стихотворении и чисто техническое усиление магии слова, что было характерно и для искусства жрецов.

Вслед за Вяч. Ивановым, которого Робакидзе называл «предтечей славянского возрождения»[13], Робакидзе прозревал феномен Диониса не только в лирике, которую воспринимал как «дионисический дифи-

[10] *Иванов Вяч.* О достоиствe женщин: *Иванов Вяч.* По звездам. Спб. 1909, 389. Любопытно, что, хотя Джорджадзе ссылается в статье «Женская печаль» на книгу «По звездам», он ни словом не обмолвился об этой статье.

[11] *Робакидзе-Кавкасиели Г.* Латинский гений: Кавказ 1914, 25 сент., № 217; отмечу, что Г. Робакидзе параллельно м А. Джорджадзе интересовался женским вопросом и в 1909 г. читал в грузинских городах лекцию «Пол, любовь и сокровенное», в которой в основном излагал идеи О. Вейнингера, что было отмечено А. Джорджадзе в заметке «В царстве поэзии»: Временник 1909, 28 окт., № 239.

[12] *Робакидзе-Кавкасиели Г.* О русском гении: Кавказ 1914, 5 дек., № 276.

[13] *Робакидзе-Кавкасиели Г.* Латинский гений.

рамб»[14], но и в прозе, находя его, в частности, у Достоевского. В статьях «О природе вдохновения», «Русская идея», «Война и Достоевский», в эссе «Достоевский» он прослеживает дионисийскую струю в романах «Братья Карамазовы», «Идиот» и «Бесы», следуя за концепцией статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман трагедия».

В период грузинской независимости (1918–1921) Робакидзе, не прекращая сотрудничество в периодических изданиях как литературный критик, начинает уделять большее внимание поэзии, драматургии и прозе. В его произведениях часто можно встретить идеи Вяч. Иванова, пересаженные на грузинскую почву, приспособленные «к богатой и сложной мифологии грузинского народа»[15]. В первую очередь это относится к идее синтеза культа бога виноградной лозы Диониса и христианства в его грузинской ипостаси. История святой Нины, просветительницы Грузии, в IV в. пришедшей в эту страну из Каппадокии и составившей крест из обрубков виноградной лозы, которую она перевязала собственными волосами, была для Робакидзе своеобразным подтверждением справедливости дионисийской концепции Вяч. Иванова. Именно дионисийский элемент Робакидзе подчеркивал в стихотворении «Святая Нина»[16], послужившим основой для его драмы-мистерии «Крест из виноградной лозы». Это произведение было с успехом поставлено летом 1923 г. в театре Руставели знаменитым грузинским режиссером К. Марджанишвили. Кроме профессиональных артистов, в постановке были заняты и писатели в том числе группа грузинских символистов «Голубые Роги»[17], избравших Робакидзе своим духовным вождем. Таким образом была сделана попытка реализации идеи соборного театра, теоретически обоснованная Робакидзе в эссе 1919 г. «Театр кентавров», положения которого во многом повторяют тезисы статьи Вяч. Иванова 1916 г. «О сущности трагедии».

Дионисийская ипостась грузинского христианства подчеркнута и в письме Г. Робакидзе к грузинским писателям, впервые опубликованном в 1917 г. в газете «Сакартвело»: «А ведь лоза есть лик: земли–почвы–жизни. У других народов крест – символ муки и наказания. *У нас крест – свет и радость* ⟨…⟩ *наш крест – плодоносный и полный жизни*»[18].

[14] *Робакидзе Г.*: Пламя 1923/11, 19.

[15] *Магаротто Л.* Влияние Ницше на ранее творчество Григола Робакидзе: Литературная Грузия 1989/9, 152.

[16] Стихотворение «Святая Нина» было опубликовано на грузинском языке в журнале «Мечтающие газели» 1922/7, 15.

[17] Об этом представлении см.: Рубикони 1923/12 (на грузинском языке).

[18] *Робакидзе Г.* Письмо к грузинским писателям: Сакартвело 1917, 17 окт., № 287. – Любопытно, что сходный мотив в новейшей грузинской поэзии встречается в стихах Звиада Гамсахурдиа:

დე, ელვარებდეს ივერთა ცაზე
მზე შუაღამის ბარძმინი წმინდა
გვწყალობით ვინაც გვიყურებთ ვაზი
და ღვთისმშობლების ვინის ვინაც დაწინდა

Верность идеям Вяч. Иванова Робакидзе сохранил и своем позднем творчестве. Одним из примеров этого может служить его работа 1950-х годов «Мифотворчество грузин. О сути мифа»[19].

О личных контактах Робакидзе с Вяч. Ивановым известно пока мало. В фонде Вяч. Иванова в рукописном отделе бывшей Ленинской библиотеки в Москве хранится письмо Робакидзе к Вяч. Иванову, в котором грузинский студент (письмо датировано декабрем 1907 г.) просит Иванова помочь перевести на русский язык одну фразу из Ницше и просит позволения зайти в гости на Башню[20]. В период пребывания Вяч. Иванова в Баку в начале 20-х годов Робакидзе встречался с ним в Бакинском университете, куда был приглашен из Грузии для чтения лекций и на заседаниях бакинского «Цеха поэтов»[21]. И наконец в римском архиве Иванова хранится письмо Робакидзе, написанное сразу после отъезда из Грузии в Германию[22], куда Робакидзе был командирован для перевода на грузинский язык произведений Ст. Цвейга и Т. Манна.

Интерес к творчеству и лисности Вяч. Иванова проявляли в конце 1910-х годов и поэты из ордена «Голубые Роги», которые встречались с поэтом и ученым в бакинский период его дейтельности[23].

Что дословно можно перевести примерно так: «Богоматерь, на небе Иверии молнией сверкает полуночное солнце – святая чаша, чьей милостью освящена *виноградная лоза* и обручена с Божьим Образом».

[19] *Робакидзе Г.* Мифотворчество грузин (О сути мифа). Отрывок из книги-рукописи: Литературный современник 1954, 125–130.

[20] Письмо процитировано в моей статье: *Никольская Т.* Г. Робакидзе и русские символисты: Блоковский сборник 12 (Тарту 1993) 124.

[21] Устное свидетельство М. С. Альтмана.

[22] Сообщено А. Шишкиным.

[23] См.: *Табидзе Т.* Первая встреча апреля: Литературная Грузия 1967/1, 50.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 199–208

Примирение, синтез и высшее единство в книге Иванова «Rosarium»

МАРИЯ ПАВЛОВСКАЯ

Maria PAVLOVSZKY, Indiana University–Purdue University, Indianapolis

Общеизвестен тот факт, что европейское культурное наследие и особенно античность играли огромную роль в жизни и творчестве Вяч. Иванова, что проявлялось многопланово: в его научных работах и художественных произведениях, в поэзии, в эстетических трактатах, литерутурно-критических работах, в его личной жизни, которая была пропитана нравственными, этическими и религиозными принципами античности. Античность являлась животворящей силой для Иванова, ее он переживал как внутреннюю реальность, жил ей и претворял ее в собственную жизнь (и, таким образом, из явления только интеллектуального, художественного, античность как животворящий импульс стала для него, пережитой и переживаемой действительностью). Считалось, что в нем воплотился эллинский дух[1], что он достиг психологического отождествления с античностью, составляющего предпосылку для ее настоящего понимания и для внутреннего знания (по терминологии С. Булгакова[2]). Следовательно, творчество жизни и художественное творчество образуют две стороны, два аспекта одной и той же сущности; примат принадлежит переживанию в действе, обряду, за которым следует творческое выражение.

В нашем исследовании мы хотели бы сосредоточить внимание на своеобразном аспекте ивановского восприятия античности и на ее проявлении в его творчестве. Использование классической мифологии, античных образов всплывает в разные периоды литературной эволюции, в разных направлениях и у разных авторов по-разному. Вопрос, который ставится нами, относится к определению своеобразной пронизанности античностью творчества и личности Иванова, которая с одной стороны роднит его с другими художниками, обратившимися к античности, а с другой отличает его от всех остальных художников и характеризует специфически ивановское восприятие античности. Таким образом, мы задаемся вопросом о том, в какой степени Иванов пользовался классической мифологией соответственно традиции, – аспект,

[1] RUDICH Vasily. Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity: Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. Ed. R. Jackson and L. Nelson. New Haven 1986, 275.

[2] *Булгаков С.* Сны Геи: Булгаков С. Тихие думы. Paris 1976, 135.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

роднящий его с другими художниками, и в чем и как проявляется его новаторство – специфически ивановское восприятие антич-ности.

В русской поэзии обращение к античности мы находим почти у всех поэтов, начиная с классицизма. Как правило, внедрение элементов античности в русской поэзии происходит на более глубоком уровне, чем просто на формальном.

С. Соловьев в статье «Эллинизм и церковь»[3] высказывает идею о том, что у русских поэтов обращение к античности совпадает с обращением к религии и к народу (этот последний аспект обычно не подчеркивается в литературе об Иванове), т.е. художественные поиски и творческая интерпретация идут параллельно с личным, психологическим и духовным развитием. Например, в русской литературе Жуковский обращается к Гомеру, когда его душа достигает полноты гармонии, когда он переходит от романтических и бестелесных грез своей юности к живой религии воплощенного Бога; Пушкин после ссылки Михайловском, в возрасте тридцати лет обращается к эллинизму, христианству и народности; гармонического слияния этих струй он и жаждал в борьбе со своим внутренним разладом вплоть до своей кончины. Этим Пушкин указал путь будущему русскому искусству, по которому следовали за ним Баратынский, Тютчев, Гоголь, Достоевский, Толстой, Соловьев и, добавим мы, Иванов.

Подобный феномен мы встречаем и у Иванова: для него внедрение идеалов в жизнь была необходимостью, т. к. искусство и жизнь находятся в союзе. Такой взгляд подразумевает динамическое понимание культуры и искусства как мистерии (или же, по терминологии Иванова, «действа»), находящейся в синтетической зависимости от творческой стихии жизни. Вяч. Иванов дает четкую формулу: «всякая культура по отношению к стихии (жизни) есть модус по отношению к субстанции»[4]. Важно подчеркнуть ивановское положение о соотношении культуры и жизни, признающее примат жизни перед культурой, которое столь часто недопонимается в западной литературе.

Наш доклад затрагивает вопрос о примирении, синтезе и высшем единстве в творчестве Иванова. Вопрос о примирении всех идей лежит в основе «раскрытия верховной идеи России», заключающейся, по Достоевскому, в примирении всех идей. Степун высказывается в своей юбилейной статье, что «для раскрытия верховной идеи России Вячеславу Иванову были отпущены исключительные таланты и силы». «Результат: единственное в своем роде сочетание и примирение славянофильства и западничества, философии и поэзии, филологии и музыки, архаики и публицистики»[5].

Однако Иванов, следуя русской традиции и особенно примеру Достоевского, пытается соединить культуру с религией и в теории (в

[3] *Соловьев С.* Эллинизм и церковь: Богословский вестник 9 (1913) 50–76.

[4] *Эрн В. Ф.* Борьба за Логос. Москва 1991, 124.

[5] *Степун Ф. А.* Вячеслав Иванов: Русская литература, 1989, № 13, 123.

творчестве) и на практике (в личной жизни), как в эпоху цельного миросозерцания, примером которого является гомеровская эпика, а в средневековье – «Божественная комедия» Данте, в которых выражается универсальная, мистическая истина.

Об отношении христианства и древних языческих верований Иванов придерживается мнения, что эллинизм и язычество выступают не как нечто противоположное христианству, что языческое богочестие не есть полностью антихристианство, а подготовительный этап к восприятию христианства, благодаря затаенному в них изначальному религиозному содержанию, проявляющему себя как мифотворчество[6]. Именно это затаенное религиозное содержание, которое делает эллинскую культуру благодарной почвой для принятия христианства, и стремится выявить в ней Иванов. В европейской культурной традиции Иванов находит себе образец в Данте, выразителе христианского принципа, католичества, сумевшем последним воссоединить искусство, поэзию и религию в глубочайшем и универсальном виде в «Божественной комедии». Такой синтетический подход характеризует отношение Иванова к любой культуре, будь то германская или какая-либо другая. Отношение Иванова к эллинской культуре выявляется параллельно восприятиею им славянского языческого наследия.

Как возможно такое примирение, такой синтез, такое единство, бессмертие античности и ее возведение на новую ступень? Ответом на этот вопрос является голгофская жертва Христа, означающая качественный сдвиг в истории искупления человечества, все меняющая, но ничего не отменяющая, примиряющая и преобразующая все предыдущее. Таким образом благодаря ей сливаются воедино языческое и христианское: об этом свидетельствует языческое происхождение многих христианских церковных и бытовых традиций, как, например, жертва, Тайная Вечеря, рождественская елка и пасхальные яйца и роза, центральный символ ивановского «Rosarium»'а.

Книга «Rosarium» является завершающей и подытоживающей все первые четыре книги частью «Cor Ardens» и итогом вообще всего предыдущего творчества Иванова. В ней Иванов, преодолевая этап физической, земной любви – Эроса, приходит к новому этапу в восхождении к давно и долго вожделенной духовной, небесной любви. Этот синтетический переход отражается на всех уровнях поэтического мира Иванова. (В личной жизни после смерти Лидии Дмитриевны Иванов проходит мучительный путь от непосредственного чувства потери возлюбленной, от печали, от страстного стремления сохранить прежнюю любовь, (что можно сделать только преобразуя ее в нечто существенно

[6] По формулировке С. Соловьева: 1) само христианство является до известной степени продуктом эллинизма; 2) понятие «языческое» слишком широко и общо: язычество, в его целом, заключало в себе положительное религиозное начало и потому только отчасти, в отдельных своих проявлениях может быть противополагаемо христианству (*Соловьев С.* Указ. соч., 58).

новое), к некоей новой, качественно иной форме любви, озаренной божественным светом и зажженной божественной любовью. Такая любовь восходит от любящего человеческого сердца, с земли в сферу небесную и там преображается, наполняется божественной искрой, сочетается с небесной духовной любовью Лидии Дмитриевны, которая нисходит к нему на землю).

Роза входит в ряд таких архетипических символов, которые связывают разные культурные традиции, благодаря тому символ розы несет в себе потенциальную возможность христианских ассоциаций.

Сборник назван латинским словом, субстантивированным прилагательным «Rosarium», которое вообще имеет три значения: 1) место засаженнное розами, сад роз, 2) венок роз, 3) розарий[7]. Уже сам перечень разных значений заглавия указывает на сосуществование этих значений, охватывающих планы дохристианства и христианства. Семантика слова указывает на проникновение реалий светской жизни в христианство, переосмысление их бытового и культового, языческого смысла в терминах христианских, на основе той сущности в них, которая несет в себе потенциал стать связанной.

В сборнике собраны стихотворения, в которых символ розы освящается с различных сторон, как бы употребляя прием амплификации в масштабе целых стихотворений.

Согласно ивановскому пониманию символа, употребляя терминологию Степуна[8], символическая роза находится в сложных указующе-знаменующих отношениях динамического характера и к языческой и к христианской традициям, все эти знаменуемые элементы входят в единый космологический миф, объединяя в себе все бытийственно-смысловые начала нашей жизни. Таким образом, Иванов становится выразителем вселенского, достигая синтеза на межнациональной основе.

Иванов сополагает далекие реминисценции, взятые из культурного наследия различных народов и исторических эпох: Библии, литературы античности, европейского средневековья, Возрождения и современности, экзотических стран (Армении и Абиссинии), из западной и восточной фольклорных традиций, христианской традиции (популярные работы, почитание Девы Марии, византийская и католическая агиография). Соответственно, книга «Rosarium» охватывает широкий диапазон и традиционных и редких для русской литературы жанров и форм, восходящих к западной, восточной и русской литературной традиции: сонет и газель, триолет и лаи, рондо и рондель, хуитаин, балла-

[7] Католический термин, образованный от слова роза. Бусы, сделанные из смешанных лепестков розы, употреблялись в Индии для разъединения мыслей от внешних отвлечений, подобно мантре. Восточные христианские монахи усвоили этот способ молитвы в III в. Однако известный католический способ молитвы якобы восходит к XIII в. и появился у доминиканцев (см. RICHARDSON Rosamund. Roses, A calebration. London 1984, 28–29).

[8] *Степун Ф. А.* Указ. соч., 125.

да и духовный стих, включая и краткий диптих и длинные поэмы, как «Солнцев перстень», стилизацию под фольклор или повесть «Феофил и Мария», написанную в терцинах. В своей книге Памела Дэвидсон пишет:

> Trough this constant interplay of images, Ivanov is able to create a poetically unified universe in which the classical and Christian traditions are presented side by side as harmonious manifestations of a single underlying essence.[9]

Эта синкретическая книга является новой поэтической высотой, новым поэтическим голосом в творчестве Иванова.

И здесь мы хотели бы обратиться к конкретным художественным произведениям из книги «Rosarium» с целью проиллюстрировать, по выражению Рудича, способность Иванова «воспринять суть культурного развития даже в самой малой детали»[10] как целостность[11] личности, органичность миросозерцания и жизнепонимания и, следовательно, гармоничность художественного мира Иванова. Эта целостность, органичность и гармоничность как макроструктура отражается в единицах микроструктуры – в его поэзии, сначала в цикле, а потом в отдельных стихотворениях, отдельных образах и, в конечном итоге, в языке, в меньших компонентах формы. Все элементы, начиная с самых малых, имеют свой смысл в водвижении цельного поэтического мира, они, как звенья связывают конкретное здешнее посюстороннее, по ивановской терминологии[12], с высшей действительностью, с потусторонней, как это выражается в знаменитой формуле Иванова *a realibus ad realiora*.

В книге «Rosarium» программное стихотворение «Ad rosam» выступает как органическое выражение внутреннего чаяния Иванова соединить языческое и христианское наследие в рамках одного стихотворения. Передвигаясь беспрерывно в историческом времени, поэт собирает разные проявления розы в одно целое, в сфере, где время снимается, сменясь духовным временем. Начиная с Франциска Ассизского и Данте, представителей средневекового католичества, лирический герой перемещается обратно в Элладу, к культу Афродиты, потом следует в Древний Рим. Он объезжает Северную Европу, обращаясь к средневековым светским рыцарским повестям и фольклорным преданиям (северные саги, Спящая Красавица), и замыкает круг возвращением в античную Грецию. Это стихотворение представляет собой микроскопи-

[9] «Этим постоянным переплетением образов Иванову удается создать поэтически однородный космос, в котором классическая и христианская традиции представлены рядом как гармоническое проявление единой глубинной сущности» (перевод наш. – М. П.). DAVIDSON P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. Cambridge University Press, 1989, 207.

[10] RUDICH V. Указ соч., 280.

[11] См. об этом: *Линдгрен Нелли.* Символизм матери-земли у Вячеслава Иванова: Canadian-American Slavic Studies, 24, № 3 (fall 1990), 311–312.

[12] *Иванов В. И.* Собрание сочинений, 4. Брюссель 1985, 449.

ческую модель, сжато намечая тематику всей книги, в которой поэт детально распространяет свое кочевье в отдельных стихотворениях[13].

Иванов, будучи филологом, был знаком с научными трудами своих современников и вне литературы; в цикле «Rosarium» мы встречаем непосредственную перекличку с сочинениями Веселовского и его ученика Аничкова. Стихотворение «Ροσαλια του αγιου Νικολαου» Иванов написал как межтекстовый диалог с Е. В. Аничковым, автором двух работ о святом Николае[14]. Непосредственным источником стихотворения «Святая Елизавета» является место из книги Charles Joret о розе[15]. Святая Елизавета принадлежит к числу святых Венгрии, однако с четырех лет она воспитывалась в Тюрингии и была выдана замуж за ландграфа тюрингского Людвига в 1221 г. Она славится среди святых, почитаемых в Германии, прежде всего как верная жена и любящая мать, сумевшая воссоединить земную любовь с трансцендентной. Исторические данные о ее краткой жизни до такой степени сплелись с легендами, что разделить их невозможно[16]. Именно легендарное предание, связанное с розой, является центром стихотворения Иванова.

Здесь мы обращаемся к образной паре «небо—земля», как к примеру того, как Иванов становится выразителем родного, достигая синтеза на национальной основе.

Сергий Булгаков в рецензии на сборник Иванова «Борозды и межи», по поводу личной творческой стихии поэта, говорит, что «преимущественная область постижения и сила творчества В. Иванова относится более к мистике, чем к религии, стоит ближе к стихии природно-языческой, нежели духовно-христианской» и что «Иванов находится под наитием праматери Геи со всем ее сонмом и от нее научается постигать древние руны и мифы, видит вещие сны». Выявление Ивановым христианского элемента в язычестве происходит путем «интуитивно-женственного проникновения в таинства Геи»[17]. Соответственно теории Иванова о творческом акте, проникновение в таинства Геи происходит на этапе нисхождения с трансцендентных высот к Матери-Земле. В античной мифологии богиня Гея, одна из четырех первопотенций объемлет Гею (землю) в любовном вожделении, и таким образом оба эти божества приобретают чувства и половые принадлежности

[13] Дэвидсон в своей книге подробно анализирует два стихотворения книги: «Ad rosam» и «Crux Amoris».

[14] См. примечания Вяч. Иванова и исследования Е. В. Аничкова «Микола-угодник и св. Николай»: Записки Неофилологического общества, 1892, № 2 и «St. Nicholas and Artemis»: Folklore, 1894; см. *Иванов В. И.* Собр. соч. II, 1974, 813 и Pavlovszky M. Есенин и Ремизов: Отражение русского народного самосознания: American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists, Bratislava, Slovakia. Ed. Robert Maguire. Columbus 1993, 111–129.

[15] Joret Charles. La rose dens l'antiguite et au moyen age. Paris 1892, 272–273 – см. в кн.: Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov, 208.

[16] Христианство. Энциклопедический словарь, 1. Москва 1993, 529.

[17] *Булгаков С.* Указ соч., 136, 135, 137.

человеческой природы; среди их потомков были титан Кронос и титанида Рея, супружеский союз которых, как и их детей, отражает мифологическую историю своих родителей; и как ни много создано было олицетворений матери-земли – все эти богини представлялись в брачном союзе с владякою Зевсом.

Следуя теории миграции мифов, не удивительно найти подобное отношение к земле-матери не только у греков, но и у других индоевропейцев и *восточных славян*, а также впоследствии на этот миф наложился христианский слой.

Называние неба отцом и земли матерью общи всем арийским народам, естественное и наглядное явление плодотворящей силы солнечных лучей и дождевых ливней, ниспадающих с небесного свода и возбуждающих производительность земли, послужило источником древнейшего мифа о брачном союзе Неба и Земли, причем Небо представлено как воздействующий, мужской тип, а Земля – воспринимающий, женский.

У древних славян вступающее в брачный союз с богиней Землей небо олицетворялось в мужском образе Сварога, который есть божество, дающее жизнь Солнцу, т.е. рождающее Даждьбога. Более сложно обстоит дело с другими светилами: с Солнцем и луной/месяцем, а также с зарей, хотя половая принадлежность варьируется, однако в соотношении всегда сохраняется родовая разница, и они предствляемы в родственной связи – или как сестра и брат, или как супруги[18].

Первобытная космогония находит себе выражение во многих местах книги «Rosarium».

В фольклорно-эпической песне «Солнцев перстень» Иванов указывает на брачный союз государыни-Зари с Солнцем введением образа венца:

С новым жди меня венцом,
Солнцевым встречай кольцом.

В элегическом двустишии «Поцелуй» воспроизводится образ брачного четога Солнца и Геи:

Роза – безмолвия дар. Сомкнулися в брачном чертоге
Солнца и Геи. Други, молчит поцелуй.

А в стихотворении «Развод» месяц олицетворяется как царица, которая находится в брачном союзе с солнцем, царем-супругом в соответствии с древним мифологическим преданием, по которому совместное изображение солнца и луны как архетипических эмблем представляет собой освященный брак между землей и небом, царем и царицей, золотом и серебром и т.д. Наступление утренней зари изображается как их развод, который месяц-царица хочет замедлить. Развод сопровождает-

[18] Об этом см.: *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу, 3. Москва 1865, гл. 3.

ся образом «роняет розы долу»; потеря розы всегда означает нечто негативное, зловещее, в конечном счете, смерть, особенно относительно небесной стороны. Луна преимущественно изображается как серп или рога коровы, как это встречается в образах Иванова: «полная луна двурога», «месяц тонкорогий». Таким образом они вступают в опрокинутое отношение по подобию земли и неба (ср. образ «лунные лилии»).

В стихотворении «Колыбельная баркарол(?)а» образ луны-ладьи отражает зеркальное отношение с гондолой, их ладьей, в которой поэт с Верой плывут по каналу в Италии, месяц также символизирует корабль со светом, плывущий по морю (например, «луна плыла в крутолукой ладье»).

В стихотворении «Бельт» (ч. 5) отношение тьмы и света, которые изображаются как брат и сестра, находящиеся в волшебном браке намекают на отношение луны и солнца («Ни тьма, ни свет: сестры и брата Волшебный брак…»).

Отношение к земле как к матушке, кормилице, которым проникнута фольклорная традиция, мы находим в эпической поэме «Феофил и Мария», это – девственно-супружеская чета[19], по византийскому житию жила в X в.; они описываются как Супруги, обручившиеся земле. Они «одели плоть Христа», плотское переносится в духовный план; мифический образ плодотворной земли – сырая земля, родительница, лоно земли, которое они лобзают и к которой припадают – становится источником для духовного возрождения; они как люди плоти, упавши в землю плодородную, умерли для плоти, в сырой земле он испытали зачатие Слова и воскресли для новой, духовной жизни:

Духовному в духовном вертограде
Зачатие от Слова суждено;
Но перстный да не мыслит о награде.

Не оживет, коль не умрет, зерно.
Земли лобзайте лоно! Ей вы милы,
Единого из вас возьмет оно.

После перенесения на небесную твердь они предстают в мифологических образах, контаминирующих христианские и языческие наслоения:

Два лика спящий видит. Схимник в юной
Красе – как *солнце*. Подле – лик жены
Из-под фаты мерцает славой *лунной*.

В христианскую эпоху в народной космогонии к стихиям природы приурочиваются имена Спасителя, Богродицы и святых, например, Христос предстает как праведное солнце, Пречистая Дева как Заря или же отраженный свет – Луна и т.д.[20] Этому же образу брачного союза

[19] Иванов упоминает о долго сохранявшемся на Востоке обычае религиозного эквивалента венчания на безбрачную жизнь: *Иванов В. И.* Собр. соч., II, 813.

[20] См. у Франциска Ассизского.

земли и неба в христианском восприятии соответствует подвиг Христа на кресте, которым окончательно примирены земля и небо.

Пятьдесят дней Пасхи, символизируют вечность, когда все христиане будут жить венчальным пиршеством неба и земли, без поста, без скорби, беспрерывно напевая «алилуйя». Это время, когда долго чаемое новое начало для всех и вся становится настоящей возможностью, как будущее для нововенчанных. Этот же образ воссоздается в католической церкви в «Exultet», читаемый накануне Пасхи[21].

Иванов сочетает, контаминирует и преображает древние космогонические мифологические образы создавая качественно новую и непредсказанную целостность, снова транспонируя их вне времени и пространства, где различные творческие проявления (поэзия, философия, филологические исследования) являются проявлением духовной целостности, достигнутой глубокой христианской верой[22]. В этом состоянии целостности как будто происходит всеобъемлющее причащение, предшествуемое примирением на уровнях человеческом (гори-зонтально и вертикально, географически и исторически) и трансцендентном – единение всех и вся. Таким образом Иванов и осуществляет свой онтологический религиозный принцип «соборности» и «вселенскости», разработанный им в трактатах. Своим творчеством Иванов вносит лепту одновременно в европейскую и русскую культуру и религию (католичество и православие), не становясь выразителем одного или другого, он примиряет, охватывает и воссоединяет их, сохраняя своеобразные черты и того и другого (что и было выражено формально его присоединением к католичеству в 1926) на основе наднационального начала – по терминологии Эрна[23] – духовной сущности, скрывающейся под вещественным, материальным проявлением мира, сущности, которая есть кафоличность, церковность, экуменизм, причастность каждого своей собственной сущности, которая у всех едина[24].

Папа Иоанн Павел II провел параллель между подвигом святых апостолов славян Кирилла и Мефодия и творческим наследием Иванова, которое представляет собой истинное звено между Востоком и Западом и тем самым явление европейское в глубочайшем значении этого слова, будучи «плодом двух течений христианской традиции, обнимающих две культуры, отличные друг от друга, но и необходимейшим образом друг друга дополняющие»[25].

Творческое развитие Иванова, восприятие им творческого процесса, самого бытия, и поиски основы для все расширяющегося воссоединения различных культурных наследий с национальным, определя-

[21] «Night truly blest when heaven is wedded to earth and man is recociled with God».
[22] Rudich Vasily. Указ. соч., 286, 287.
[23] *Эрн В.* Указ. соч., 5.
[24] См. об этом: *Булгаков С.* Указ. соч., 141.
[25] *Иванов В. И.* Собр. соч. II, 700.

ется троичной схемой пути[26] из трех фаз: восхождения, нисхождения и вторичного восхождения в виде высшего синтеза, приближает ту общую для всего и вся духовную истину, которая соединяет не разъединяя, включает не исключая, и которую указал Пушкин, а Достоевский приблизил в высшей степени.

Мы хотели бы заключить нашу работу словами Иванова о русском чувствовании Христа, которое «являет какую-то бесценную особенность, как будто наша народная душа схватилась за край его одежды и непосредственно ощущает силу, от Него исходящую. Долгое пребывание мое на Западе не ослабило, а укрепило эту, быть может, ненужную для религиозного дела, но и не разделяющую людей уверенность, что богоявление Христа отдельным народам таинственно разнствует, как по-разному видели Его и ближайшие Его ученики. И если прав Достоевский, что наш народ – «богоносец», долженствующий «явить миру своего, русского Христа», – это не отнимает Христа у других народов, в свою очередь призываемых к богоносному служению; но выражает это определение, прежде и больше всего, веру в обручение русской души Христу навек»[27].

[26] Желая подчеркнуть другое, Н. Линдгрен намечает другую схему, отличающуюся от моей. Она выделяет три начала, связанных воедино в творческом процессе: хаос, восхождение и нисхождение. Мой третий этап относится к состоянию личности после акта смирения, нисхождения к земле. См. *Линдгрен.* Указ. соч., 312.

[27] Пролегомены о демонах: *Иванов В. И.* Собр. соч. IV, 463–464.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 209–246

«Орфей растерзанный» и наследие орфизма*

ЛЕНА СИЛАРД

SZILÁRD Léna, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

Дифирамб «Орфей растерзанный» был включен в IV-й отдел книги стихов «Прозрачность» (1904). Как сформулировалось в «Примечании о дифирамбе», завершающем книгу, сам выбор жанра был для Вяч. Иванова необычайно значим: в этом роде древней поэзии автор «Орфея растерзанного» видел то звено – «первоначальный культовый дифирамб», – которое соединяло трагедию с культовым, «дионисическим хоровым „действом“»[1]. Другими словами: выбор жанра дифирамба означал для Вяч. Иванова обращение к той протоформе, в которой позднее расщепившиеся аспекты культа (религиозное действо), искусства (театр-зрелище) и быта (обряд, укореняемый в быт) еще не дифференцировались; таким образом, уже сам выбор жанра реализовал характерное для Вяч. Иванова стремление вернуться к протоистоку, осознаваемому им как синкретическая мистериальная форма, в которой мысль еще не отделилась от чувства, а чувство – от действия и основу которой составляет соборное переживание. Обращение к протоистокам означало вместе с тем для Вяч. Иванова, как и для его собратьев в символизме, путь к будущему, поскольку будущее искусства они видели в синкретизации его форм на базе религиозного действа и выходе за пределы, очерчиваемые собственно культурой[2].

Закономерно поэтому, что Вяч. Иванов не раз обращался к форме дифирамба, стремясь реконструировать и перенести на русскоязычную почву древнейшие качества и признаки этого жанра.

Выбор протагониста «Орфея растерзанного» ведет в смысловое поле преданий, которые, как известно, охватывают три группы сюжетов и – соответственно – три семантических круга:

1) круг мифов об Эвридике, ради которой Орфей спускается в Аид; эта группа сюжетов больше всего эксплоатировалась древними и новыми европейскими искусствами, так что к началу XX в. была в значительной мере банализована и оживлялась преимущественно через

* Статья написана при поддержке OTKA (T 018172).

[1] *Вяч. Иванов,* Собрание сочинений. Брюссель 1971, I, 816. В дальнейшем: ССВИ.

[2] Подробнее об этом: *Л. Силард,* Несколько заметок к учению Вяч. Иванова о катарсисе. In: Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjaceslav Ivanov (a cura di F. Malcovati), II. Firenze 1988.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

травестийные или пародийные обработки (достаточно вспомнить путь от Монтеверди и Глюка до Оффенбаха, но стоит, пожалуй, сопоставить и решения Якопо дель Селлайо, П. Бройгеля Младшего, Пуссена, Ф. Червелли, А. Фойербаха, Вл. Соловьева, В. Брюсова, Рильке, Ж. Ануя, И. Голя, А. Жида, О. Мандельштама, М. Цветаевой, Д. Керестури, – вплоть до фильма Жана Кокто);

2) в меньшей степени обрабатывался европейскими искусствами круг преданий об участии Орфея в походе аргонавтов, где он игрой на форминге и молитвами усмирял волны, но в русской культуре начала века этот смысловой круг был вовлечен в более широкий сюжет аргонавтики, породивший ряд опорных концептов и определивший именование московского «братства аргонавтов», возникновение которого было отмечено известным циклом стихотворений Андрея Белого «Золотое руно», журнала под тем же названием и т. п.;

3) миф о растерзании Орфея, разнообразно обработанный античной литературой и широко распространявшийся, в частности, вазовым искусством древности, но до середины XIX в., т.е. до наступления новоевропейской эпохи символизма с ее интересом к эзотерике, сравнительно мало привлекавший внимание европейских художников[3].

Что же касается Вяч. Иванова, то – хотя его «Кормчие звезды» (1903) и включают обработки мотивов нисхождения Орфея в Аид и аргонавтики (стихотворение «Орфей» и дифирамб «Возрождение»), – в центр его внимания (если судить не только по анализируемому дифирамбу, но и по циклам статей, особенно о дионисийстве) выдвинется мифологема растерзания. При этом, в сущности, весь набор символики этого круга сюжетов Вяч. Иванов подвергнет интенсивной семантизации и герменевтической «обработке». Другими словами: в единстве смыслового поля творений Вяч. Иванова чуть ли не каждый элемент мифа о растерзании Орфея обретает свой смысловой акцент, принимая обличье мифологемы, а затем и философемы. Я имею в виду такие элементы, как: а) растерзание Орфея *менадами* – либо из-за того, что он почитал Диониса меньше, чем Аполлона, которого именовал Солнце-Гелиос (согласно отдельным вариантам мифа, Дионис наказал менад, превратив их в дубовые *деревья*), либо из-за того, что, возвратившись из Аида, Орфей стал отвергать женскую любовь и проповедовать мужскую; б) тело растерзанного менадами Орфея собрали *музы* и похоронили у подножья Олимпа; в) *голова* Орфея (согласно некоторым вариантам, прикрепленная к его лире) приплыла по реке Гебру (в других вариантах – от устья Стримона) к острову поэтов Лесбосу (в других

[3] W. A. STRAUSS, Descent and return: The Orphic Theme in Modern Literature. Cambridge, Mass. 1971; J. WARDEN (ed.), Orpheus: The Metamorphosis of a Myth. Toronto 1982; C. SEGAL, Orpheus: The Myth of the Poet. Baltimore 1989; *З. Юрьева,* Миф об Орфее в творчестве А. Белого, В.Блока и Вяч. Иванова: Contributions to the 8th International Congress of Slavists, ed. V. Terras. Columbus, Ohio 1978.

вариантах – к устью Мелеса, где ее выловил рыбак), т.е. во всех вариантах – по водам к тверди[4] и *стала пророчествовать и творить чудеса*; г) *лира* Орфея (точнее – ее обломки) была поднята богами в небо и превращена в созвездие; д) душа Орфея, согласно Платону («Республика», 10), когда настал черед ей снова родиться в этом мире, не желая быть рожденной женщиной, предпочла родиться *лебедем*.

Можно смело предположить, что сформулировавшееся в дифирамбе «Орфей растерзанный» представлялось его автору весьма существенным. Именно потому он, размышляя об общих проблемах назначения поэта в статье «О нисхождении», опубликованной годом позже после появления «Орфея растерзанного» («Весы» 1905/5), а четыре года спустя вошедшей в сборник «По звездам» (1909) под названием «Символика эстетических начал», цитирует соответствующие строки из своего дифирамба. Причем истинная весомость идей, нашедших выражение в «Орфее растерзанном», автором осознается, видимо, не сразу: цитируя строки из своего дифирамба в варианте статьи 1905 г., Вяч. Иванов не указывает, откуда они, зато в варианте 1909 г. оба раза помечает – «Прозрачность», т.е. напоминает не о названии дифирамба, а об именовании того целого, что составляло контекст его дифирамба об Орфее. Эта дважды опубликованная статья представляла собой своего рода теоретический пандан к тому, что в «Прозрачности» оформилось на языке поэзии. Текст статьи, обрамляющий строки из дифирамба об Орфее в ней, служит как бы комментарием к самому общему экзотерическому смыслу дифирамба:

> Восхождение утверждает *сверх*личное. Нисхождение... обращает дух к *вне*личному... Ужас нисхождения в хаотическое... зовет нас – потерять самих себя... И могущественнейшее из искусств – Музыка властительно поет нам, чтобы потом вознести нас по произволу из своих пучин (как «хаос рождает звезду»)... Для наших земных перспектив нисхождение есть поглощение частного общим... Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом, и весь мир заключить в сердце. Источник всей силы и всей жизни это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира. Тогда только человек, утративший свою личную волю... впервые говорит... свое правое Да своему сокровенному богу, свое сверхличное Да – уже не миру, а сверхмирному, тогда впервые волит творчески: ибо *волить творчески, значит волить безвольно*[5].

В этих словах, разворачивающих основную философему Вяч. Иванова – философему диалектики восхождения/нисхождения – сформулирован вместе с тем центральный тезис его эстетической и религиозно-философской концепции: тезис о трансцензусе. Хотя этот термин и заимствован Вяч. Ивановым у блаженного Августина, в контексте твори-

[4] Как мы увидим в дальнейшем роль вод Вяч. Иванов особенно подчеркивает, см.: *Вяч. Иванов,* Дионис и прадионисийство. Баку 1923 (в дальнейшем: ДиП); Robert Böhme, Orpheus. Der Sänger und seine Zeit. Bern und München 1970, особенно 291, 480, 530; ср.: Robert Graves, The Greek Myths, I. Penguin Books, 1986, 114.

[5] О нисхождении: «Весы» 1905/5, 34–35.

ний русского мыслителя понятие трансцензуса приобретает несколько иные смысловые акценты, поскольку используется в аспекте преодоления границ, а точнее в аспекте *опрозрачивания* граней (ср. ключевое слово *прозрачность*), ведущего к выходу из целлюлярности в двояком направлении – по горизонтали и по вертикали, к *сверх*личному и к *над*личному. Экзотерический комментарий Вяч. Иванова к философеме Орфея указывает на то, что она понимается им, прежде всего, именно как воплощение проблемы двунаправленного трансцензуса, символизируемого мифологемами растерзания и обезглавливания, однако оба эти символа, взятые в своей сущностной соотносенности, подводят к единому символу – символу *креста.* Полноты ради необходимо отметить и следующее: как разделы статей, посвященные проблемам пола, так и многие стихи Вяч. Иванова, скажем, особенно заключительная строка магистрала «Венка сонетов» –

Мы две руки единого креста, –

выявляют, что в мире Вяч. Иванова весьма весом и эротический путь к трансцензусу, акцентируемый некоторыми полуэзотерическими толкованиями символики креста[6]. Однако, поскольку в «Орфее растерзанном» этот момент едва намечен, его рассмотрение выходит за пределы данной работы. Напротив, необходимым представляется хотя бы отрывочный комментарий к тем аспектам комплекса проблем трансцензуса, выявление которых у Вяч. Иванова связывается с наследием орфизма.

Усиленный интерес Вяч. Иванова к деятельности и учению орфиков – даже на беглый взгляд – очевиден: достаточно отметить строки из орфической литературы в качестве эпиграфов и комментариев «Кормчих звезд», «Прозрачности», «Cor ardens», символику «Нежной тайны», «Лепты» (ср., например, «Истолкование сна, представившего спящему змею с женской головой в соборе Парижской богоматери»), «Света вечернего» и даже «Римского дневника» (ср., напр., «Рассеян скудно по вселенной...»), варьирование тем и мотивов орфической литературы, в частности, «Литики» – в цикле «Царство прозрачности», изучение данных об орфических мистериях, как и устойчивое внимание к доказательствам связи между орфикой и ранним христианством[7].

Труды Вяч. Иванова о дионисийстве – прежде всего статьи «Эллинская религия страдающего бога» (1904–1905) и недавно опубликованный набросок «О многобожии», «Религия Диониса» (1905–1906), «Орфей» (1912), «Дионис орфический» (1913) и диссертация «Дионис и

[6] Ср.: H. JENNINGS, The Rosicrucians, their Rites and Mysteries. London 1879.

[7] *Лидия Иванова,* Воспоминания. Книга об отце. Paris 1990; *Д. В. Иванов,* Из воспоминаний: Новое литературное обозрение 1994/10, 309–310; D'Ivanov à Neuvecelle. Entretiens avec Jean Neuvecelle recueillis par Raphael Aubert et Urs Gfeller. Les Éditions Noir sur Blanc, Montricher (Suisse) 1996, 261–262; ср. также дневниковые записи Вяч. Иванова: ССВИ II, 789, 796, 806–807.

прадионисийство» (1923), – все более явственно устремляются к ядру эзотерических аспектов мифологемы, которая, по слову Вяч. Иванова, явилась основой центральной теологемы в религии орфиков. Но если большинство исследователей орфизма, в том числе и современных, видит в этом религиозном движении древности реакцию на омофагию и, тем самым, начала идеи первородного греха, требующего искупления и очищений, то Вяч. Иванов, отведя вопросу омофагии немало страниц, обнаруживает ядро концепции орфизма не в признании первородного греха (воплощенном в мифологеме о титанах, растерзавших младенца-Диониса), а в попытке приблизиться к решению фундаментальной проблемы индивидуального существования – проблемы соотношения единичного и всеобщего. В самой общей форме эта проблема пробуждающегося принципа индивидуации сформулировалась в орфическом гимне, пересказывающем вопрос Зевса, обращенный к Ночи: «Как мне сделать, чтобы все вещи были и едины и раздельны»[8].

Забегая вперед, подчеркну уже сейчас: в орфиках Вяч. Иванов ценил, прежде всего, тех религиозных и культурных реформаторов Аттики VI в. до н. э., чьими усилиями были заложены основания религиозной доктрины, религиозно освещающей и освящающей проблему единого и многого – во всех ее аспектах: от философски онтологизируемого до эмпирически воплощаемого. В интерпретации Вяч. Иванова эта доктрина – то явно, то неявно – обретала черты того «протохристианства», которое должно было составить основу обновленного религиозного сознания. Интерес Вяч. Иванова к орфизму являл, таким образом, один из вариантов религиозно-философских исканий, столь характерных для России начала XX в. Закономерно, что с момента, когда Вяч. Иванов переехал в Рим и присоединился к католичеству, выполнив тем самым свой долг перед «вселенским делом Соборности»[9], –

[8] Ср.: O. KERN, Orphicorum fragmenta. Bertolini 1963, 165.

[9] Из письма к Шарлю дю Босу (15 октября 1930 г.), в котором Вяч. Иванов акцентировал «сознание, что выполнил свой личный долг, и в своем лице долг ⟨своего⟩ народа, уверенность, что поступил согласно его воле, которую ... тогда ясно увидел созревшей для Единения, что остался верен его последнему завету, требованию забыть его и принести в жертву вселенскому делу Соборности» (ССВИ III, 429). Поскольку литературоведение, касаясь присоединения Вяч. Иванова к католичеству, до сих пор не достаточно точно интерпретирует это событие, нахожу нужным подчеркнуть, что приведенные выше слова – не пояснение post factum: шаг Вяч. Иванова был совершен в осуществление принципа Соборности, предложенного Вл. Соловьевым. Сама Формула присоединения, произнесенная Вяч. Ивановым 4/17 марта 1926 г., была Формулой, которую произнес 40 годами раньше Вл. Соловьев: «Как член истинной и досточтимой православной восточной или греко-российской Церкви, говорящей не устами антиканонического синода и не через посредство чиновников светской власти, но голосом великих Отцов и Учителей своих, я признаю верховным судьей в деле религии того, кого признали таковым святой Ириней, святой Дионисий Великий, святой Афанасий Великий, святой Иоанн Златоуст, святой Кирилл, святой Флавиан, блаженный Феодорит, святой Максим Исповедник, святой Феодор Студит, святой Игнатий и т.д., – а именно слышавшего слова Господа „ты Петр, и на этом камне Я создам Церковь мою.

обращение к орфизму потеряло черты конкретной религиозной программы. Оно трансформировалось в обертональную окраску творений поэта, однако и поздние корректурные правки и добавления к работам доримского периода свидетельствуют о неугасающем интересе к феномену орфизма. Что же касается статьи «Религия Диониса», которою зачинается религиозно-философское осмысление проблемы, то необходимость обращения к орфизму как к протоформе христианства выразилась в ней в качестве вполне определенной задачи. В доказательство приведу несколько примеров (по необходимости фрагментарных) из заключительной части «Религии Диониса» (в 1917 г. перешедшей в последнюю главу книги «Эллинская религия страдающего бога»), где мысль Вяч. Иванова, пробиваясь сквозь толщу неудачно подобранных терминов, пытается выйти к различению исторической судьбы христианства и его исходной почвы:

Зрелище мирового страдания выносимо для зрителя и соучастника Действа вселенского (а[10] каждый из нас вместе зритель и соучастник, и, как соучастник, – вместе жертва и жрец) только при условии живого сознания абсолютной солидарности сущего, только в глубоком экстазе мистического единства, который во всех ликах бытия прозревает единый лик жертвоприносимого, жертвоприносящегося Бога... Европейское человечество понизилось до современности вследствие кризиса, пережитого им в его религиозном сознании. Религия Диониса (в первоначальном наброске раздела, озаглавленном «О многобожии», значилось: «Орфическая религия Диониса»[11]. – *Л. С.*) была той нивой, которая ждала оплодотворения христианством. Она нуждалась в нем, как в крайнем своем выводе, как в последнем своем, еще недоговоренном слове... Но, несмотря на то, что идея отчества была намечена в Дионисовой религии и Христос являл себя как обновленный Дионис, а последний как прообраз Его еще не раскрывшейся во всей полноте идеи, – все же христианство, отвергнутое семитизмом, не могло примириться и с арийским пантеизмом и, трагически безучастное, осталось на пере-

– Утверди братьев твоих. Паси овец моих, паси агнцев моих“» (перевод Г. А. Рачинского). Следует, наконец, добавить, что введя эту Формулу в свой труд «Россия и Вселенская Церковь», Вл. Соловьев сопроводил ее следующим комментарием: «Целый мир, полный сил и желаний, но без ясного сознания судеб своих, стучится в двери мировой истории. Какое слово скажете вы, народы слова? Громада ваша еще не знает этого, но могучие голоса, раздавшиеся в вашей среде, уже поведали это. Два века тому назад хорватский священник пророчески возвестил, а в наши дни епископ той же нации неоднократно с дивным красноречием заявлял об этом. Сказанное представителями западных славян, великим Крижаничем и великим Штроссмайером, нуждалось лишь в простом *аминь* со стороны восточных славян. Это *аминь* я пришел сказать от имени ста миллионов русских христиан, с твердой и полной уверенностью, что они не отрекутся от меня» (Собрание сочинений Вл. С. Соловьева, 11. Брюссель 1969, 173). –За помощь в подборке материала и устный комментарий к нему благодарю Д. В. Иванова, а также Ференца Хидаса, который обратил мое внимание на то, что концепция Соборности, сформулированная таким образом, отвечает духу декретума Второго Ватиканского собора (28 октября 1965 г.), поставившего вопрос еще шире – как сочувствие ценностям путей индуизма, буддизма, магометанства, иудаизма (что, собственно, присутствовало уже и в концепциях Вл. Соловьева и Вяч. Иванова).

[10] Это *а* внесено рукой Вяч. Иванова – вместо *и* – в корректуру книги «Эллинская религия страдающего бога».

[11] «Новое литературное обозрение» 1994/10, 36.

путьи двух гибнущих через него миров, налагая на человеческий дух искус жертвы и иго самоотречения.

Этот искус был воспитанием и великою мистерией[12].

Статья «Орфей», – опубликованная в программном номере «Трудов и дней» (1912) рядом с одноименным экскурсом Андрея Белого и призванная пояснить появление в ряду изданий «Мусагета» серии избранных произведений мистической литературы, помеченных «знаком Орфея», – свидетельствует, что концепция Вяч. Иванова касательно мифологемы Орфея и ее места между антиномией аполлинических и дионисийских начал, с одной стороны, и теологемы христианства, с другой, приобретает более четко откристаллизовавшиеся формы:

...кто же, для эллинов, был Орфей? Пророк тех обоих (Диониса и Аполлона. – *Л.С.*), и больший пророка: их ипостась на земле, двуликий, таинственный воплотитель обоих... Мусагет мистический есть Орфей, солнце темных недр, логос глубинного, внутренне-опытного познания. Орфей – движущее мир, творческое Слово, и Бога-Слово знаменует он в христианской символике первых веков. Орфей – начало строя в хаосе, заклинатель хаоса и его освободитель в строе. Призвать имя Орфея значит воззвать божественно-организующую силу Логоса во мраке последних глубин личности, не могущей без него осознать собственное бытие: «fiat lux» (СВИ III, 706).

Как вырисовывается из приведеннного фрагмента и особенно из последнего тезиса, в мифологеме Орфея Вяч. Иванов открывает обращенное к глубинам пробуждающейся индивидуации воплощение задачи уравновешивания противоборствующих начал «стихии» (Дионис) и «порядка» (Аполлон), подобно тому, как и в реформе орфиков, проведенной в VI в. до н.э., он подчеркивает установку на слаживание богопочитаний Диониса и Аполлона, заложившее основы античного, а затем и европейского принципа диалогизма[13]. С другой стороны, прозревание в Орфее «божественно-организующей силы Логоса во мраке последних глубин личности» побуждает Вяч. Иванова сосредоточиться на проблемах двоякого трансцензуса, символическое оформление которого он находит, как было отмечено выше, в мифологемах растерзания и обезглавливания.

[12] Религия Диониса: «Вопросы жизни» 1905/7, 141, 142, 147. – Изложенную здесь концепцию полезно было бы сопоставить с бердяевским различением голгофского и исторического христианства, отчетливо оформившимся к 1916 г. («Смысл творчества. Опыт оправдания человека»).

[13] Едва ли не непосредственным откликом на эти положения Вяч. Иванова можно считать вывод Н. Бахтина: «Седьмой и шестой века до Р. Х. были эпохой напряженного религиозного брожения... мы знаем, что именно здесь завязались все роковые узлы, наметились все существеннейшие тенденции, которыми поныне живет европейское человечество. И мы знаем еще, что мистерии и ионийское мировоззрение, трагедия и математика, – всё это лишь отдельные лучи, исходящие из одного и того же светового очага» (*Н. Бахтин*, Орфизм и христианство: «Звено» № 128, 1925. In: Н. М. Бахтин, Из жизни идей. Статьи, эссе, диалоги. Москва 1995, 84). В той же статье Н. Бахтин называет идеи Вяч. Иванова касательно орфизма «единственными по глубине интуиции» (там же, 86).

Дифирамб «Орфей растерзанный» представляет собой опыт «археконструктивной» разработки этих мифологем. Примечательно, что уже голоса стихий предстают в нем не как недифференцированное всеединство, а в диалоге – не в пример буддистски (шопенгауэровски-толстовски) ориентированному образу океана, скажем, в творениях И. Бунина (ср. «Братья», «Господин из Сан-Франциско»). Другими словами: древнейшая форма дифирамба, к которой Вячеслав Иванов апеллирует в комментарии к своему переводу Бакхилида, предполагает единство хора и простую двусоставность: хор и «зачинатель». В отличие от этого дифирамб Вяч. Иванова трехсоставен, так как в нем есть «зачинатель» (Орфей), а хор как бы делится на два полухория, поскольку кроме Океанид в финале появляются и Мэнады (воспроизводя тем самым более поздние формы построения хора, обыгрываемые, в частности, Аристофаном). Так возникает своего рода «диалог» между стихиями множеств: Океанидами и Мэнадами – над которыми поднимается голос одного – Орфея. И так же трехсоставно стихотворение Вяч. Иванова «Океаниды» (в «Кормчих звездах»), которому предпослан эпиграф: Ἀρχαιότερον ἡ ἀναρχία τῆς εὐνομίας («Изначальнее благостроения безначалие»).

Океаниды – эти бесформенные «хаоса души», как и в трагедии «Прометей», и в дифирамбе «Огненосцы», «мятежатся нивами змей», «колебля основы мирового покоя» (ССВИ II, 239). Будучи воплощением водных стихий, в творениях Вяч. Иванова они реализуют ассоциативную цепь от вод к хтоническим основам земли (змеи) и человека (волосы):

> Мы телами сплелись, Орфей, Орфей!
> Волосами свились, как поле змей (ССВИ I, 801).

Мэнадами, которые у Вяч. Иванова именуют себя Титанами, указывается на связь с силами земли. Согласно комментарию Вяч. Иванова,

> в Титанах древняя Мать мстит своему мужу, Земля – Небу… древние прообразы двойственной души человека, сына Неба-Урана и Матери-Земли, – как и человеческая душа, по орфическому учению, – Дочь Земли и звездного Неба, как и первый Дионис – сын Зевса и Персефоны, как и второй Дионис – сын Зевса и Семелы, одного из символов Земли, – Титаны суть первый аспект дионисийского начала в непрерывной цепи явлений вечно превращающегося бога…[14]

Последние слова этого пояснения обнаруживают, что заключительный в дифирамбе хор мэнад есть напоминание о космическом ритме принципа индивидуации – principium individuationis.

Соревнуя голоса Океанид и Мэнад, дифирамб Вяч. Иванова тем самым уже воспроизводит тот вариант космогонической концепции орфиков (прежде всего вариант Дамаския), который в качестве пер-

[14] *Вяч. Иванов,* Эллинская религия страдающего бога. Корректурный экземпляр книги, 1917 г. 117 (Римский архив).

воначал мира обозначает *воды* и *землю*. И тем самым уже дифирамб Вяч. Иванова обнажает свою причастность традиции орфической литературы. Но, придавая голосу Океанид фольклорную окраску, – что особенно ощутимо в строках, оперирующих постоянным эпитетом и отсылающих к ассоциации с голосом сестрицы Аленушки в известной русской сказке:

Тоска нам гложет *белу грудь* –
Грудь хочет, не может со дна вздохнуть!
В *белу грудь* мы бьем, Орфей, Орфей! –

дифирамб протягивает нить от Древней Греции к России[15]. В то же время опора на язык орфических мифологем, а не теологем (хотя последние легко просматриваются сквозь завесу мифа), размывает границы мифологических полей. Особенно выразительно это в случаях, когда происходит «инверсирующая контаминация», которая позволяет прозревать архетипические основы более поздних образований и ощущать их глубинную связанность, их сводимость к одной и той же протоформе. Здесь Вяч. Иванов выступает не только как реконструктор, реставратор, но и как мифотворец.

В этом отношении примечательна в дифирамбе роль Музы – традиционной носительницы принципа гармонии, однако в творении Вяч. Иванова наделяемой несравненно большими полномочиями. Когда Орфей дифирамба восклицает:

Но Хаос нудит мольбой святою
В 7 пленов Муза и зиждет мир
Дугой союза: и красотою
Прозрачной будет всех граней мир, –

его слово именует Музу зиждительницей мира. Непосредственно это не высказывается ни греческой мифологией, ни учением орфиков. Но если мы пройдем по цепи ассоциативных связей, выявляющих в мифологеме Музы совмещенность принципа гармонизации с женским принципом, и отметим акцентированное в дифирамбе Вяч. Иванова число 7 («нудит… в 7 пленов»), то станет очевидно, что построенная таким образом мифологема Музы непротиворечиво вбирает в себя и другие характеристики принципа гармонизации – от пифагорейских, с их опорным числом 7, до соловьевских – с их концептом Мировой души, «материи божества», устроительницы мира. Причем, способ устроения мира – «дугой союза» – подсказывает и другое имя, даваемое Вл. Соловьевым зиждительнице мира (с непременным примечанием: «гностический термин»[16]), – имя Девы Радужных Ворот. Как уже отмечалось, в статьях

[15] Сходным образом в переводе из Бакхилида Вяч. Иванов использует *али* вместо *или, аль* вместо *иль*, а также: *надежи, отколь* (ССВИ I, 818–819).

[16] Собрание сочинений Вл. Соловьева, 12. Брюссель 1970, 73. – С этим же образом Вл. Соловьева связана и Нечаянная Радость А. Блока. Правда, ее имя отсылает к одной из редких икон Божией Матери (см.: Полный православный богословский энциклопедический словарь. СПб. Репринт 1992 г., II, 1632–1633), но авторское предисловие к

Вяч. Иванова Радуга предстает как устойчивый образ нисхождения и, тем самым, явления трансценденции в имманенции. На соловьевский круг смыслов намекает также христианизирующее словосочетание «мольба святая», как и особый акцент на слове «мир», которое помещается в позицию омонимической рифмы, чем обыгрывается возможность совмещения смысловых кругов слов *мир* и *мір*[17], и, наконец, опорное понятие сборника *прозрачность*. Символическое наполнение этого понятия у Вяч. Иванова проницательно охарактеризовала О. Шор-Дешарт, когда усмотрела в нем попытку передать «природу той духовности, в которой происходят воплощения мистической реальности (Res)».

Природа эта антиномична: среда должна быть прзрачной, чтобы не препятствовать прохождению солнечного луча, который ею, непрозрачной, будет затемнен и невидим; но она не должна быть абсолютно прозрачной, должна преломлять луч – иначе Res не будет видна, ибо невидима она сама по себе.

Когда, сердца пронзив, Прозрачность
Исполнит солнцем темных нас,
Мы возблестим, как угля мрачность,
Преображенная в алмаз (ССВИ I, 63).

Особого внимания заслуживает строка о «7 пленах», путем которых Муза зиждет мир. К числу 7, столь значащему в религии орфиков и философии пифагорейцев, Вяч. Иванов обращается не раз, как бы стремясь охватить все известные аспекты его символики. «7 таинственных божеств» (ССВИ I, 377–378), 7 мировых кормчих и 7 держав небесных (ССВИ II, 286), 7 ступеней, 7 светочей, 7 протосил (4 природных элемента и 3 духовных – как основа макро- и микрокосма), 7 планетных духов, Семь Мудрецов (ССВИ III, 798), 7-летки-периоды человеческой жизни – эти и многие другие смыслы вводятся в его стихи упоминанием числа 7 или намеком на него. «7 пленов Музы» в дифирамбе указывают на это число Творения как на основу звукоцветового устроения мира – в семизвучье диатонической гаммы и семицветье радуги, образующем «созвучье граней» – Седмизрачность («Царство прозрачности»). Следуя путями «7 пленов», абсолютный свет принимает формы, доступные нашему восприятию, и это явление помечается у Вяч. Иванова лейтмотивным образом радуги:

Рокоты лирные,
Спектры созвучные,
Славят, ответные,
Вас, огнезвучные
Струны всемирные,

сборнику стихов «Нечаянная Радость» (1907) выдвигает акценты, допускающие ассоциации и с Зиждительницей мира Вяч. Иванова, ср. начало: «Нечаянная Радость – это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги» (*А. Блок,* Собрание сочинений в 8-и томах, II, 369).

[17] Ср.: *С. Бочаров,* «Мир» в «Войне и мире». В кн.: С. Бочаров, О художественных мирах. Москва 1985.

Вас, семицветные
Арки эфирные,
Ярко-просветные
.....
Легкие лестницы, –
Вас, нисхождения
Отсветы бледные,
И восхождения
Двери победные!
(ССВИ I, 750–751; ср. также: ССВИ I, 756; II, 286)

Ответное слово Океанид к Орфею – это слово стихий усмиренных:

...вал расступчивый, вал непокорный
Тебя, о звук золотой зари,
Взлелеет, лобзая, над ночью черной:
Гряди по мне и меня мири!
И главы змей моих не ужалят
Твоей ноги, огнезвучный День...

В нем примечательны, по крайней мере, 3 момента:

1) указание на связь усмирения и просветления темных стихий с евангельским чудом хождения по водам:

Гряди по мне... (ср.: ДиП, 119)

2) весть, что хтонические энергии укрощены (с намеком, что Орфея не постигнет участь Эвридики):

И главы змей моих не ужалят
Твоей ноги...

3) наконец: акцент на решающей роли Орфея в движении мира к осветлению. Он достигается нарастанием синестезирующих именований, обращенных к Орфею («звук золотой зари», «огнезвучный День» – «огнетень»), которое – чуть ли не в полном соответствии с орфическим мифом о боге-демиурге Сияющем-Фанесе – кульминирует, когда произносится имя Светоносца – «Люцифера ясного» – «Светодавца» (ДиП, 164) –

Чей луч проник до моих глубин[18].

В свой черед ответное слово Орфея, развивая тему света, утверждает Орфея в качестве Предтечи и пути для грядущего:

Миротворите звон волненья!
К вам путь ему заря мостит,
Кого безмолвьем исполненья
Мир, осветлен, благовестит!

[18] Не исключено, что Вяч. Иванов поэтически откликнулся и на остроумную, хотя и не принятую классической филологией (ср.: W. H. ROSCHER, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig 1897–1902, III, 1063) этимологизацию имени Орфея у Э. Шюре, который усматривал в нем сочетание двух финикийских слов: *Orpha* = *aur* ('свет') + *rophae* ('лечение') откуда вытекало: 'лечащий светом' (E. SCHURÉ, Die großen Eingeweihten. Leipzig 1907, 207).

Его пришел я лирой славить;
И сам ли путь я упрежду,
Который мне дано исправить
По мне грядущему? – Я жду…
Я жду. Исполнись кровью. Брызни,
Луч, жрец предвечного огня!
И лик твой жертвенный – меня
Венчай во исполненье Жизни!

Соответственно осветлению мира преобразуется и цветовая окраска голоса Океанид: если в их первом хоре доминируют такие слова, как «темный», «ночной», «глухой», «муть», а определение «белый» не несет собственной семантики, поскольку выступает в роли постоянного эпитета, – то в их третьем хоре *каждая строка* включает слово «свет» (или его производное). (Примечательно, что этому хору предшествует слово Орфея, в котором эпитет «белый», оставаясь постоянным, восстанавливает свою исходную семантику – в словосочетании «лебедь белый», поддерживаемом ближайшим: «белопенный лебедь красоты».)

Смена цветов от темного (ночного) ко все более светлому, оттеняемая знаками смены освещения («луч … ранний», «заря», «осветлен», «светоч») и – особенно – введением ассоциаций с огнем («огнезвучный день», «огнетень»), золотом («золотая заря») и кровью, кульминирующих в называниях солнца, связывает жертвенные цвета дионисийства, как их описывает Вяч. Иванов в книге «Дионис и прадионисийство», с алхимической символикой очищения и восхождения. Ассоциация с философской алхимией поддерживается параллелизмом между движением света и преобразованием духа, в характеристику которого сразу вводится опорный термин христианства:

Лучите лики! Где луч, там лик.

Как уже отмечалось, ядро мифологемы Орфея в религии орфиков включает символику очищения и восхождения. Выбор фигуры Орфея, таким образом, позволяет Вяч. Иванову акцентировать смысл орфической теологемы, извлечь ее зерно из массы мифологического материала и преобразить антиномию аполлинического и дионисийского начал, воспринятую от Ницше, в зеркале орфизма, оцениваемого в перспективе христианства.

Да, Орфей – ипостась Диониса; соответственно этому оформляется его путь в дифирамбе, как это интерпретирует Вяч. Иванов в почти тогда же написанной статье:

Из безличной стихии хаотического дифирамба подъемлется возвышенный образ трагического героя, … осужденного на гибель за это свое выделение и обличение. Ибо жертвенным служением изначала был дифирамб, и выступающий на середину круга – жертва[19].

[19] «Весы» 1905/5, 28.

Но Орфей знаменует *путь* к равновесию между противоборствующими силами дионисийства и аполлинизма. В дифирамбе исходная и конечная точки этого пути к гармонизации помечены заклинанием Орфея:

Из волн встань свет!

Путь обозначен выразительными вехами – «от порога до порога», где выбор слова *порог* указывает, что перипетии судьбы Орфея воплощают парадигму пути посвящения, наиболее пороговый момент которого – акт растерзания и обезглавливания.

Интерпретации символики растерзания и обезглавливания в мифе и обряде касаются многие работы Вяч. Иванова. Настойчивость его интереса к этому феномену мифотворческого сознания несомненна и требует дополнительных пояснений.

Уже в «Эллинской религии страдающего бога», где нет еще упоминаний об орфиках, Вяч. Иванов, ссылаясь сначала на Прокла, затем на Климента Александрийского, усматривает в дионисийстве «мистическую идею расторжения», лежащую в основе религий страдающего бога:

> Разъятие или расторжение – начало дионисическое; гармоническое соединение – начало аполлиническое;
>
> И варварская и эллинская философия видит вечную истину в некоем расторжении, распятии, – не том, о котором говорит мифология Дионисова, но о котором учит теология вечно сущего Логоса[20].

В статье «Религия Диониса», появившейся годом позже, эта идея приобретает формы развернутой, продуманной концепции, основанной на выводах касательно существа орфической реформы в эпоху Писистрата и Ономакрита, реформы, которую, по мнению Вяч. Иванова, можно «определить как попытку основания дионисической церкви», называемой немного ниже «орфической церковью». Характеристика основных положений «орфической церкви» и ее наследия в христианстве, данная в этой статье, явилась настолько определяющей с точки зрения дальнейшего развертывания религиозно-философских установок Вяч. Иванова, что следует, видимо, ее воспроизвести, не смущаясь объемом:

> Правда, орфическая церковь имела характер эсотерический (sic! – *Л. С.*), характер секты, лишь наполовину разоблачающей свои тайны и не предъявляющей притязаний господствовать на умами народа иначе как в лице и через посредство посвященных. Но она дала внутренний устой Дионисовой религии и, когда эта религия подвергалась опасности опошления и вырождения, спасла глубокие идеи, лежавшие в ее основе. В лоне раннего орфизма и окончательно сложилась религиозная концепция страдающего бога, как идея космологическая и этическая вместе, – и выработались учения о бессмертии и участи душ, о нравственном миропорядке, о круге рождений (κύκλος γενέσεως), о теле как гробе души (σῶμα σῆμα), о мистическом очищении, о конечном боготождестве

[20] Эллинская религия страдающего бога: Новый путь 1904/8, 59–60 и дальше, вплоть до 65.

человеческого духа (ἐγένου θεός ἐξ ἀνδρώπου – «из человека ты стал богом» – формула орфических таинств). Дионисическая религия, преломленная в Веданте орфиков, глубоко запечатлелась на освободительных прозрениях греческой поэзии и на всей идеалистической философии Греции. Без этой закваски непонятны миросозерцания Пиндара, Эсхила, Платона... В конце гармонического развития эллинской мысли... представление о мире жертвенно страдающем через разъединение и разъятие божества в себе единого – делается основною идеею, как неоплатонизма, так и позднего синкретизма, всех богов отождествившего с Дионисом, поставившего Диониса на высоту Всебога страдающего, как страдательный аспект мира возникновений и уничтожений[21].

Обнаруживая в евангельских притчах «непрерывную чреду образов и символов, принадлежащих кругу дионисических представлений»[22], Вяч. Иванов отмечает как связанные с Орфеем мотивы рыбы, хождение по водам, укрощение бури и, конечно, растерзание, рассматривая последнее в качестве философски обобщаемой основы родства целой цепи теологем:

> Сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Дионисом в существе и с Душою Мира (Изидою, Деметрою) в искании; с тем – в страдании разделения и распятия, с этою – в любви и тоске сердца, седмижды пронзенного (там же, 144).

Упоминание Изиды в ряду греческих имен здесь симптоматично: оно подготавливает следующую ступень обобщений, которая позволит Вячеславу Иванову выявлять корни орфизма в религиозных установках Древнего Египта, посвятив этому аспекту проблемы целые разделы позднейших работ по сравнительному изучению религий, мифов и обрядов.

Но прежде чем обратиться к этим работам, отметим, что уже в «Религии Диониса», т.е. уже в 1905 г., намечается заострение этой цепи связей – главным образом, в заметках по поводу «культа головы, иногда, одаренной силою оракула»[23]. Они позволяют включить мифологему Орфея в широкое поле связей: и с самим Дионисом, которому тоже «приурочивается» миф о голове (рыбаки в Мефимне, на Лесбосе, находят в сетях изображение головы бога, сделанное из масличного дерева), и с Данаидами, «непрестанно источающими воду из несомых ими сосудов», т.е. нимфами влаги, непосредственно связанными с дождевым Дионисом (Ὑης), «владыкою стихии влажной» («они убивают мужчин, ими овладевших, и бросают их головы в озеро Лерну» – то самое, откуда на празднике Агрионий вызывался Дионис и именем которого помечают 9-главую гидру, обезглавливаемую Гераклом), и культы Адониса и Аттиса (где «предметом одной родственной легенды служит голова Корибанта»), и Пентея (чья голова торжественно вносится в Фивы на острие тирса Агавы), и даже отсекателя голов – Персея, и «Диониса-Кефалена (т.е., замечает Вяч. Иванов, «Головаря – ско-

[21] Религия Диониса: Вопросы жизни 1905/7, 132.
[22] Там же, 134.
[23] Вопросы жизни, 1905/6, 188.

рее, чем Фаллена», обыгрывая возможность семантизации мифологемы в обоих направлениях), и, наконец, Озириса, голова которого «приплывает ежегодно по морю из Египта в Библос» (там же). Заметим, что почти во всех этих примерах-напоминаниях Вяч. Иванов акцентирует присутствие вод, путей стихии-влаги, что побуждает его ввести мотив головы-*ковчега*, которого, однако, он пока что, по его собственному признанию, не отваживается пояснять и лишь сдержанно намекает на то, что голова-ковчег-гроб, плывущая по водам, свидетельствует о проницаемости, прозрачности границ между посю- и потусторонним мирами (там же, 206). Но скрыто ассоциация в этом направлении присутствует в подчеркиваниях факта почитания, больше того, обожествления отделенной от тела головы (там же, 217, 218). К этому феномену Вяч. Иванов возводит исходный смысл маски и ритуальную значимость дерева, из которого она сделана, развертывая следующий ход мысли:

1) «...маска Диониса, как мы видели на примерах других его священных личин и головы Орфея и Озириса, – есть обожествленная голова дионисической жертвы», т.е. маска есть «икона самого бога трагедии»;

2) «трагедия была сакральным действием, – как и комедия, – священным обрядом, – как и народный карнавал Дионисий с его ряженными», так что «маска актера не отличается по существу от маски жреца, ни от маски бога, хранимой во святилище»;

3) «маски народных зрелищ суть маски тризн, а маски тризн – маски покойников», «погребальная маска и маска бога – одно и то же» (там же, 206), – их протоформа – отделенная от тела голова. Род дерева, из которого сделана маска, «связан с тем или другим аспектом божества» (там же, 188). Целый раздел «Эллинской религии страдающего бога» посвящается анализу этих аспектов, ведущим к выводу:

> Что ковчег, гроб бога – дерево, видно из мифа об Озирисе... ибо древопочитание вообще чуждо религиям Египта. Дерево ἐρείκη принимает в себя гроб с телом Озириса; Изида срубает дерево и обретает тело; она завещает чтить ковчег-дерево, и оно служит предметом культа в Библосе еще в эпоху Плутарха[24].

[24] «Эллинская религия страдающего бога», гл. 5: «Новый путь» 1904/8, 67. Ср. также следующий фрагмент: «Дионис – дерево, постольку мифические лица, превращенные в деревья – действительно деревья. По представлению первоначальному, это души умерших, вселившиеся в деревья, как Дафна – лавр, юноша Кипарис – кипарисовое дерево, Аттис – сосна, Филемон и Бавкида – два сплетшиеся ветвями дуба. По Феокриту, близ Спарты был платан, заключавший в себе душу Елены: «чти меня», – говорит дерево, – «я дерево Елены». Как вместилища душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в „Аду“ Данта?) деревья способны и высвобождать наружу скрытую в них жизнь, порождать людей: таковы Дрионы, чада дубравы – дубовики, фригийские корибанты «древорожденные», Мелиады – дети ясеней. Вот представление, недрившееся в исконном греческом миропонимании, и вполне совпавшее с основным аспектом бога возрождающегося, бога Палингенесии. Оттого в Прасиях бог-младенец выходит из ковчега, прибитого к берегу морскими волнами (там же, 68–70).

Обратим внимание на то, что и при пояснении символики деревакорвчега, знаменующей опорный смысловой аспект мифологемы головы, плывущей по водам, Вяч. Иванов обращается к древнеегипетским свидетельствам. В текст «Эллинской религии страдающего бога», подготовленный к отдельному изданию в 1917 г., будет введен специальный абзац, поясняющий такую установку:

Кажется, что в вопросе о происхождении Дионисовой религии суждено со временем восторжествовать ныне еще слишком гадательной и едва намечающейся гипотезе, узнающей основную линию генеалогии кровавого и оргийно-экстатического служения одновременно в культах божеств Фракии, Малой Азии, Крита и, наконец, египетского Осириса и склонной провести ее, через эти разновидности общего культа-предка, до таинственной колыбели египетской цивилизации[25].

Опубликованная в 1923 г. диссертация «Дионис и прадионисийство», представляя собой итог 20-летних исследований темы, очертила круг вовлекаемого в сопоставления материала несравненно более широко. С точки зрения нашей темы существенно, прежде всего, что возможные смысловые аспекты символики рассматриваются здесь уже не в их антитетичности, как это случалось прежде, а в их разноуровневой комплементарности. Так, если в «Религии Диониса» мы могли отметить противопоставление: «Дионис – Кефален, не Фаллен» (противоположение, которое, однако, не мешало автору посвятить немало страниц проблемам полового оргиазма в культе Диониса), то в «Дионисе и прадионисийстве» эти аспекты рассматриваются в их соотносимости, в частности, протоформы культа отрубленной головы предстают в их связи как с фаллическими культами (ДиП 120), так и с оформлениями религии духа (голова-ковчег), т.е. символы физических и духовных энергий видятся в их родстве. Соответственно этому расширены («опрозрачнены») пределы исследуемого материала: равно свидетельствующими предстают и памятники письменности, и археологические данные, и данные религии – вплоть до едва оформленных оказательств из океана народных верований. Обзор древнейших оргиастических культов Средиземноморья, и не только Средиземноморья, выводит далеко за пределы «протохристианских» явлений, устанавливая родство между культом отрубленной головы в мифологии кельтов, у тамплиеров, в мусульманстве; Вяч. Иванов подробно описывает наблюдавшийся им ритуал шахсея-вахсея с кульминационным в нем моментом поиска головы шаха Гуссейна, указывая на древнеегипетские параллели[26]. Перечень завершается выводом об универсальности мифо-

[25] Эллинская религия страдающего бога, корректурный экземпляр книги 1917 г., стр. 39 (Римский архив).

[26] ДиП 183–186; ср. также ДиП 155. – Здесь Вяч. Иванов ссылается на работы: Salamon Reinach, La téte magique des templiers (Revue de l'Histoire des religions, 1911, LXIII) и Adolphe Reinach; Le rite des tétes coupées chez les celtes (Revue de l'Histoire des Religions, 1913, LXVII), объединив двух авторов в одно лицо; любопытно, что русский перевод

логемы, сводящим к единству кажущуюся разноголосицу множественности аспектов:

Сказание об усечении главы Иоанна Крестителя является, как видим, отголоском женских оргиастических культов средиземного побережья (ДиП 121).

Чем же все-таки объясняется столь настойчивое стремление Вяч. Иванова так широко, пожалуй даже: так эклектически, всеядно широко охватить материал, в той или иной мере соотносимый с мифологемой растерзания и обезглавливания? Почему поэт-философ так неустанно обращается к этой мифологеме не только в течение прослеженных нами 20 лет, но и много позднее (правда, не столь часто): на страницах русскоязычных изданий его главных работ о дионисийстве, как и на полях машинописи немецкого перевода «Диониса и прадионисийства», завершенного к 1932 г., можно видеть пометки и дополнительные ссылки касательно данного сюжета[27].

Ответ можно найти в развернутых размышлениях самого автора, представляющих собой попытку пояснить вопрос, сформулированный несколько иначе, чем наш, но включающий его суть. Вопрос этот следующий:

Какую цель преследовали орфики, приводя в описанное сочетание и определенно выдвигая известные культы и предания? Какая тенденция сказалась в их попытке напечатлеть в общенародном сознании именно этот искусственно составленный из разнородных элементов миф? (ДиП 171).

Тем, кто знаком с ходом мысли Вяч. Иванова, не покажется странным, что основную опору для пояснения к ядру устремлений орфизма он найдет, казалось бы, в достаточно далеком по теме исследовании – в труде Рейценштейна, комментирующем один из самых ранних герметических текстов: «Пэмандр». (Следует заметить, что, хотя книга Рейценштейна вышла в свет в 1904 г., специалисты по герметизму, в частности, Ф. А. Ейтс, считают этот труд актуальным и поныне[28].) Учитывая значимость толкований Рейценштейна для аргументации Вяч. Иванова, приведу их – в переводе и с комментариями Вяч. Иванова (в его транскрипции) – лишь с незначительными сокращениями:

Благодаря счастливой коньектуре Кейля, Рейценштейну удалось разгадать истинный смысл слов герметического «Пэмандра»: «и была расчленена моя первая составная форма» (Reitzenstein, Poimandros, p. 340). У герметика Зосима (sic! – *Л. С.*) тот процесс *духовного возрождения* (курсив мой. – *Л. С.*) описывается в следующем видении: «приспешил некто… и рассек меня ножом, и расчленил меня по составу согласия моего,

известной книги Соломона Рейнаха по истории религии (Orpheus. Histoire générale des religions. Paris 31909) еще в дооктябрьские времена был запрещен цензурой.

[27] См., напр., правки на стр. 382, 425 главы 12 немецкоязычной машинописи (Римский архив).

[28] Ср.: "Needless to say, the works of Reitzenstein, particularly his Poimandres (Leipzig, 1904) are still fundamental for this subject". In: Frances A. YATES, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. Chicago–London 1991, 21.

и содрал кожу с головы моей, и мечом – меч был при нем[29] – отделил кости мои от плоти моей, и опять сложил кости с плотию, и жег меня огнем из руки своей, доколе я не научился, *переменяя тело, быть духом»* (курсив мой. – *Л. С.*). Эти визионарные изображения герметических посвящений, очевидно, воспроизводят древний обряд: так именно и заключил Рейценштейн «...в магческих формулах харранитов (Dozy-Goje, p. 365) и в переводной с греческого арабской алхимической литературе (Berthelot, la chimie au moyen âge, II, 319) заметны следы воззрения, согласно которому разъятие тела на части и, в особенности, отделение головы от туловища имеет последствием вхождение пророческого духа в мертвого... Восстановлению состава, или «сочленению логоса» ... предшествует распадение состава, или расчленение тела... Часто встречающееся выражение «собирать себя» или свои части... должно соответствовать древнему обычаю погребения, соблюдение которого представлялось условием возрождения". Обращаясь поэтому к памятникам древнего Египта (на который, как на колыбель учения, указывает герметическая традиция), Рейценштейн и в самом деле находит искомые соответствия, как, например, изображения человека, разделенного на семь частей[30], с головой отдельно положенной, в одном демотическом папирусе. Египтология знает восходящий к древней эпохе „обычай отрезывать покойному голову, соскабливать мясо с костей и потом приводить в порядок сызнова сложенный остов, придавая ему положение человеческого эмбриона... Сложение костей означало возобновление жизни, палингенесию; его производит божество или сам усопший: «Пепи собрал свои кости, он воссоединил плоть свою» (ДиП 171–173).

По необходимости обширное изложение концепции Рейценштейна Вяч. Иванов завершает следующим комментарием:

Рейценштейн воспользовался этим фактом для истолкования герметических учений; мы видим в них ключ к орфической доктрине о расчленении Диониса... В Египте эллинские теологи узнали мистическую тайну, что расчленение бога обуславливает его возрождение и что уподобление человека богу страдающему есть залог воскресения человека с богом воскресающим. Они узнали, что целый состав седмеричен и что расчленение есть разъятие Седмицы, а восстановление седмицы в единстве – возрождение, что отразилось в числовом принципе мифа о титанах и института герер...[31] «о тайне седмицы народ, конечно, ничего не знал», но ему были известны обряды, такие «как почитание гроба и ковчега, до культа отделенной от туловища головы» (ДиП 173–174).

Согласно слову Вяч. Иванова,

прямую аналогию можно усмотреть между ковчегом бога, – то младенца (мифы Прасий, Аргоса, Делоса, Алеи), то мужа (мифы Лемноса и Патр), – и Арионом, царевичем в бочке, гробом Осириса, приплывающим в Библос, китом Ионы (которому, как обязательный растительный кореллат ковчега, отвечает «тыква»). Все эти мифы

[29] Карой Керени, комментируя аттическое вазовое изображение V в. до н.э., обращает внимание на то, что – согласно этому изображению – менады рассекли Орфея ножами, а не разорвали (KERÉNYI Károly, Görög mitológia. [Budapest:] Gondolat, 1977, 451 – комментарий к иллюстрации № 134); Вяч. Иванов отмечает также «описание другого однородного видения у Зосима, где исполнителями рассечения являются двое: один с ножом, другой, идущий сзади, – с обоюдоотточенным (т.е. критским и древнейшим дионисийским) двойным топором» (ДиП 172).

[30] Это место Вяч. Иванов сопровождает примечанием: «В выражении „по составу согласия (гармонии)" – kata systasin harmonias – у Зосима мы видим указание на седмеричное разделение тела: принцип гармонии – седмица» (ДиП 172).

[31] См. комментарий к этому пассажу: *Эсхил,* Трагедии в переводе Вяч. Иванова. Москва 1989, 582; ср.: W. H. ROSCHER, Sie sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythus der Griechen. Leipzig 1904.

могут восходить до прообраза Ноева ковчега и ассирийских преданий о потопе, причем они определяются представлением о спасении дионисийского огня (Персей, Телеф) в стихии влажной и сочетанием идеи ковчега-гроба с идеею растительной крови (Дионисов сад, Аний, Фоант, ср. виноградник Ноя) и дерева жизни (смоковничный идол Эсимнета, ereiké Осириса (ДиП 125).

Резюмируя экскурс в установки религии орфиков, Вяч. Иванов заключает:

Цель, преследуемая орфиками в пересоздании и провозглашении мифа о Загрее и титанах, оставленного ими «прикровенным» для народа и открываемого в полноте его таинственного смысла лишь посвящаемым, ясна: рассеянные в народной религии намеки и предчувствия они желали сплавить в отчетливое, возвышенное и утешительное вероучение о бессмертии богоподобной человеческой души (ДиП 174).

В такой интерпретации, поддержанной многочисленными указаниями на мифопоэтические и обрядовые аналогии, орфизм предстает как безусловное преддверье христианства. А поскольку корни теологемы орфизма Вяч. Иванов усматривает в древнеегипетских воззрениях (правда, как неоднократно подчеркивается, принятых вполне подготовленной к этому почвой народных верований Аттики), можно заключить, что в известной, хотя и неявной полемике начала XX в. о праистоках христианства, сопоставляющей два локуса: Афины или Иерусалим? – Вяч. Иванов склоняется к выявлению третьего: древний Египет. В этом утверждении он вполне перекликается с Андреем Белым, который, выводя Николая Аблеухова в финале «Петербурга» к древнему Египту, отозвался на старый спор: Восток или Запад? – принципиально новым решением: древний Египет, т.е. та общая колыбель культуры на Земле, к которой восходят культуры и Запада, и Востока[32]. И вместе с тем, утверждая, что «развитие орфизма представляется ... водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства», Вяч. Иванов, как было отмечено в самом начале данной работы, указывает и на особую миссию христианства, и на ее ущербную осуществленность:

Христианству было приготовлено в пантеоне языческой Θеософии верховное место, но оно не захотело его принять. Втайне оно усваивало себе бесчисленные элементы античного обряда и вероучения; открыто – высказывало непримиримую вражду как раз к тем областям античной религии, откуда почерпало наиболее важный материал для своего догматического и литургического строительства (ДиП 181).

Не вдаваясь в анализ того, как Вяч. Иванов смотрел на причины этого явления (тем более, что это не оформилось у него достаточно четко),

[32] Подробнее об этом: *Л. Силард,* Роман Андрея Белого между масонством и розенкрейцерством. In: Россия/Russia 1991/2. – К сожалению, статья опубликована с грубыми искажениями. Главная поправка должна быть сделана к цитате из Андрея Белого, которую следует читать так: «динамит, полезный только в руках морально развитого мейстера и гибельный, когда попадает в руки товарища...» (стр. 77); ср.: L. Szilárd, Pietroburgo di A. Belyj ed il rosacrocianesimo russo. In: Filosofia, religione e letteratura in Russia all'inizio del XX secolo. Napoli 1993.

зафиксируем лишь то, что сказалось им вполне ясно. А вполне ясно сказалось в его творениях внимание к основным мифологемам орфизма как к «довременным подлинникам» (так переводил Вяч. Иванов «архетип» Платона) – хранителям памяти об онтологических основах ориентации человека в универсуме. Отнюдь не стремясь подчинить искусство служению какой-либо одной конфессии, Вяч. Иванов утверждал его укорененность в религиозной установке – этой гарантии верности Res, подчеркивая, что и простая верность символам, несущим ядро теологемы, – залог спасения от опасностей опошления и вырождения.

Мифологема расчленения, как это сформулировалось уже в «Религии Диониса», послужила фундаментом концепции соборности: в ней реализовалась диалектика преодоления «целлюлярности», подстергающей явление индивидуации. В «Дионисе и прадионисийстве» Вяч. Иванов вновь и вновь возвращается к этой проблеме:

> Растерзание (diaspasmos) расчленение (diamelismos) первого Диониса не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта воль ная жертва есть божественное творчество: она именно и создала этот мир, как мы воспринимаем его нашею самоутверждающеюся личною волей. Несомненно, титаны суть хаотические силы женского материального первоначала (Матери-Земли), но, разрывая Диониса и алча наполниться им, они и сливаются с ним, и бог страдающий становится принципом все связующего и одержащего божественного единства в самой индивидуации множественной тварности» (ДиП 178). ...неоплатоник Прокл учит, что необходимо воздействие Аполлона на Диониса, чтобы предотвратить его конечное саморасточение – через «*нисхождение* (курсив мой. – *Л. С.*) в титаническую множественность» беспредельной индивидуации... Проводником такого ограничивающего воздействия на дионисийскую стихию является Орфей, носитель «аполлонийской монады» – идеи целостности и воссоединения (ДиП 157, ср. также 158–160).

Теологическая доктрина орфиков, доказывает Вяч. Иванов, утверждала символику расчленения тела и затем собирания его *по закону гармонии* как условия освобождения от прежнего рождения и пути к *новому рождению* – «рождению свыше», рождению в духе. Другими словами: мифологема растерзания, как Вяч. Иванов постарался показать на широком обзоре разных культур, представляет собой знак перехода в сферу божественного, знак ритуального посвящения в божественное, что и символизируется в «завершительном и ритуально важнейшем моменте священного расчленения (diamelismos)» – «обезглавлении» (ДиП 120). На обыгрывании последнего построена и любимая формула Андрея Белого: «Я до плеч только свой, с плеч поднимается купол небесный», – формула, которою варьируется устойчивый для Андрея Белого образ черепа – вместилища «космического духа», цели восхождения я к Над-Я[33]. Носителем этой мифологемы явился и дифирамб «Орфей растерзанный», где восклицание хора мэнад предвещает очередное завершение страстного пути Орфея:

[33] Равновелик этой формуле образ восхождения на пирамиду, на вершине которой «нас ждет наше Я», ср.: *Андрей Белый,* Символизм. Москва 1910, 71–72.

Вновь из волн порабощенных красным солнцем встанет он.

Сопоставление Орфея с «красным солнцем», проведенное в центральной строфе завершающего дифирамб хора мэнад, включает множество разноаспектных ассоциаций (в частности, с известным из мифа поклонением Орфея солнцу, выражающим его сущность Солнцебога: ДиП 165–166), но с точки зрения нашей темы необходимо акцентировать, прежде всего, одно – намек на процесс, который алхимия называет *solificatio*, визуализируя его через изображение отделенной от тела головы[34].

Образ духовного восхождения как процесса алхимического очищения в дифирамбе подчеркнут выбором опорных слов: от – Младенец (алхимическое das Kind[35]), через – Золотая заря (упоминание которой тоже вводит напластование ассоциаций, широко эксплоатировавшихся в символистских кругах) до – Солнце (solificatio), и отмеченной выше сменой цвета: темное – зеленое (вводимое ассоциативно, через упоминание деревьев, цветов) – белое – золотое-красное[36], – налагающей алхимическую цветовую символику на дионисийскую (ср.: ДиП 132–133).

Так мифологема обезглавливания, в творении Вяч. Иванова совмещающая выход в архаику с позднейшими напластованиями смыслов, эксплицируется в качестве символа превращения «душевного человека» в «человека духовного», в качестве символа *восхождения* в духе, – второго рождения, открывающего путь к бытию «в другом измерении», приобщающем к таинствам трансцендентных сфер.

Трансцензус от душевности к духовности Вяч. Иванов считал насущнейшей задачей времени. В отклике на новейшие теоретические искания в области художественного слова эта мысль выразилась следующим образом:

Нынешний раскол в слове между плотью-звуком и смыслом, прикрываемый схематизмом рассудочной мысли, должен быть сознан, обличен и побежден. Но конкретно-духовное слово есть дело «духовного человека; мы же только душевны» (СВИ IV, 635).

С наследием орфизма связывалась надежда воскресить древнейшие религиозные установки ради нового религиозного, духовного творчества. Как мы могли убедиться, психологическую и метафизически онтологизируемую базу этого нового творчества, согласно Вяч. Иванову,

[34] Ср., к примеру, алхимические фигуры Клавдия де Доминико Челентано Валлис Нови (Неаполь, 1606 г.): Manly P. HALL, The Secret Teachings of all Ages. The philosophical research society, Los Angeles, California 1977, CLX/26; или 18-ю фигуру Rosarium philosophorum (XVI век, Stadt-Bibliothek Vadiana), in: Stanislas KLOSSOWSKI DE ROLA, Alchemy. Thames and Hudson ²1991, иллюстрация № 20.

[35] контаминируемое, разумеется, с образом младенца-Диониса.

[36] Примечательно распространение аналогии на поэтическую деятельность старшего современника: «Терпеливый алхимик темных словесных составов, в которых уже сверкало искомое золото, Малларме мечтал рассказать повесть мира, подобно Силену Виргилиевой эклоги („подобно Орфею" – говорил он сам)» – СВИ III, 652.

составит трансцензус Я в Не-Я и в Над-Я, включающий светоносное нисхождение в глубины бессознательного и оформляемый в устойчивых архетипических образах креста, радуги и solificatio.

Вместе с тем развертывание и комментирование орфической мифологемы позволило Вяч. Иванову вычленить ее протоядра в качестве архетипических оформлений основ эстетики символизма: это выявилось, в частности, в простой смене названия статьи «О нисхождении», упомянутой в начале данной работы в качестве ближайшего «комментария» к «Орфею растерзанному», на: «Символика эстетических начал», чем были выдвинуты на первый план эстетические аспекты того же самого хода мысли. Мифологема радуги здесь, связав концепты восхождения и нисхождения, позволила соотнести онтологизацию этической проблемы, подчеркнутую названием «О нисхождении», с тем, что было акцентировано вторых названием и что на языке нашего времени можно было бы назвать различением между религиозно-поэтической («орфической») и прагматической коммуникацией[37]. В таком истолковании мифологема обезглавливания Орфея указывает на связь поэзии с профетизмом и укорененность ее в трансценденции, в то время как мифологема радуги, сопрягающая образы восхождения и нисхождения, внушает, что деятельность поэта, «поэтическая (эстетическая) коммуникация» – в отличие от утилитарно-прагматической – предполагает восхождение к трансцендентному, находящее посильный отблеск в тексте. Эта мысль почти декларативно выражена в стихотворении «Поэты духа», открывающем сборник «Прозрачность» формулой:

Мы – Вечности обеты
В лазури Красоты,

– которая много лет спустя будет подхвачена Б. Пастернаком в его обращении к художнику (сохраняющем метрический ореол прототекста):

Ты вечности заложник,
у времени в плену[38].

Вместе с тем отличение «эстетической коммуникации» с указанием на ее укорененность в трансценденции имплицитно вводит аналогию между работой жреца-расчленителя, подготавливающего тело к «рождению свыше», и трудом герменевтика, расчленяющего текст, готовя его к палингенесии, – аналогию, которая была воспринята В. Топоровым[39].

[37] Это различие предваряет различение между звездным и заумным языками у Хлебникова. Здесь уместно будет напомнить, что Р. Бёме, настаивая на исторической реальности Орфея, отмечает элементы шаманизма: R. Böhme; Orpheus, 460, 476.

[38] «Ночь» (1956): *Б. Пастернак,* Собр. соч. в 5-и томах, 2. Москва 1989, 97.

[39] *В. Топоров,* О ритуале. Введение в проблематику: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва 1988, 21; *он же,* Письмена. В кн.: Мифы народов мира, 2. Москва 1982, 316.

Последние наблюдения переводят нас, в сущности, к вопросу о наследовании мифологем, обработанных Вяч. Ивановым, в широком контексте его культуры и – тем самым – к вопросу об оправданности (или неоправданности) его стратегии. Однако вступление в эту область обязывает уточнить, обратившись уже к более широким основаниям, чем же все-таки мотивировалось его столь настойчивое предпочтение языка мифологем, очевидное не только в поэзии, но и в эссеистике, и в публицистике. Что Вяч. Иванов предпочитал «язык мифа» мышлению чистыми понятиями – не требует доказательств. Но взвесить всё разнообразие аргументации, чтобы оценить феномен по достоинству, – пожалуй, необходимо. И самым весомым аргументом окажется, пожалуй, утверждение прихода новой, по слову Вяч. Иванова, органической эпохи, которая положит конец плоскому рационализму (в кругу близких Вяч. Иванову символистов и их последователей довольно несправедливо именуемому наследием Канта). Проявлением усилий в пользу грядущей органики мышления была, в частности, горячая – на первых порах – поддержка, которую Вяч. Иванов оказал журналу «Труды и дни», задуманному в качестве противовеса неокантианским устремлениям «Логоса». Направление последнего он назвал (правда, в частном письме) «мертвой нео-схоластикой», а его инициаторов – «фамулусами в изъеденной молью и прикрытой новою материей шубе старинного Канта»[40]. В себе Вяч. Иванов угадывал «одного из самых первых вестников грядущей эпохи» – «новой мифологической эпохи», – и видел в этом залог своего будущего:

> Я... быть может, как никто из моих современников, живу в мифе – вот в чем моя сила, вот в чем человек нового начинающегося периода[41].

Обращение Вяч. Иванова к мифу обуславливалось и убежденностью в том, что у мифа есть своя логика, – основу которой составляют аналогия и ассоциация, а не причинно-следственные структуры, свойственные логике научного мышления (ср. «Ключи тайн» В. Брюсова), – и эта логика обращена к бессознательной стороне нашего существа. Утверждая искусство (изначально – религиозно-мифотворческое) как

[40] Из письма к А. Минцловой от 15 января 1910 г.: РГБ, ф. 109, к. 10, ед. хр. 20. (Мне сообщено М. Вахтелем, – пользуюсь случаем выразить ему мою глубокую признательность). Ср. также запись из дневника Вяч. Иванова на 27 июня 1909 г.: «Фрейбургский „Логос“ и русский философский кружок – наивны» (ССВИ II, 777), – и комментарий Андрея Белого в «Между двух революций» к циклу стихотворений 1908 г. «Философическая грусть»: «Никогда не был я так стар, как на рубеже 1908–1909 года; меня занимали, как игра в шахматы, игры в сплетения отвлеченных понятий; я отдавался анализу кантианской схоластики, в нее не веря и тем не менее ей отравляясь; как на шахматные турниры, ходил я на философские семинары, а после писал иронически» (Между двух революций. Москва 1934, 279). К вопросу о том, как относился Вяч. Иванов к вылазкам Андрея Белого в «Логос», – см. прим. 10 в статье: *Л. Силард,* Проблемы герменевтики в славянском литературоведении XX в.: Studia Slavica Hung. 38 (1992) 176.

[41] Запись беседы Вяч. Иванова с Н. Альтманом (Римский архив).

область объективации этой логики, Вяч. Иванов отстаивает его суверенность по отношению к другим формам познавательной и творческой деятельности. Размышления по этому поводу – опыт построения своеобразной философии бессознательного, поясняющей наличие у религиозно-мифотворческого искусства своей собственной сферы с ее специфическими характеристиками, – примечательны уже в концовке «Религии Диониса». Напомню их – однако с уточнениями, которые были внесены на полях корректуры книги «Эллинская религия страдающего бога», т.е. не раньше 1917 г.:

> Религии по существу чуждо притязяние быть нормативною инстанцией познания; но ее эмоциональная сфера необходимо обуславливает *аспект* (курсив Вяч. Иванова. – *Л. С.*) познавательного. То, что мы называем аспектом вещи, слагается, по нашему мнению, из результатов тройственной психологической зависимости всякого восприятия, во-первых, от некоторых непроизвольных ассоциаций, неразделимых от восприятия, – во-вторых, от выбора тех или иных признаков воспринимаемого, нас особенно в нем поражающих и затемняющих собой остальные, – в третьих, от волевого элемента нашей оценки, утверждения или отрицания воспринимаемого. Ассоциация, выбор и оценка создают апперцептивную среду, в которой явления необходимо преломляются, прежде чем войти в наше сознание (φαινόμενα для нас еще и διακρινόμενα). Суммирование аналогичных *аспектов* (курсив Вяч. Иванова. – *Л. С.*) коллективного восприятия кристаллизуется и объективируется в *стиле* (курсив Вяч. Иванова. – Л. С.) народа или эпохи (стиль – типический аспект); а заражение аспекта составляет v i r u s культурно-исторических движений, их внутреннюю „идею", часто не сводимую до конца к логически определенному содержанию»[42].

Но в чем объективируется эта «внутренняя „идея", часто не сводимая до конца к логически определенному содержанию»? Ее объективацией, ее носителем и является мифологема, задача которой – развить из символа его изначальную религиозную идею, выявить его «довременной подлинник» (ἀρχέτυπος). Очевидно, что так понимаемая мифологема-символ близка, но не сводима к понятию архетипа у К. Г. Юнга: близка, поскольку в ней тоже отмечается коллективное бессознательное, отлична – поскольку в концепции Вяч. Иванова всегда подчеркивается укорененность символа (уже на уровне звукообраза) – в трансценденции и таким образом осуществляется его онтологизация. Не случайно, что Вяч. Иванов, признанный и приглашавшийся институтом Юнга к сотрудничеству, помечал отличие своих установок от установок психологизма в любой его форме, тем более – от претензий социологии и т.п. Так, на страницах пока что все еще не опубликованного немецкого перевода «Диониса и прадионисийства», в главе, формулирующей принципы герменевтики Вяч. Иванова, можно прочесть дистанцирующее примечание:

[42] Эллинская религия страдающего бога. Корректурный экземпляр книги 1917 г., 227.

«heutzutag ist neben ... Versuchen einer psychoanalytischen Interpretation in allerlei Gestaltungen die materialistische Erklaehrung der Tatsachen der religiosen Leben verbreitet, die sie aus den sozial-oekonomischen Zustaenden ableiten»[43].

В отличие от названных подходов, четырехмерная герменевтика Вяч. Иванова полагает в основу интерпретации текста «культовую герменевтику мифа» (ДиП 265), которая высветляет миф через обряд. Искусство, – генетически восходящее, согласно концепции Вяч. Иванова, к мифу (и обряду), – является передатчиком – трансмиттером – мифологем, поэт же выполняет роль «органа народного припоминания». Такую функцию органа народного припоминания возлагает на себя и Вяч. Иванов-поэт, когда перемещает на русскую почву древнейший жанр дифирамба и насыщает его мифологемами – бессознательными носителями памяти об изначальных религиозных чувствованиях, подхваченных и возведенных на уровень теологем орфиками. На роль творчества Вяч. Иванова – трансмиттера «ключевых слов» – обратил внимание много лет тому назад К. Тарановский[44]. Назначение поэзии – быть трансмиттером «опорных слов» – угадывал А. Блок. Напомню его дневниковую запись (декабрь 1906 г.), которою сформулировалось credo А. Блока и которая послужит опорой для наших дальнейших рассуждений:

Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста. В самом темном стихотворении не блещут эти отдельные слова, оно питается не ими, а темной музыкой пропитано и насыщено. Хорошо писать и звездные и беззвездные стихи, где только могут вспыхнуть звезды или можно их самому зажечь[45].

Проведенное здесь различение звездных и беззвездных стихов, а также тех, где «могут вспыхнуть звезды» и «где можно их самому зажечь», – это не просто набор красивых метафор, а действительно усматриваемое различение стихов по типу онтологической обусловленности и воплощенности их опорных слов. Характерны, с этой точки зрения, и дневниковые записи, сделанные А. Блоком 6 лет спустя в связи с советом Л. Д. Менделеевой завершить драму «Роза и Крест» построением капеллы «Святой Розы»:

...я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической Розе, ... что я не имею достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных... только художественно символах Розы и Креста...

если я сумею «умалиться» перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему – большее. То есть: моя строгость к самому себе и «скромность» изо всех сил могут помочь пьесе – стать произведением искусства...

[43] Запись на обороте стр. 371 немецкоязычной машинописи (Римский архив).

[44] *К. Тарановский,* Пчелы и осы в поэзии Мандельштама (к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама). In: To Honor Roman Jakobson, III. Mouton, 1967. См. также: *Л. Силард,* Слово у Мандельштама. In: The Structures and Semantics of the Literary Text. Budapest 1975.

[45] *А. Блок,* Об искусстве. Москва 1980, 436.

Эти записи свидетельствуют, что А. Блок четко различал уровни авторского намерения и независимого от автора говорения текста. Он полагался на это говорение текста, независимое от горизонтов сознания автора, – этот Логос «слов-звезд», не требующий «авторского вмешательства», более того: требующий авторской «скромности изо всех сил». Говорение «словами-звездами» и «темной музыкой» – вот что обеспечивает тексту самостоятельную живую жизнь произведения искусства и включенность в личностное общение в мире ноосферы: «...произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп»[46].

Заручившись напоминанием об установках А. Блока, посмотрим, как оформляется у него интересующая нас мифологема.
Впервые эксплицитно мотив Орфея появляется у Блока в весьма маркированной позиции, а именно – в заключительных строках последнего стихотворения книги «Стихов о Прекрасной Даме», датированного 5 ноября 1902 г.:

Так все вещи меняют место,
Неприметно уходят ввысь.
Ты, Орфей, потерял невесту, –
Кто шепнул тебе: «Оглянись?..»
Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток.
И всплывет, качнется над телом,
Благовонный речной цветок.

Прежде всего бросается в глаза, что стихотворение беззаботно по части преданности исходному мифу: оно прихотливо контаминирует два круга сказаний об Орфее, причем не названная в стихотворении Эвридика названа невестой; зато эта «оговорка» подготавливает контаминацию Орфея с Офелией, что поддерживается «темной музыкой» (созвучием имен) и реализуется в последней строфе благодаря возможности связать мотивы падения тела в поток – в том и другом смысловом поле. А допустимость этого сближения обеспечивает возможность продолжить цепь сближений через белый цвет (банализованный аттрибут невинности, воплощаемой Офелией, и традиционно отмечаемый цвет одежды орфиков) вплоть до «благовонного речного цветка», который внушает напластование ассоциаций: это и белые лилии Офелии, плывущие по водам, но поскольку этот «благовонный речной цветок» – «всплывет, качнется над телом», – в контексте «орфически заряженного простран-

[46] *А. Блок,* Собрание сочинений, 7. Москва–Ленинград 1963, 181, 187. – Но и Вяч. Иванов настаивал, что – хотя истинное стихотворение живет «как бы вне общей, быстротекущей и забывчивой жизни своею иноприродною жизнью и памятью», – оно полно «скрытых целесообразностей и соответствий, как всякий живой организм» (ССВИ III, 652). Наблюдения А. Блока и Вяч. Иванова предваряют вывод Ю. Лотмана: «С точки зрения теории информации текст ведет себя как личность» (*Ю. Лотман,* Семиотика культуры и понятие текста. В кн.: Труды по знаковым системам, 12. Тарту 1981), откуда рукой подать до умозаключения, что текст читает нас.

ства» размышлений о том, «как все вещи меняют место, неприметно уходят ввысь», он может быть воспринят в качестве метафоры головы Орфея[47]. Отождествление андрогинизирующей контаминации Орфея и Офелии с лирическим Я, которое контекстуально поддерживается «Песнями Офелии» в «Ante Lucem» и «Распутьях», порождает новые ассоциативные ходы, анализ которых выходит, однако, за пределы рассматриваемой нами проблемы, тем более, что книга «Стихов о Прекрасной Даме» завершалась до встречи Блока с Вяч. Ивановым и отождествление лирического Я с Орфеем в ней соответствовало самым общим переакцентировкам, которые отметил несколько лет спустя – совсем в другой связи – В. Брюсов: «Если до сих пор обычным символом поэзии был образ *слепца* Гомера, то тогда его придется заменить образом *провидца* Орфея» (курсив В. Брюсова)[48].

Зато стихотворение «Венеция» (второе в триптихе) писалось, можно сказать, под непосредственным наблюдением Вяч. Иванова. Во всяком случае, сохранились пометы Блока касательно отдельных строф: «Уничтожены Вяч. Ивановым» и «Дальнейшее очень справедливо выкинуто Вяч. Ивановым»[49]. В свете этого особенно примечательно, что блоковский путь преобразований и контаминаций здесь не менее прихотлив, чем в финальном стихотворении книги «Стихов о Прекрасной Даме».

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь – больной и юный –
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галлереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Всё спит – дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользящий шаг,

[47] Любопытно, что – по воспоминаниям М. Бекетовой – на самом деле Л. Д. Менделеева, исполнявшая роль Офелии, «держала целый сноп из розовых мальв, повилики и хмеля вперемешку с другими полевыми цвелами» (*М. А. Бекетова,* воспоминания об Александре Блоке. Москва 1990, 51). Однако воображение Блока было привязано к протоформе; в письме к Л. Д. Менделеевой от 23 ноября 1902 г. он писал: «И чудилась Ты в лилиях Офелии, с тяжелыми потоками золотых кос» (Литературное наследство 89. Москва 1978, 70).

[48] *В. Брюсов,* Литературная жизнь Франции. В кн.: В. Брюсов, Собрание сочинений в 7-и томах, 6. Москва 1975, 171.

[49] *А. Блок,* Собрание сочинений в 8-и томах, 3. Москва–Ленинград 1960, 530.

Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.[50]

Прежде всего бросается в глаза, что мотив обезглавливания здесь вводится в соотнесении с именем Саломеи, не фигурирующим в Евангелии и не упоминаемом Вяч. Ивановым. На фоне европейского потока обработок сюжета Саломеи (с акцентом то на Саломее, то на Иродиаде), нахлынувшего с середины прошлого века и почти моментально наводнившего Россию переводами (в частности, Тургенева и Брюсова), подражаниями, переложениями и оригинальными обработками[51], умалчивание этого имени Вяч. Ивановым, который, как мы могли убедиться, не обошел вниманием даже узко-локальных культов, типа Лернейского, было демонстративно. В этом сказалось та самая, весьма характерная для Вяч. Иванова, стратегия неупоминания, которую отметил – в другой связи – С. Аверинцев. Настойчиво обращаясь к исследованию и интерпретации многозначной символики архетипа, Вяч. Иванов реагирует на европейское поветрие Саломей всего лишь лаконичным указанием на протоформу обезглавливания Иоанна Крестителя: большего отклика мода не удостаивается. Блок же, вводя имя Саломеи, нарочито подключает активизируемую его стихотворением мифологему к цепи ее позднеевропейских обработок, под конец уже нещадно эксплуатировавших модный в модернизме мотив femme fatale. И это шаг – в высшей степени характерный для Блока, не гнушавшегося вводить в свои творения самые что ни на есть банализованные сюжеты, за которыми, однако, «посвященный» мог прозревать их глубинные связи. И если Вяч. Иванов с подчеркнутым высокомерием не удостаивал банализуемое даже упоминания, то Блок строил свой мир на скрытом сопряжении банального с раритетным[52]. Одним фактом называния имени Саломеи он сделал свою «Венецию» вводимой в круг проблематики «фатальной женщины», которая не была ему чужда. Но отождествив усекновение главы Иоанна Предтечи с судьбой лирического Я, он одним жестом протянул связующую нить от Иоанна Крестителя к Орфею-Офелии заключительного стихотворения книги «Стихов о Прекрасной Даме» и тем самым вышел к акцентам, которые выдвинул в связи с мифологемой обезглавливания Вяч. Иванов.

Как ни неожиданно это на первый взгляд, но на уровне глубинного оформления семантики текста обращение к протоформе Орфея реализовалось в отождествлении Венеции с орфическим локусом. Почему это

[50] *А. Блок,* Венеция, II. Там же, 102–103.

[51] Ср.: *С. Шиндин,* Об одном мотиве в русской поэзии начала XX века. В кн.: Литературный процесс и развитие мировой культуры. Таллин 1994; *Е. Тарышкина,* Сюжет Саломеи-Иродиады в литературной традиции XIX века. In: Literatura rosyjska- Nowe zjawiska- reinterpretacje. Katowice 1995.

[52] Ср. в «Балаганчике» сопряжение очевидной опоры на традиции commedia dell' arte с глубоко запрятанной реминисценцией из «Божественной комедии» Данте. Об этом: *Л. Силард,* К символике круга у Блока. In: Atti del simposio «A. Blok». Milano 1984.

отождествление, а точнее – сближение, оказалось возможным? Прежде всего потому, что в русском сознании Венеция – «царица моря», по слову А. Григорьева[53], – воплощает образ места, где водные стихи роднятся с цивилизаторски-упорядочивающей деятельностью человека, создавая мир равновесия природы и культуры, гармонизации дионисийских и аполлинических начал, – т.е. действительно обладает основными качествами орфического локуса. Под этим углом зрения воспринимается и известный обряд бракосочетания города с морем, собственно, венецианского дожа с Адриатикой, что было отмечено Вяч. Ивановым и – еще в «Эллинской религии страдающего бога» (1904) – смело поставлено в ряд таких ритуалов, как мистический брак Антестерий, «когда четырнадцать матрон города совершали тайные жертвы богу в Лимнах – „низине болотистой"», и брак Ариадны с Дионисом на Крите[54]. Начало нашего века выдвинуло на первый план (как актуальный аспект той же проблемы) окультуренность венецианского быта, не знающего барьеров между искусством и повседневной жизнью (проникновение эстетики в быт и быта в эстетику), что кульминировало в концепции венецианского карнавала, и соотнесенность архитектурно-строительной деятельности человека с природой, так проницательно описанную в рецензии В. Розанова на книгу П. Перцова «Венеция и венецианская живопись» (1905):

> Италия, и особенно Венеция – «радий» Европы... Отчего она вся так цветиста, красочна, фигурна, точно «нарочно», – что и составляет ее личную «особенность»? *вода и камень*... (курсив мой. – *Л. С.*) «Цветы» полезли на фасады домов, на стены и выступы церквей, – но цветы из мрамора, гранита, золота, бронзы, из всевозможных мозаик... А затем это перешло «на все», – на дух, на быт, на жизнь дня, века и веков[55].

Отмеченное Розановым подчеркивается, между прочим, и современными исследователями, которые акцентируют в качестве специфики Венеции, выделяющей ее на фоне известных моделей городов, прежде всего, ее открытость водам, отсутствие стены: вместо стен – воды, вместо улиц – водные пути[56]. Тот же автор, как бы соглашаясь с неизвестным ему Розановым, обращает внимание на особую форму и семантику венецианской площади (прежде всего, св. Марка, послужившую образцом для других венецианских площадей): эта площадь – сад, а лагуны – вместо парков... Итак, особая интуиция Блока, заметившего Саломею, как известно из его дневниковых записей, не в Венеции, а во Флоренции, т.е. не фреску в соборе св.Марка, а второстепенной ценности ко-

[53] *А. Григорьев,* Venezia, la bella. Отрывок из книги «Одиссея о последнем романтике» (1857).

[54] «Эллинская религия»: «Новый путь» 1904/1, 126–127.

[55] *В. Розанов,* Литературно-художественные новинки. В кн.: В. Розанов, Среди художников. СПб. 1914, 413. Ср. также; *П. Муратов,* Образы Италии. Москва 1994, 557. Несколько подробнее об этом аспекте проблемы: *Л. Силард*, Венеция Блока и Кузмина. Доклад на конгрессе AATSEEL, San Diego 1994 (в печати).

[56] Lewis MUMFORD, A város a történelemben. Budapest 1985, 302–308.

пию с работы Карло Дольчи в галерее Уффици, – побудила его тем не менее поместить это имя в контекст венецианских лагун и тем самым погрузить мифологему в локус – аналог ее протоформы. Примечательно и то, что если в первых вариантах «Венеции» мотив орфического аспекта волн был тематизирован с помощью метафоризации:

Я слышу волны, волны – струны
Органа твоего – Судьба, –

то в окончательном варианта он весь ушел в эвфонию, в специфическую семантизацию звука (ср. звучание первых строк, оркестрованных на: *ло–ол–ол*), т.е. на уровень той самой «темной музыки», о которой Блок говорил в своем credo. Содружество вод и тверди, неконфликтность природы и культуры, верхних и нижних миров кульминирует в строках:

Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

Мифопоэтика образа луны, связанного с водными стихиями и традиционно посредничающего между мирами неба и земли, поддерживается удачно найденной метафорой «лагуны лунной»[57]. Другая метафора этих строк, которою Блок по праву гордился[58], образует ось симметрии стихотворения и выявляет связь, взаимопроницаемость его миров под эгидой сакрального. Последнее особенно поддерживает дневниковое свидетельство, что повивальной бабкой этого стихотворения был Вяч. Иванов, как известно, всегда ориентировавший искусство на его сакральный центр. Но если цветовая гамма «Орфея растерзанного» держится на алхимии восхождения, которая обещает:

Вновь из вод порабощенных красным солнцем встанет он, –

то орфический локус Блока, отзываясь в этом на позднеевропейские представления о Венеции, погружен в ночь, сон и мрак. Даже «гондол безмолвные гроба», в контексте мифопоэтики Вяч. Иванова сопоставимые с образом ковчега, обещающим новое рождение (вспомним: голова на водах – гроб – ковчег), здесь, под властью смыслового целого стихотворения, преданы пока что беспробудному сну, которого не нарушает и бой гигантов в полночный час.

[57] Первоначальный вариант стихотворения Вяч. Иванова «Дрема Орфея» (январь 1914 г.) включал строки: «Уснувшие воскреснут струны,
Когда в пурпурные лагуны
Поникнет сновиденье Дня».
Упоминание *лагун,* почти по Блоку сближающих горние и дольние миры, в соседстве со струнами Орфея, тоже несущими отзвук из Блока (вспомним: «Я слышу волны, волны – струны / Органа твоего, судьба»), слишком уплотняло блоковскую реминисценцию; не потому ли в окончательном варианте эти строки были отброшены?

[58] «Я назвал „иконостасом" единственный в мире фасад собора св. Марка». Цит. по: *А. Блок,* Собрание сочинений в 8-и томах, 3. Москва–Ленинград 1960, 531.

Выдвинув в начало строки слово «гиганты», Блок скрепляет им оба аспекта смыслов: тот, что проводит сквозь известные всем туристам реалии города – его центральную площадь с «львиным столбом» и собором св. Марка, дворцовую галерею, дворцы, каналы, – с тем, который сцеплениями мифопоэтики расширяет поле основной мифологемы, выводя к порогу сознания память о том, что и луна (старинный знак того, что вечность переменна и переходна), и гиганты входят в область мифа о растерзании и могут предвещать гигантомахию. Полночный час – это тот пороговый момент выподения из рутинного хода времени, после которого, как, скажем, в балладах Гёте (ср.: «Кладоискатель», «Коринфская невеста», «Пляска мертвецов»), может произойти всё, что угодно. Но «Венеция» Блока, погруженная в сон – эту особую модификацию бытия, – застывает в пороговом состоянии, как и мир полночи в «На поле Куликовом, II» (1908). Однако – в отличие от последнего – в «Венеции» ни исторические ассоциации, к которым отсылает «львиный столб», ни жертвенная кровь Орфея наших дней не помогают осветить окрестной тьмы, сгустившейся в черноту «подножья» безмолвного свидетельства «кровавой головы»:

Голова на *черном* блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.

Стихотворение посвящено Е. Иванову, судя по всему, в продолжение давнего спора о Втором пришествии, который в стихотворении 1903 г. «Плачет ребенок...», тоже посвященном Е. Иванову, закрепляется словами:

Близко труба. И не видно во мраке, –

а год спустя комментируется следующим образом:

...я ни за что, говорю Вам теперь окончательно, не пойду врачеваться к Христу. Я его *не знаю* и *не знал* никогда (курсив Блока. – *Л. С.*)[59].

В стихотворении «Осенняя любовь, I» (1907) позиция Блока не столь безоговорочна, но сомнение в конечном смысле жертвенного пути очевидно:

Христос! Родной простор печален!
Изнемогаю на кресте!
И челн твой – будет ли причален
К моей распятой высоте?[60]

В отличие от «Осенней любови, I», «Венеция» завершается не вопросительным знаком, но магически преобразующая сила поэта здесь также подвергается сомнению: тоска безмолвия не пробуждает европейской ночи, в которой скользят лишь призраки прошлых миров.

[59] Там же, 1, 430.

[60] Подробнее об этом: *Л. Силард,* Блок, Ахматова и другие. In: Russica Romana 3 (1996).

Трудно сказать, «Венеция» ли Блока сыграла роль кристалла в насыщенном растворе, или то был скандал вокруг снятия со сцены «Саломеи» Уайльда[61], но мотив декапитации – то в подчеркнутой связи с мифологемами Орфея или Саломеи, то в формах игрового отстранения или же не помнящего об истоках отзвука – заполнил русскую поэзию (Н. Гумилев, М. Волошин, В. Нарбут, М. Кузмин, М. Лозинский, Б. Лифшиц, В. Ходасевич, О. Мандельштам, Б. Пастернак, К. Вагинов, Н. Заболоцкий, И. Бродский), спровоцировав, видимо, отзвуки и в прозе – у А. Н. Толстого, А. Мариенгофа, А. Платонова, И. Бабеля, наконец М. Булгакова с его ярко выраженным анти-Орфеем – Берлиозом[62]. Для пояснения широкой вариативности воплощений исходной мифологемы удобно выбрать из приведенного перечня два стихотворения: «Музу» М. Кузмина и «Берлинское» В. Ходасевича.

»Муза» М. Кузмина (февраль 1922 г.) ритмико-строфически соотносима с «Венецией, II» Блока, однако в этом нет ничего специфического, поскольку четырехстопный ямб в русской поэзии сверхупотребителен и, как известно, уже Пушкин иронизировал над тем, что «им пишет всякий».

В глухие воды бросив невод,
Под вещий лепет темных лип,
Глядит задумчивая дева
На чешую волшебных рыб.

То в упоении зверином
Свивают алые хвосты,
То выплывут аквамарином,
Легки, прозрачны и просты.

Восторженно не разумея
Плодов запечатленных вод,
Все ждет, что голова Орфея
Златистой розою всплывет[63].

Две последние строки этого стихотворения отсылают к Блоку подчеркнуто: они представляют собой своего рода корректирующий отклик на цитировавшиеся выше строки заключительного стихотворения «Книги стихов о Прекрасной Даме»:

И всплывет, качнется над телом
Благовонный, речной цветок.

»Уточнение», проводимое Кузминым, охватывает два тесно связанные между собой уровня образности:

1) уровень колористики, где в ответ на белый цвет Блока («я закрою голову белым»), в философской алхимии символизирующий на-

[61] См.: *В. Розанов,* Религия и зрелища. По поводу снятия со сцены «Саломеи» Уайльда: *В. Розанов,* Сочинения. Москва 1990.

[62] SZILÁRD Léna, KRASZTEV Péter, „…mítosz, semmi más…": Orpheus 2–3 (1991).

[63] *М. Кузмин,* Муза: М. Кузмин, Избранные произведения. Ленинград 1990, 239.

чальную стадию процесса трансмутации (от negrido к albedo), утверждается златистый, семантически активный в кругу орфизма (вспомним хотя бы золотые пластинки Орфея) и указывающий на финальную стадию восхождения – illuminatio и salvatio;

2) уровень флоральных эмблем, где *роза* в ответ на «благовонный речной цветок» в высшей степени своевременно (в 1922 г.!) напоминает об опорном символе новейшей традиции орфизма. Таким образом, «златистая роза» Кузмина и цветом, и формой, и материалом «предмета» возвращает читателя к семантическому кругу исходной мифологемы. И в целом «Муза» Кузмина представляет собой в высшей степени преданный прототексту перевод голосов дифирамба Вяч. Иванова на язык поэтической визуализации. Опорой для последнего служит всё тот же Гюстав Моро, чьи вариации на темы Орфея (в том числе и Музы с головой Орфея) были известны и в России благодаря статьям и подборкам репродукций в «Мире искусства» и «Аполлоне»[64]. Казалось бы неожиданная для того времени, хотя по существу закономерная преданность Кузмина концепции Вяч. Иванова, возводящей к «довременным подлинникам», сказывается, прежде всего в сохранении верности взгляду на роль и функцию основных протагонистов космического процесса. В первую очередь, это *воды* – образ стихий с их «волшебными рыбами» – эквивалентом Океанид; рифма «рыб» – «лип» здесь семантически очень весома, поскольку помещает в акцентированную позицию метонимически оплотненный, телесно очерченный образ союза (союза в рифме) стихий воды и тверди с ее вегетативной душой (дерево), у Вяч. Иванова переданный голосами Океанид и менад. Но это и Муза – зиждительница мира, в дифирамбе Вяч. Иванова всего лишь призываемая Орфеем, а у Кузмина выделенная и названием стихотворения, и позицией визуализуемого ствола его «фабулы», начатой забрасыванием невода (упоминание которого ведет к ассоциации с заглавием одного из утерянных творений орфической литературы – «Сети») и завершенной ожиданием улова, порождающим разветвленную сеть ассоциаций, для анализа которых здесь нет места. И, наконец, это Орфей – знак пути к обретению чистой духовности, финал которого – ожидание Музой явления «златистой розы» – у Кузмина составляет несомненный пандан пророчествам мэнад Вяч. Иванова о solificatio Орфея:

> Вновь из волн порабощенных красным солнцем встанет он.

Примечательно, однако, что этот путь к новому рождению – рождению в духе – у Кузмина еще более последовательно, чем у Вяч. Иванова, помечен колористикой, четко указывающей на процесс алхимической трансмутации: от глухой тьмы мира 1-й строфы *(nigredo)* через алость *(rubedo)* и зеленоватость аквамарина (звучанием отсылающего

[64] *А. Даманская,* Гюстав Моро: «Апполон» 1911/4.

к ассоциации с водами и *aqua regia*) 2-й строфы к «златистой розе», т.е. «золотой белой розе» *(aurum argentum)* с ожидаемым завершением Opus Magnum в финальной строфе[65]. Но введение аттрибута «прозрачны» (вместе с «легки и просты») сразу после слова «аквамарин» активизирует в этом последнем значения: «изумруд» (выделенный в орфическом цикле лирики Вяч. Иванова «Царство прозрачности»), а значит и «смарагд», что в плотном контексте герметических ассоциаций выводит к порогу сознания: Tabula Smaragdina. Выстроив ряд связей: аквамарин – голова Орфея – златистая роза, – М. Кузмин тем самым выявил слитность космогонических концепций герметизма – орфизма – розенкрейцеровской алхимии и увенчал ее образом своей зиждительницы мира, Музы с сетями («сети» орфиков?), «восторженно не разумеющей плодов запечатленных вод».

«Берлинское» Ходасевича (сентябрь 1922) вряд ли помнит о дифирамбе Вяч. Иванова, но оно прямо откликается на «Венецию» Блока[66]. Это выделено первой строкой, которая – как бы в ответ на знаменитое блоковское:

Я в эту ночь, больной и юный,
Простерт у львиного столба, –

открывается иронически резонирующим возражением:

Что ж? От озноба и простуды –
Горячий грог или коньяк.
Здесь музыка, и звон посуды,
И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом –

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных стеклах отразилась
Поверхность моего стола, –

И проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю

[65] C. G. Jung, Psychologie und Alchemie. Zürich 1943; Ders., Untersuchung über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegensätze in der Alchemie. Zürich 1955; Ders., Studien über alchemistische Vorstellungen (Gesammte Werke, 13). Olten u. Freiburg 1978; P. V. Piobb, Clef universelle des sciences secrètes. Paris 1950; H. Biedermann, Materia Prima. Graz 1973.

[66] Ср. примечания Н. Богомолова и Д. Волчека: *В. Ходасевич,* Стихотворения. Ленинград 1989, 398.

Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою.[67]

Нарочитая будничность, подчеркнутая приземленность интонации такого отклика вполне предваряет построенные сходным образом тексты-резонансы Д. Пригова (ср. его «Культурные песни») с их установкой на низведение «небожителей» в мир банальных повседневностей: более авангардный, по замечанию Андрея Белого, чем все футуристы, Ходасевич испытывает опорные мифологемы символизма, погружая их в предельно прозаизированный мир европейской ночи, и тем самым предвосхищает новейшие тенденции не толко поэзии, но и прозы (ср., к примеру, встраивание «Соловьиного сада» Блока в «Москву-Петушки» Вен. Ерофеева).

Антиномии притягиваний/отталкиваний «Берлинского» и «Венеции» дают знать о себе, прежде всего, в их ритмико-эвфонической связанности (отметим эхо ударных о – у: «больной и юный» у Блока и «озноба и простуды» у Ходасевича) при синтаксических и лексических противопоставлениях, подчеркнутых своеобразным применением «закона первой строки», у Ходасевича сбивающей ритм синтаксическим ходом: «Что ж?...» При этом, однако, напоминания о блоковском ореоле лексики сохраняются («лиловатый полумрак», «скользя»), в соседстве с которыми и нейтральные обороты, типа: «музыка, и звон посуды» – приобретают окраску блоковских ресторанных стихов. Оглядка на Блока, на его «Венецию», побуждает соотносить «Берлинское» с «Венецией» как своего рода точкой отсчета, что превращает Берлин в анти-Венецию, «опрокинутую» знаками технической модернизации (трамваи), десакрализации и слишком уж прозаическими деталями быта. Мир «Берлинского» связывается с «Венецией» как ее пародийный аналог, точнее: как ее травестия – в пикассовом понимании этого термина.

Есть, однако, в стихотворении Ходасевича одна сравнительно редкая рифма: «рыб» – «лип». Как было отмечено выше, эта рифма экспонировалась первой строфой «Музы» Кузмина, таким образом, она обязывает ввести в круг возможных прототекстов «Берлинского» и это стихотворение. Но «Муза» Кузмина, как я старалась показать выше, вырастает из памяти об «Орфее растерзанном» Вяч. Иванова, круг орфических трудов которого, несомненно, затронул и Блока. Так выстраивается цепь – не важно: осознаваемых или неосознаваемых – связей мира памяти текстов. И в этом случае «многоочитые трамваи» Ходасевича становятся травестийным аналогом «вещих рыб» Кузмина – Океанид Вяч. Иванова, присутствие которых позволяет превратить тяжелокаменный Берлин[68] в водный локус, сопоставимый, правда, разве что с

[67] *В. Ходасевич,* Берлинское: Там же, 161–162.

[68] Ср. также из берлинских стихов Ходасевича:

«Все каменное. В каменный пролет
Уходит ночь...

аквариумом. Характерно, что опорные элементы этого локуса – аквариум и липы – составляют действительную и банализованную путеводителями часть берлинской ведуты (вспомним Unter den Linden)[69]. И это значит, что неизбежность прозаизации и профанизации мира, эпицентр которого – Берлин, эта «Мачеха российских городов» (из: «Все каменное...», 1923), – осознается. Но и тотальность отчуждения в берлинском мире не препятствует испытанию его соотносимостью с «протоформой», подразумеваемым субститутом которой выступает Венеция – субститут орфического локуса. Как и в большинстве других стихотворений «Европейской ночи» (да уже и «Тяжелой лиры», и «Путем зерна»), Ходасевич акцентирует детали сниженно бытового плана жизни, но разительно-неожиданное сопоставление (ср. «Пробочка») или «экстравагантный» эпитет вдруг намекают на иные аспекты смыслов. Так и в «Берлинском» варьирование повтора:

Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом, –

вдруг превращает «голубой аквариум» в вариант обобщенного образа мира – «темно-лазурной тюрьмы» (ср. стихотворение «День»). В этом «аквариуме голубом» находится место и для «подводных лип» (аналога «темных лип» Кузмина, напоминающих о деревьях Вяч. Иванова), и «многоочитых трамваев», которые своим эпитетом, восходящим к метафорам Андрея Белого: «звездоочитые убранства» и «многоочитая сфера», – спускают в нижние миры напоминание о верхних, о звездных пространствах[70]. Так, благодаря своему эпитету, «многоочитые трамваи» становятся образом тех технических сил цивилизации, которые вступают на место сакральных и вместе в тем, по точному определению Хейдеггера, воплощают преобразование человеческой экзистенции в

Бренчит о камень ключ, гремит засов.
Ходи по камню до пяти часов» (там же, 166–167).

[69] Термин – в его литературоведческом значении – заимствован у А. Флакера.

[70] В отмеченном выше примечании (62) Н. Богомолова и Д. Волчека справедливо указывается, что ходасевичево *многоочитые* может восходить к эпитету *звездоочитые,* образованному Андреем Белым. Однако приводимая комментаторами цитата из Андрея Белого характерным образом перепутана. Соответствующие строки следует читать так:

«Вдали – иного бытия
Звездоочитые убранства...
И, вздрогнув, вспоминаю я
Об иллюзорности пространства».

(*А. Белый,* Стихотворения и поэмы. Москва–Ленинград 1966, 306).

В то же время у Андрея Белого есть и эпитет *многоочитый,* вынесенный К. Кедровым в название главы его исследования: *К. Кедров,* Поэтический космос. Москва 1989 (глава «Многоочитая сфера» Андрея Белого). Симптоматично, что этот эпитет появляется в контексте описаний преобразования сознания, вступая в связь с другими символами, помечающими путь к рождению в духе: «...легчало пространство былой головы, раскрываясь в спиралях развернутых листьев и веточек... многоочитый, но обращенный в себя круголет переживал себя...» («Котик Летаев». В кн.: *А. Белый,* Старый Арбат. Москва 1989, 566).

Man: «Используя общественные средства сообщения, используя связь (газеты), каждый уподобляется другому... Способ бытия повседневности предпосылает Man, которое не является чем-то определенным и которым является все».[71] Как бы то ни было, «орфеев локус», точнее: его травестированный субститут сотворен. Необходим лишь завершающий операцию момент – явление головы Орфея, тем более, что в творчестве Ходасевича эта мифологема достаточно активна: она не только сказалась в нескольких стихотворениях, но и определила название сборника «Тяжелая лира». Однако вместо «красного солнца» Вяч. Иванова и «златистой розы» М. Кузмина, этих символов рождения в духе, и даже вместо темного видения блоковской «головы на черном блюде», которая «глядит с тоской в окрестный мрак», перед читателем открывается сугубо отвращающее (тройным эпитетом усугубляемое) зрелище «отрубленной, ночной, неживой головы», сопоставимое разве что с позднейшей манифестацией анти-Орфея – страдальчески умолкшей головы Берлиоза в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Трансформация, проведенная Ходасевичем, помогает видеть, что, хотя Венеция Блока и погружена в мрак сонного инобытия, она еще хранит память о былом величии («я... простерт у львиного столба») и цельность, где объединяющим моментом остается сакральный центр: Марк с его узорным иконостасом. В отличие от этого берлинский мир Ходасевича тотально десакрализован, он не имеет «вертикала» (на необходимости которого всегда настаивал Вяч. Иванов)[72], – лишь его инверсию. Но и по горизонтали этот мир разорван: вагонное стекло дробит мир, лишая отражаемое трехмерности (в строке «на толще чуждого стекла» выбор предлога «на» вместо возможного «в» вводит уподобление ночному оконному стеклу в «Петербурге» Андрея Белого[73]); оно удваивает его, осуждая на двойное существование, оба проявления которого лишаются жизненности. Другими словами: хотя миры внутреннего пространства «здесь» и внешнего «там» по горизонтали противопоставлены, – они связаны актами реминисцентной эстетизации, но вместе с тем – отчуждения («жизнь чужая») и умерщвления. Лирический субъект смотрит на свое актуальное состояние, не ощущая его своим, более того: ощущая обреченность быть в предметном ряду («вагонные стекла», «поверхность моего стола») – «вне самого себя»[74].

[71] M. HEIDEGGER, Sein und Zeit. Tübingen 1953, 126, 127; ср.: Н. *Бердяев,* Смысл творчества. Москва 1916, 285.

[72] См.: *Е. Герцык,* Воспоминания. Paris 1973, 185.

[73] Тому самому оконному стеклу, на котором Шишнарфне, утрачивая трехмерность, преобразуется в черный контур, подобный «листику темной, черной бумаги»: *А. Белый,* Петербург. Москва 1981, 296.

[74] *Ж.-Ж. Руссо,* О принципах неравенства. СПб. 1907, 106.

Характерно, что в черновом варианте последняя строка звучала: «Ночную голову свою», – но была заменена на: «Ночную голову мою»[75].

Итак, эпицентры европейской ночи – Венеция Блока и Берлин Ходасевича – испытываются через конфронтацию с мифологемой Орфея, а вместе с тем выявляется, словно при встрече с лакмусом, мера жизненности пространства, отводимого духу.

«Берлинское» Ходасевича, может быть, – лучший аргумент в пользу продуктивности стратегии «слов-звезд». Вряд ли затронутый Вяч. Ивановым, Ходасевич оказался в ряду трансмиттеров мифологемы и тем самым ее семантической ауры, опрозрачненной для русского начала нынешнего века Вяч. Ивановым, подобно тому как, к примеру, простые исполнители обряда спасают его от опошления и вырождения не в силу знания, а лишь в силу верности преданию и «скромности изо всех сил». Не потому ли стихотворение Ходасевича – особенно яркое свидетельство того, как погруженные в чуждый им мир банальностей и запечатанные, мертвые для этого мира, мифологемы могут хранить потенции проявлений «внутреннего онтологического опыта реальности (Res) и действия памяти в мире и в душе человека»[76].

[75] *В. Ходасевич,* Собрание сочинений, 1. Ardis 1983,359.
[76] *Л. Иванова,* Воспоминания. Книга об отце. Paris 1990, 187.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 247–278

«Ассоциативный символизм» И. Анненского в оценке Вяч. Иванова

АННА ХАН

HAN Anna, ELTE BTK Keleti Szláv és Balti Filológiai Tanszék, Budapest, Pf. 107, H-1364

В ряду критических и теоретических осмыслений поэзии И. Анненского его современниками[1] статье Вяч. Иванова «О поэзии Иннокентия Анненского» принадлежит особое место в силу ее философского и историко-культурного горизонта. Именно эта широта культурной перспективы отмечается в статье С. С. Аверинцева «Вяч. Иванов и русская литературная традиция», где специфика подхода Вяч. Иванова к явлениям русской литературной традиции отмечается в переводе «рассматриваемого феномена из „малого времени" в „большое время"»[2]. Подобная точка зрения высказывается и в статье И. В. Корецкой «Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский», где аспект рассмотрения, применяемый Вяч. Ивановым при оценке поэзии Анненского, называется «панорамным» и «типологическим»[3].

Однако эта широкая перспектива имела свои внутренние пределы. Ценностные критерии, применяемые Вяч. Ивановым при типологическом рассмотрении явлений современной ему поэзии, в значительной степени определялись объемом и внутренней архитектоникой выбранной им панорамы «большого времени». А объем этой панорамы в свою очередь определялся теми культурными истоками, которые питали поэзию и философско-эстетическую концепцию Вяч. Иванова.

Но кроме историко-культурной панорамы, служившей фоном для критического рассмотрения, на ценностные критерии Вяч. Иванова повлияла и та конкретная культурная и духовная ситуация, в которой

[1] *Брюсов В.* Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец: Русская мысль, 1910, № 6. Перепечатано: *Брюсов В.* Среди стихов. Москва 1990, 315–316; *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии 11 (III), 14 (VI). В кн.: *Гумилев Н.* Письма о русской поэзии. Москва 1990, 92–93, 99–100; *Волошин М.* И. Ф. Анненский – лирик: Аполлон, 1914, № 4. Перепечатано: *Волошин М.* Лики творчества. Ленинград 1988, 520–528. *Н.Пунин.* Проблема жизни в поэзии Анненского: Аполлон, 1914, № 10, 47–50; *Ходасевич В.* Об Анненском: Альманах «Феникс», кн. I. Москва 1922. Перпечатано: *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. Избранное. Москва 1991, 451–458.

[2] *Аверинцев С.С.* Вяч. Иванов и русская литературная традиция. В сб.: Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. Москва 1992, 306.

[3] *Корецкая И. В.* Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский: Контекст – 1989. Москва 1989, 59, 61.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

эта статья была написана. Обстоятельства культурной ситуации, повлиявшие на ограничительную оценку Вяч. Ивановым культурного значения поэзии Анненского, подробно охарактеризованы в статье И. В. Корецкой «Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский». Одним из решающих моментов литературной обстановки 10-х годов, получившим отражение в концепции статьи об Анненском, И. В. Корецкая считает внутрисимволистскую теоретическую дискуссию о разграничении двух типологически противоположных стихий в русском символизме, на фоне которой поэзия Анненского воспринималась как возвращение к уже преодоленному, к поэтике «соответствий»:

> «Ассоциативный» тип символизма, присущий Анненскому и восходивший к завещанному Бодлером методу «соответствий» внутреннего и внешнего, для Иванова бесперспективен этически и эстетически.[4]

Органическая соотнесенность этих двух статей, статьи о двух стихиях в современном символизме и статьи об ассоциативном символизме Анненского, особо подчеркивается и в брюссельском издании собрания сочинений Вяч. Иванова, с одной стороны, – композиционным расположением этих статей, а с другой стороны – непосредственно в примечаниях:

> В. И. называет «АССОЦИАТИВНЫМ СИМВОЛИЗМОМ» поэзию И. Анненского и дает точное определение нового, им вводимого термина. Статья описывает особый вид символизма; она естественно примыкает к исследованию, рассматривающему другие виды того же направления в поэзии. Вот почему она и поставлена (в этом томе) непосредственно после этюда о «Двух стихиях в современном Символизме».[5]

Напомним, что статья «О поэзии Иннокентия Анненского» впервые была напечатана в № 4 журнала «Аполлон» за 1910 г., среди других статей-некрологов. Впоследствии она была включена в сборник «Борозды и межи» (1916 г.) и получила место в IV, заключительном разделе, озаглавленном «Одинокие могилы», рядом со статьей «Чюрлянис и проблема синтеза искусств».

«Панорамность» критического горизонта Вяч. Иванова проявляется в том, что различительную характеристику двух стихий в современном символизме он дает на широком историко-культурном фоне, указывая на культурный генезис и преемственную линию обоих явлений:

> Мы установили происхождение идеалистического символизма от античного эстетического канона чрез посредство Парнасса, и происхождение реалистического символизма от мистического реализма средних веков чрез посредство романтизма и при участии символизма Гете (СС II, 554).

[4] Там же, 61.

[5] *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Брюссель 1979, II, 816 (в дальнейшем ссылки на это издание даются в скобках в тексте с указанием тома римскими цифрами и страниц – арабскими).

Культурную родословную реалистического символизма, которому свойственно ознаменовательное начало в области поэтического слова, Вяч. Иванов ведет от средневекового мистического реализма:

> Средние века были, по преимуществу, порой искусства ознаменовательного. Религиозное миросозерцание, всеобъемлющее и стройное, как готический храм, определяло место каждой вещи, земной и небесной, в расчитанно-сложной архитектуре своего иерархического согласия (СС II, 543).

На взгляд Вячеслава Иванова, господство ознаменовательного принципа в средневековом искусстве было поколеблено двумя принципами, предвещающими начало новой исторической эпохи – эпохи Возрождения: принципом индивидуализма и принципом скепсиса. Современную культурную ситуацию, борьбу двух противоположных и генетически разнородных стихий внутри символизма Вяч. Иванов осмысляет в рамках той концептуальной схемы и терминологической системы, которые были им разработаны для характеристики смены двух исторических эпох, Средневековья и Нового Времени[6]. Но в смене этих двух культурных эпох Вяч. Иванов видит лишь частный случай стадиального чередования двух различных универсальных типов мировосприятия и связанных с ним типов художественного творчества.

Контуры характеристики этих противоположных начал вырисовывались уже в таких ранних статьях Вяч. Иванова, как «Копье Афины» (1904 г.), «Кризис индивидуализма» (1905 г.) и «Предчувствия и предвестия» (1906 г.), где их типологическое разграничение было стимулировано духовными дилеммами современности.

В этих статьях творческий тип, построенный на принципе индивидуации, охарактеризован такими отличительными чертами, как интимное, аналитическое, личное, частное, пассивно-созерцательное, а творческому типу, погруженному в сверхличную стихию, приписаны такие типологически противоположные приметы, как народное, синтетическое, соборное, энергетически-волевое.

Искусство «интимное», «индивидуальное» в концепции Вяч. Иванова связано с эпохами критическими, таким образом, и с современной эпохой философского критицизма и культурной дифференциации, которую должна сменить новая органическая эпоха культурного и религиозного синкретизма. Поэтому «судьбы современного искусства в целом определяются общекультурным тяготением к собиранию и интеграции дифференцированных энергий» (СС II, 93). Но от «интимного» искусства нет прямого пути к искусству «всенародному», преодоление принципа индивидуации возможно лишь через опосредующий этап

[6] Об аналогии, проведенной Вяч. Ивановым между этими эпохами и современностью, см.: *Салма Н.* Кризис гуманизма и «реалистический символизм» В. Иванова: Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae 12 (Szeged 1985) 197–215; об истории теоретических дискуссий внутри символизма см.: *Максимов Д. Е., Лавров А. В.* «Весы»; *Лавров А. В.* «Золотое руно». В кн.: Русская литература и журналистика начала XX века, 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. Москва 1989.

аскетического отрешения от непосредственно-чувственных контактов с миром, т.е. посредством «келейного» искусства, «искусства отшельников, сверхиндивидуалистов, внутренне соединенных с миром, людей не личного, а вселенского воления и устремления в плане личной свободы» (СС II, 93).

Согласно концепции Вяч. Иванова, после кризиса «интимного» искусства симптомом первых зачатков новой эпохи является искусство «келейное», в котором в тайной, потенциальной форме уже скрывается энергия будущего культурного универсализма, всенародного искусства. Путь к искусству всенародному ведет через отход от мира, через «интимнейшее молчание индивидуальной мистической души», которая должна превратиться «в орган вселенского единомыслия и единочувствия» благодаря художественной творческой воле (СС II, 90).

Уже в ранних статьях сформулированы те основные принципы, на основе которых проводится типологическое различие идеалистического и реалистического символизма в статье «Две стихии в современном символизме», и уже здесь устойчиво связывается принцип индивидуализма в современном искусстве со стилевым феноменом импрессионизма, таким образом создаются те эстетико-теоретические предпосылки, на фоне которых впоследствии поэзия Анненского получит преимущественно отрицательную оценку. Ведь отказ от принципа индивидуализма, которому предстоит свершиться в новый, органический период культурного развития, одновременно означает и отказ от того типа восприятия феноменального мира, который является условием импрессионизма как стилевого феномена.

Несмотря на то, что в этих ранних статьях проблема импрессионизма не является центральной темой теоретического дискутирования, она не раз возникает попутно, когда речь идет о кризисе индивидуализма. Предпосылка импрессионизма угадывается в процессе распада цельного личного сознания, сопровождаемого раздроблением времени на единичные миги. Если для цельного сознания мгновение имеет метафизическую наполненность, то для расщепленного сознания связь между единичным мигом и вечностью теряется:

> Мы стали звездочетами вечности, – а индивидуум живет свой век, не загадывая вперед, не перенося своего центра тяжести вовне себя. Или же ловим мы бабочек – «миги», – любовники и пожиратели «мгновенностей». Былое эпикурейство говорило: «carpe diem» – «лови день». В погоне за мгновениями личность раздроблена и рассеяна. Цельный индивидуум собирает золото своих полдней, и жизнь отливает из них в тяжелый слиток; а наша жизнь разрежена в ткань мимолетных видений. Слиток дней полновесен и непроницаем; ткань мгновений просвечена потустороннею тайной» (СС I, 837) .

Современное искусство символизма в своем стремлении преодолеть кризис индивидуализма одновременно стремится и выйти за пределы индивидуалистического созерцательного опыта. Вяч. Иванов отличительной чертой современного символического искусства считает

«постоянный помысел о том, что лежит за гранью непосредственного восприятия, за естественным кругом созерцаемого феномена» (СС II, 86–87), и эта черта иными словами может быть определена как стремление к преодолению импрессионистического типа восприятия.

Еще одна черта нового символического искусства связана с преодолением импрессионизма. Переход от «интимного», «индивидуалистического» искусства к искусству «келейному» ради осуществления соборного искусства возможен лишь через мистический опыт, через переход «„ab exterioribus ad interiora" – внутрь себя от всего внешнего, чтобы в глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить, как движущее начало жизни» (СС II, 87–88). Это предполагало погружение в мир «чистых созерцаний».

Устойчивое сочетание имрессионизма в поэтическом стиле с индивидуальным принципом в искусстве наиболее глубокую и многостороннюю характеристику получает в статье «Две стихии в современном символизме» при сопоставлении идеалистического и реалистического символизма, однако, терминологическое обличие этой характеристики уже несколько видоизмененное.

Принцип художественного реализма в терминологическом узусе Вяч. Иванова означает восстановление принципа античного реализма, т.е. платоновского принципа «φύσει» и средневекового реализма как антипода номинализма. Реализм в этом смысле есть «принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем» (СС II, 539).

Если художник-реалист погружается в объективную онтологическую структуру самого мира и хочет постичь сущностную основу вещей, то художник-идеалист руководствуется «постулатами личного эстетического мировосприятия»(СС II, 539) и населяет мир «не реальными богами, но призрачными проекциями человеческих сил в бесконечном» (СС II, 543).

Таким образом принцип реализма в концепции Вяч. Иванова понимается «не только как эстетическая норма, но и как гносеологическая основа миросозерцания» (СС II, 546), согласно которому задачей художника является самоограничение и самоподчинение ради постижения объективной истины, ради обретения и утверждения вещи в ее объективном бытии и ради преображения ее как феномена в символ, т.е. онтологически сущее, во имя ознаменовательного принципа.

В отличие от ознаменовательного принципа, присущего художественному реализму, идеализм в искусстве, на взгляд Вяч. Иванова, характеризуется принципом созидательным. Согласно гносеологической установке идеализма, носителем принципа изобретения и преобразования является автономный разум, диктующий свои нормативные законы и постулирующий вещи, долженствующие быть. Для этого разума символ есть не постижение внутренней субстанции феномена, а лишь обобщающая формула феноменов.

В этом типологическом противопоставлении двух различных стихий, присутствующих в современном символизме, не трудно узнать воспроизведение и переосмысление в условиях современной культурной ситуации извечной антиномии двух противоположных принципов «φύσει – θέσει», изложенных в диалоге Платона «Кратилл». Стадиальное проявление этой антиномии сопровождало всю историю европейской культуры, и в новом терминологическом обличии она требовала себе решения на все новых и новых этапах культурного развития. Одним из таких проявлений была дискуссия между номиналистами и реалистами в эпоху средневековья, которая с особой силой возобновилась в кризисный период русского культурного развития в начале XX в. Эта дискуссия требовала себе новой артикуляции на языке современного культурного мышления и дала о себе знать в таких культурных явлениях, как новое религиозное возрождение в области философии, философская эстетика второго поколения русских символистов и философия языка П. Флоренского, С. Булгакова и А. Лосева.

Как уже было отмечено выше, разрешение духовных дилемм современной культурной ситуации Вяч. Иванов связывает с восстановлением платоновского принципа «φύσει», т.е. онтологического, субстанционального взгляда на вещи, поэтому принцип определяемого им реалистического символизма в силу его «культурного энергетизма» он считает для осуществления культурных задач новой органической эпохи более продуктивным и перспективным, нежели принцип идеалистического символизма.

Выстраивая стройную систему критериев для различения двух противоположных стихий в генезисе современного символизма, Вяч. Иванов дает их сопоставительную характеристику и с точки зрения их отношения к древним мифам. Недостаток идеалистического символизма по сравнению с символизмом реалистическим Вяч. Иванов видит в том, что этот тип мировосприятия при воспроизведении древнего мифа «украсит его и приблизит к современному сознанию, он вдохнет в него новое содержание философское и психологическое» (СС II, 555). Посредством психологизации и модернизации древних мифов идеалистический символизм, на взгляд Вяч. Иванова, умерщвляет онтологические корни мифа, отдаляя его от первичных реальностей, от безусловных истин, он превращает миф в «мертвый слепок».

Это типологическое свойство идеалистического символизма в отношении его обращения с мифом послужит в дальнейшем той теоретической базой, на фоне которой в статье об Анненском получит свою характеристику художественное дело «русского Еврипида»:

> Он писал античные драмы не потому, чтобы хотел ими утвердить какой-либо эстетический тезис, но потому, что близок был ему античный миф и казался общеценным и общепринятым, человеческим, т о л ь к о человеческим, гибким до возможностей модернизации и вместительным по содержанию до новейшего символизма; ⟨...⟩

Анненскому казалось, что он понимает древнего нового человека Еврипида, в котором он усматривал тот же разлад и раскол, какой ощущал в себе, – личность, освободившую свое индивидуальное сознание и самоопределение от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки... (СС II, 578–579).

В этой психологизации и модернизации наследия Еврипида, усмотренной в творчестве Анненского, Вяч. Иванов видит лишнее доказательство той генетической преемственности, которая, на его взгляд, связывает современное явление décadence, присущее идеалистическому символизму, с тем наследием, которое «уже намечалось в своих характерных чертах и формальных признаках с первых времен упадка эллинской религии» (СС II, 579).

В духе реалистического символизма миф должен восприниматься как «объективная правда о сущем» (СС II, 554). Опасение Вяч. Иванова относительно модернизации и психологизации древних мифов наглядно характеризует и его отношение к генетическим корням собственной культурно-философской и эстетической концепции. Специфика этого отношения получила меткую характеристику в лекции М. Бахтина, посвященной Вяч. Иванову. Причину своеобразного культурного одиночества Вяч. Иванова среди других символистов М. Бахтин видит именно в том, что положенные в фундамент его философско-эстетической системы и поэзии культурные источники сохранили свой первоначальный онтологический статус и не подвергались модерницазии в духе экзистенциального опыта современности, не преломлялись через пласты сложного психологического восприятия современной души:

Говоря о Вячеславе Иванове как о поэте, сразу приходится констатировать, что он одинок. Бальмонта, Брюсова определили французский, немецкий, английский символизм; Вяч. Иванов миновал все эти течения. Истоки его поэзии – античность, средние века и эпоха Возрождения. ⟨...⟩ У Вяч. Иванова эти влияния непосредственны, и они создали ему особое положение. Он менее модернизован, в нем меньше отголосков современности... »[7]

Именно в таком отношении Вяч. Иванова к культурным истокам своей системы мы должны увидеть основные его достоинства, его органичность и устойчивость. Но в перспективе современного исследовательского взгляда можно сказать, что именно эти достоинства явились причиной того, что в силу каноничности применяемых Вяч. Ивановым эстетических критериев некоторые существенные черты поэтического мировосприятия и стиля Анненского остались за пределами теоретического горизонта его системы.

В рамках ценностной системы Вяч. Иванова поэтический мир Анненского предстает как возвращение к уже пройденному и в культурном, и мировоззренческом плане, если сравнивать со стихией реа-

[7] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. Москва 1979, 374.

листического символизма. По терминологическому определению Вяч. Иванова поэзия Анненского есть возвращение «к герметически-замкнутой загадке того же явления» в отличие от истинного символизма, видящего в явлении «выход и дверь в тайну» (СС II, 576).

В статье «Две стихии в современном символизме» складываются и те оценочные рамки, в пределах которых впоследствии поэтический стиль Анненского будет охарактеризован как импрессионистический. На примере анализа стихотворения Бодлера «Соответствия» Вяч. Иванов делает предметом анализа одновременное присутствие и совмещение двух противоположных принципов не только в области художественного мировосприятия, но и в области поэтической техники[8].

В стихотворении Бодлера Вяч. Иванов видит проявления и черты как реалистического, так и идеалистического символизма, и он иллюстрирует переплетение этих принципов, разделяя стихотворение на две части. Он считает, что тип поэтического мировосприятия, воплощенный в первых двух строфах стихотворения, относится к реалистическому символизму, поскольку в нем за внешней несогласованностью и случайной близостью немых и безжизненных явлений путем мистического проникновения постигается объективная истина, реальная тайна природы, состоящая в глубинном, многоголосом единстве всего живого:

> Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни – такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus, и не отказывающий в относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную» (СС II, 549).

В этом типе реалистического символизма система соответствий подкрепляется глубинными законами бытия, носящими реальный, объективный характер.

Во второй композиционной части стихотворения Вяч. Иванов обнаруживает переход к иному типу поэтического мировосприятия, он предполагает, что «поэт покидает здесь свою основную мысль о стройном соответствии в природе, как о мистическом начале ее скрытой жизни и явной тайне ее феноменального воплощения» (СС II, 550). На его взгляд, те сенсуальные эффекты и созвучия между разными перцептивными зонами, которые появляются во второй композиционной части стихотворения, уже перестают быть чувственной оболочкой законов бесконечного, они подкрепляются лишь простыми психическими фактами, и поэтому они причисляются к импрессионизму.

[8] Об интерпретации стихотворения Бодлера Вяч. Ивановым см.: *Адриан Ваннер* (Adrian Wanner). Бодлер в русской культуре конца XIX – начала XX века. В кн.: Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб. 1993, 31.

Для Вяч. Иванова метод импрессионистический, проявление которого он видит в последних двух строфах интерпретируемого им стихотворения, связан прежде всего с декадентским менталитетом, т.е. с таким типом мироощущения, который довольствуется воспроизведением с помощью определенного набора поэтических средств сенсуального типа в другом, воспринимающем субъекте тех же самых «душевных аккордов», которые соответствуют пережитым им самим, доселе неизвестным субъективным психологическим состояниям. Эти душевные аккорды, вызванные сенсуальными впечатлениями, на взгляд Вяч. Иванова, способны только преодолеть разделенность между отдельными, изолированными субъективными мирами, но не способны вызвать их причастность к одному всеобщему мистическому опыту объективных сущностей, т.е. не способны вызвать воссоединение индивидуальных опытов в соборное сознание. Таким образом в концепции Вяч. Иванова ставится знак равенства между идеалистическим символизмом и импрессионизмом как культом мимолетного:

> Индивидуализм, ⟨...⟩ провозглашенный идеалистическим символизмом, даже не индивидуализм характера ⟨...⟩; но индивидуализм психологии, культ мимолетного (ибо периферического) опыта впечатлительности нашей, наиболее яркое выражение современной mania psychologica, которая затемнила для нас понятие характера и обратила в наших глазах жизнь личности в сплошную зыбь противочувствий и смену аффектов (CC II, 554).

Такая оценка импрессионизма, в которой этот стилевой феномен устойчиво связан с индивидуализмом новой формации, оказывается справедливой только в рамках утопической эстетической концепции реалистического символизма. Однако перспективы развития импрессионизма как стилевого феномена оказались иными в реальном процессе развития русской поэзии и живописи 10-х годов. В свете этих конкретных закономерностей развития русского искусства историко-культурная роль поэзии Анненского предстает в ином освещении.

В этом месте напрашивается возможность провести аналогию между концепцией Вяч. Иванова о перспективах импрессионизма как словесного стиля и художественно-критическими взглядами М. Волошина об импрессионизме в живописи. Вяч. Иванов в импрессионизме видел только лишь низшую степень культурно-стилевого развития, после которой должен наступить этап новой интеграции культурно-творческих энергий и разрозненных автономных стилевых поисков, этап реалистического символизма, т.е. этап нового стилевого универсализма. Как известно, в русской модели развития именно импрессионизм в живописи был связан с этапом решения чистых, специфически живописных задач, т.е. принципом эстетической автономии, а стиль модерн претендовал на право быть универсальным стилем эпохи и интегрировать разные формы культурных исканий под эгидой пластических искусств. Таким образом, по логике развития живописи стиль модерн должен был бы выполнить ту же культурную миссию, которую

согласно концепции Вяч. Иванова предстояло выполнить реалистическому символизму. Однако как и в словесных искусствах, так и в живописи вопрос о преодолении импрессионизма оказался более сложным, и в живописи существовала проблема переплетения двух как бы противоположных «стихий», стилевого явления импрессионизма и тех стилевых феноменов, которые принято считать постимпрессионистическими. Искусствоведческая концепция М. Волошина может быть поучительной с точки зрения этой проблемы, поскольку, при всем сходстве его концепции с концепцией Вяч. Иванова, культурные перспективы импрессионизма оцениваются М. Волошиным несколько иначе.

Ставя вопрос о художественной ценности пострадавшей картины Репина «Иван Грозный и его сын»[9], М. Волошин одновременно заново ставит и вопрос о том, что такое художественный реализм в области пластических, т.е. визуальных искусств. В перспективе художественного развития начала XX в. весь реализм живописи XIX в., построенный на принципе миметизма, расценивается им как натурализм. Стремление натурализма на разных ступенях своего развития ко всё большему совершенству внешнего подобия, на взгляд М. Волошина, закономерно ведет к иллюзии правдоподобия, к обману зрения, «trompe-oeil», и в конечном итоге не приближает, а отдаляет от действительной реальности и естественных зрительных свойств и предмет, и художника, и реципиента.

В отличие от натурализма, который механически повторяет по принципу внешнего сходства уже существующее, реализм не воссоздает внешнюю оболочку вещей, а создает вещи, доселе не существовавшие, по тем же законам, которые он открыл в глубинах самих вещей, т.е. хочет постичь сам процесс их внутреннего становления. М. Волошин приходит к выводу, что реализм на высших ступенях своего развития все больше углубляется в изучение внутренних законов бытия вещей, и поэтому «реализм в искусстве, при своем углублении, приводит к идеализму в платоновском смысле», и отсюда только один шаг к отождествлению реализма высшей степени с символизмом: «Символизм немыслим и невозможен вне порядка реализма, так как оперирует с понятиями в превосходной степени реализма – с res realissima»[10].

Художественно-критические взгляды М. Волошина свидетельствуют не только о том, что в перспективе культурного развития начала XX в. переоцениваются все стилевые категории XIX в., но и о том, что, начиная с рубежа веков, в понятие «реализм» вкладывается принципиально иной смысл. Под реализмом понимается субстанциональный взгляд на вещи, который ставит перед искусством задачу раскрытия

[9] *Максимилиан Волошин*. О Репине. О художественной ценности пострадавшей картины Репина. Москва 1913.

[10] Там же, 20.

внутреннего процесса их становления, перехода от res realis к res realior. Эта общая тенденция к восстановлению потерянного в ходе цивилизационного развития архаичного, онтологического взгляда на вещи охватила все области теоретической и художественной мысли. В этом контексте концепция Вяч. Иванова о «реалистическом символизме» должна рассматриваться как одно из самых репрезентативных проявлений этой общей культурно-типологической тенденции.

Но при всей общности духовной установки Вяч. Иванова и М. Волошина, видящих в символизме реализм высшего порядка, соответствующий культурным дилеммам новой эпохи, у них разные акценты в оценке роли импрессионизма в процессе нового «реалистического» взгляда на вещи. Вячеслав Иванов видит в импрессионизме лишь низший этап культурно-стилевого развития, который надлежит преодолеть, и поэтому оспаривает наличие у импрессионизма культурных перспектив для дальнейшего стилевого преобразования в пределах новых систем. Максимилиан Волошин как художественный критик был прекрасным знатоком новейшей французской литературы и живописи, и в год написания своей работы «О Репине» разделял художественные вкусы не только художников «Мира искусства», но и художников новейших группировок «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», и поэтому увидел тот же стилевой процесс в несколько ином ракурсе.

М. Волошин, с одной стороны, подчеркивает то, что новый этап в искусстве, который характеризуется стремлением раскрыть на основе видимых качеств вещей их внутреннюю сущность и поэтому может претендовать на роль реализма новой эпохи, начинался именно с импрессионизма. С другой стороны, он видит возможность постепенного углубления самого импрессионистического метода, начиная с «научного реализма» первого поколения французских импрессионистов и до высшей степени его развития в искусстве таких художников «неоимпрессионистов», которых принято причислять к постимпрессионистическому этапу развития европейской живописи. Проявление этого процесса качественного преобразования импрессионистического метода М. Волошин видит в искусстве Ван Гога и Гогена, представляющих в своем живописном стиле варианты экспрессионизма и стиля модерн, и в искусстве Сезанна, уходившего от импрессионизма в сторону кубизма. Таким образом, М. Волошин не оспаривает те культурные потенциалы, которые крылись в импрессионизме и проявились не только в эпоху постимпрессионизма, но и в эпоху постсимволизма и авангарда.

В оценке М. Волошина культурных перспектив импрессионизма в реальном процессе развития русской и европейской живописи рубежа веков наблюдаются некоторые точки соприкосновения с оцекой этих же явлений в трудах современного искусствоведа Д. Сарабьянова. В его теоретической концепции, с одной стороны, подчеркивается роль импрессионизма как завершающего этапа для искусства XIX в., но, с

другой стороны, отмечается и та специфическая закономерность развития русской живописи, что импрессионизм в ней, будучи явлением 1890-х годов, имел запоздалый характер по сравнению с французским импрессионизмом и поэтому выступал в смешении с такими стилевыми феноменами (прежде всего со стилем модерн), которые в западноевропейской модели развития были явлением постимпрессионизма. Этот запоздалый характер импрессионистического этапа в русской модели развития привел к разным формам стилевого синкретизма в русской живописи рубежа веков.

Д. Сарабьянов акцентирует и ту закономерность, что художественные искания 1890-х годов, сломавшие прежние эстетические позиции, служили ферментом для общего движения к новому русскому искусству начала XX в. Историко-культурное значение русского импрессионизма – в отличие от немецкой и французской моделей развития – Д. Сарабьянов видит именно в том, что импрессионизм «был постоянным резервом, откуда пополняли свои силы новые течения, вплоть до самых левых течений русского авнгарда»[11]. В то время как во французской и немецкой модели развития живописи образование новых, беспредметных систем живописного языка шло от кубизма и стиля модерн, – в русской модели в стилевом развитии многих художников от импрессионизма пролегал путь к живописному абстракционизму. В этой связи Д. Сарабьянов называет примеры лучизма Ларионова и супрематизма Малевича. Оба эти художника прошли ранний импрессионистический период развития, который определил логику образования их новых живописных систем. Лучизм Ларионова, на взгляд некоторых критиков, может быть воспринят как развитие импрессионизма на новом витке спирали, как итог абстрагирования первичных импрессионистических впечатлений. Логика развития русской живописи таким образом свидетельствует о том, что многим явлениям авангардной живописи суждено было вырасти не из «стиля эпохи», т.е. из стиля модерн, а как раз отойти от него как от живописного канона, подлежащего преодолению, и вернуться к живительной почве импрессионизма.

Эти примеры, иллюстрирующие специфику развития импрессионизма в области русской живописи рубежа веков, могут послужить пояснительным материалом для аналогичного развития в области словесного искусства и позволяют понять, почему «ассоциативный символизм» Анненского, со своей импрессионистической словесной техникой, мог стать ферментом для развития художественной системы таких

[11] *Сарабьянов Д.* Импрессионизм и стиль модерн в России конца XIX века. К вопросу о специфике русского импрессионизма. В кн.: *Сарабьянов Д.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва 1989, 174.

поэтов постсимволистской формации, как А. Ахматова, О. Мандельштам и Б. Пастернак[12].

Другой фактор, мотивирующий ограничительные оценки Вяч. Иванова историко-культурного места Анненского, мы должны искать не в теоретическом ракурсе критического рассмотрения и даже не в конкретных обстоятельствах литературной ситуации, а в амбивалентном характере поэтической системы и мировоззренческой модели самого Анненского. «Реалистический символизм» Вяч. Иванова и «ассоциативный символизм» Анненского опираются на две типологически противоположные художественные модели мира. Это типологическое развитие особо подчеркивается в статье С. С. Аверинцева «Вяч. Иванов и русская литературная традиция»:

> Он (Вяч. Иванов) энергично защищал против Анненского, во многих отношениях своего антипода, принцип иерархической организации строимого поэзией космоса[13].

Если структура поэтического космоса Вяч. Иванова строго системна в силу абсолютного характера ее ценностных ориентиров, то структура поэтического космоса Анненского зыбка, она ускользает от однозначного системного описания в силу релятивизации в ней мира абсолютных ценностей. Эта типологическая противоположность проявляется на всех уровнях поэтической и эстетической системы.

В историко-культурной перспективе такой же зыбкой оказалась и импрессионистичность поэтического стиля Анненского. В работе И. В. Корецкой, прослеживающей разные этапы и модификации импрессионистического мировосприятия и стиля в русском искусстве рубежа веков, отмечается, что поэтическое искусство и эстетические взгляды Анненского оказались гораздо ближе к импрессионизму «второй волны», с его стремлением постичь «загадки» явлений, нежели к импрессионизму «первой волны», с его стремлением воссоздать непосредственность чувственного восприятия самого явления. В этой же работе указывается на сложное и неустойчивое равновесие «сенсуального» и «интеллектуального» начала в искусстве Анненского и дока-

[12] О роли поэтики Анненского для образования новых стилевых феноменов в постсимволистской поэзии см.: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. Москва 1970, 199; *Гинзбруг Л.* О лирике. Ленинград 1974, 340–353, 357–358; *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва 1977, 75–76; *Лена Силард.* Русская литература конца XIX – начала XX века, I. Будапешт 1989, 436–439; *Федоров А.* И. Анненский. Ленинград 1984, 164–165; *Роднянская И. Б.* Лирический образ вещи в русской поэзии начала XIX века. В кн.: Вещь в искусстве. Материалы научной конференции, вып. 17. Москва 1986, 226–246. – Ряд новейших работ посвящен типологическому сопоставлению поэтического мира Анненского и Ахматовой в разных аспектах рассмотрения: *Александр Аникин.* Ахматова и Анненский. В кн.: Ахматовский сборник, I. Париж 1989, 33–43; *Наталья Салма.* Анна Ахматова и Иннокентий Анненский (к вопросу о смене моделей мира на рубеже двух веков). В кн.: Царственное слово. Ахматовские чтения, вып. 1. Москва 1992, 126–135; *Магомедова Д.М.* Анненский и Ахматова (к проблеме «романизации» лирики): Там же, 135–141.

[13] *Аверинцев С.С.* Вяч. Иванов и русская литературная традиция, 229.

зывается, что перевес последнего приводит к появлению в его стиле предэкспрессионистских устремлений[14].

Именно эта сложность мировоззренческого и творческого облика И. Анненского способствовала тому, что историко-литературная перспективность его поэтического дела получила столь разные оценки. Десять лет спустя после выхода статьи Вяч. Иванова литературовед Б. Ларин, сторонник направления новой лингвистической и семантической поэтики, находит в поэзии Анненского еще нераскрытые перспективы поэзии будущего, которые предстоит открыть его потомкам, и сравнивает занимаемое Анненским место в культуре XX в. со значимостью поэзии Тютчева для XIX в.:

> Оба – поэты не национальные, и тем не менее – первостепенные. Они и в свои дни – дальние; никогда не в русле настоящего, никогда не обращены к толпе.
>
> «Кипарисовый ларец» мы читаем не жадными глазами современников, нетерпеливо ища новизны, а пристально, задумчиво, как потомки[15].

Таким же амбивалентным явлением оказалось и поэтическое мироощущение Анненского. В книге П. Громова «Блок, его предшественники и современники» ставится вопрос о том, исчерпывается ли значение Анненского для будущих поэтических поколений ролью, приписываемой ему некоторыми его современниками, ролью утонченного аналитика сумеречных состояний современной души, и отмечается противоречие между старомодностью человеческого и поэтического облика Анненского в 1900-е годы и той значимостью, которую его поэзия обрела в большой литературной перспективе:

> ... и по человеческой подлинности его поэтического голоса, и по глубине содержания, и по качествам стиха едва ли с кем-либо из современников, кроме Блока, его можно сопоставлять[16].

Вяч. Иванов упрекает Анненского в отходе от принципа соборности и в приверженности принципу индивидуализма. Но рассматривая трагизм лирического мироощущения поэзии Анненского в большом литературном контексте, истоки этого трагизма можно увидеть именно в осознании реальных перспектив современного искусства, в осознании невозможности согласовать долженствующие трансцендентальные и историко-культурные ценности с экзистенциальным опытом среднего, «маленького человека», брошенного в низовые сферы культуры и общества. Маленький человек, чью участь разделяет лирический субъект поэзии Анненского, и есть тот средний, массовый

[14] *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. В кн.: Литературно-эстетические концепции в России Конца XIX – начала XX в. Москва 1975, 235, 248–249.

[15] *Ларин Б.* О Кипарисовом Ларце. Литературная мысль. Альманах II. Петроград 1923, 149.

[16] *Павел Громов.* А. Блок, его предшественники и современники. Ленинград 1986, 207.

человек, для которого высокие культурные ценности и мифы потеряли свою объяснительную и спасительную силу и который стоит перед ужасами бытия без трансцендентальной опоры. Отсюда его «неверие», то мучительное ощущение, что в мире больше не действует закон благодати и спасения, остается единственная спасительная сила, сострадание с «безмолвствующим большинством», разделяющим этот мучительный экзистенциальный опыт. С особой ясностью увидел за поэтической позицией Анненского его неверие в возможность восстановления соборного сознания и архаических жанров периода культурного синкретизма в условиях современной социально-культурной ситуации Осип Мандельштам:

Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма – он с достоинством нес свой жребий отказа – отречения. Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном искусстве благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непререкаемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедии), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что –

Сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей[17].

Современный поэт и филолог А. Кушнер как бы идет вслед за культурно-философской концепцией Мандельштама, называя мысль Вяч. Иванова о «соборности» и «хоровом начале» как устройстве всенародной жизни утопической теоретической фикцией, особенно в свете исторического опыта XX в.[18].

А. Кушнер считает, что именно поэзия Анненского, выражая присущий всем, общий внутренний опыт, на самом деле выполняет для современного человека ту же самую миссию, которую выполняли на архаическом этапе культуры древние мифы. Вяч. Иванов в психологизации и модернизации древних мифов видел опасность умерщвления их первоначальной онтологической основы, современный поэт и критик считает, что «модернизируя» древние мифы Анненский приближал их к современному сознанию и тем самым делал их «общенародными» с точки зрения современных культурных и духовных потребностей:

«Не будет преувеличением сказать, что Анненский в XX веке творил новый, современный миф, что этот миф вырастает на самой прозаической почве современной жизни из мучительного сцепления души с окружающим предметным миром. ⟨...⟩ Для

[17] *Мандельштам О.* Письмо о русской поэзии (1922). В кн.: *Мандельштам О.* Сочинения в двух томах, II. Москва 1990, 226.

[18] *Александр Кушнер.* Мифологические мотивы в лирике Вячеслава Иванова и И. Анненского. Cahiers du Monde russe, 35 (1–2), janvier–juin 1994, 236.

Анненского страшна, и прекрасна и таинственна жизнь, и «высокое» и «непостижимое» не накладываются на нее сверху, а вырастают из нее[19].

Оценка поэтического дела Анненского, данная в статье О. Мандельштама «Письмо о русской поэзии», в одном существенном моменте перекликается с итоговой оценкой, данной Вяч. Ивановым в статье «О поэзии Иннокентия Анненского». И О. Мандельштам и Вяч. Иванов видят мировоззренческую основу поэтической системы Анненского в духе отказа, отречения от систем канонического, нормативного мышления, поэтическую позицию Анненского Вяч. Иванов определяет как позицию скептика. Однако скептическая позиция Анненского оценивается О. Мандельштамом и Вяч. Ивановым в разном историко-культурном ракурсе.

В историко-культурной концепции Вяч. Иванова дух скепсиса устойчиво сочетается с принципом индивидуализма и при характеристике смены Средневековья Новым Временем проявляется как начало «деконструирующее» онтологическую базу мистического реализма. Современное проявление скептического духа для Вяч. Иванова является симптомом времени упадка, однако, специфику поэтического облика Анненского он видит в причудливом перепелетении «языческого» скепсиса и христианского сострадания, тем самым указывая на своеобразный «дуализм» мировосприятия Анненского:

> И именно жалость, как неизменная стихия всей лирики и всего жизнечувствия, делает этого полу-француза, полу-эллина времен упадка, – глубоко русским поэтом, как бы вновь приобщает его нашим родным христианским корням. Подобно античным скептикам, он сомневался во всем, кроме одного: реальности испытываемого страдания. Отсюда – mens pagana, anima christiana (CC II, 576–577) .

Нам кажется, что именно позиция скептицизма как психологический опыт и как гносеологическая установка может осветить многие аспекты ментальной основы поэтичекой системы Анненского, его «ассоциативного символизма» и «поэтики соответствий». Однако в культурной перспективе XX в. внутренний опыт скептика и скептицизм как философская установка, как нам представляется, должны быть оценены не только как разрушительное, но и как положительное, и порой даже конструктивное начало. Для аргументации этого предположения мы прибегаем к статье Г. Шпета, представителя феноменологического направления в руской философской и эстетической мысли начала XX в., «Скептик и его душа»[20].

По мнению Г.Шпета, скептицизм должен рассматриваться прежде всего не как философская теория, а как «психологический факт»[21], т.е. как вопрос об определенном психологическом опыте, характеризую-

[19] Там же, 244.

[20] *Шпет Г.* Скептик и его душа (1919). В кн.: Мысль и слово. Философский ежегодник издаваемый под ред. Г. Шпета, II. Москва 1918–1921, 108–168.

[21] См. об этом: *Богуславский В. М.* Скептицизм в философии. Москва 1990, 258.

щем скептическую душу. Согласно историко-философской концепции Г. Шпета, и в метафизическом догматизме, и в скептицизме в равной мере возникает дилемма «оторванности истины как таковой от данных нам явлений и «знаков»», и поэтому напрашивается та же самая гносеологическая проблема «об соотвествии или несоответствии, вообще об соотношении чувственно-данного к никак не данному»[22]. Но искания метафизического догматизма и скептицизма идут в разных направлениях; если для представителей метафизического догматизма важны поиски истины, и они предполагают существование истины в сфере «никак не данного», то для представителей скептицизма искание «оказывается не исканием самой истины, а лишь *соответствия данного нам* (курсив наш. – *А. Х.*) не – данной нам реальности»[23].

Согласно этой концепции скептик оказывается как бы «в промежутке» между двумя реальностями, между миром идейных сущностей и миром реалий. Он оказывается в третьем мире, в мире соответствий, ибо скептик по складу ума и не монист-метафизик, и не монист-эмпирик, он дуалист, признающий право на существование обеих реальностей[24], «скептики не сомневаются и в феноменальной данности чувственных ощущений»[25], но и не оспаривают существование высшей, подлинной реальности. Они не оспаривают и существование истины как объективно, онтологически данной, однако, на взгляд Г. Шпета, одно из основных положений скептика заключается в том, что «истина существует и она действительна, хотя и не достигнута человеческим познанием»[26].

Это пребывание в мире третьем, в мире соответствий, откуда обозреваются оба берега: и «берега дальние» мира горнего и берега мира дольнего, в большой степени характеризует поэтическую позицию И. Анненского, культивирование им «промежуточных» состояний и в пространственном, и в темпоральном, и в ментальном смысле.

Как нам кажется, одна из основных черт поэтического мира Анненского, состоящая в том, что каждое явление предметного мира отражает этот двойной отсвет и предстает в синтетическом ракурсе, где пересекаются несколько точек зрения, как раз и связана с гносеологической установкой скептической души. А эта установка, в свою очередь, требовала нового типа поэтической чувствительности и нового осмысления поэтичекой субъективности. Мы предполагаем также, что философская подоплека психологического опыта скептической души угадывается в тех комментариях, которыми И. Анненский снабдил стихотворения Бальмонта, и что эти комментарии часто могут воспри-

[22] *Шпет Г.* Скептик и его душа, 117

[23] Там же, 117.

[24] *Богуславский В. М.* Скептицизм в философии, 253.

[25] *Шпет Г.* Скептик и его душа, 116

[26] Там же, 117.

ниматься как автокомментарии к собственному поэтическому творчеству. Подтверждением нашего предположения может служить и статья исследователя творчества Анненского А. Федорова, где подчеркивается то особое место, которое две статьи: «Бальмонт – лирик» и «О современном лиризме» занимают среди других критических статей Анненского. А. Федоров видит своеобразие этих статей в том, что в то время как другие статьи носят монографический характер и целиком исчерпывают анализ своего предмета, – «обе статьи о поэзии современной, так сказать, проблемно-обзорны и многообъектны»[27].

Данное замечание А. Федорова в особенности касается статьи «Бальмонт – лирик», в которой на основе многоаспектного анализа одного предмета, поэзии Бальмонта, дается характеристика основных тенденций новейшей русской поэзии вообще. И основная тональность этой статьи, «пафос настойчивого доказательства и разъяснения, стремление убедить читателя в праве поэта на создание собственного образа или разных образов, а также – на творчество в области речи»[28], позволяют нам предполагать, что И. Анненский, страстно защищая тот новый тип поэтического Я и принадлежащую ему систему словесных средств выражения, которые он наблюдает в творчестве Бальмонта, часто произносит апологетическую речь в защиту собственного поэтического менталитета и словесных средств его самовыражения.

В третьей части статьи «Бальмонт – лирик» И. Анненский дает перечень тех фактов, которые вызвали радикальные трансформации в структуре современного Я и в итоге привели к потере цельного художественного Я, к потере «цельности восприятий»:

> Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, la bête humaine, боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное Я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистического страха перед собою – вот главные тоны нашего Я[29].

Примечателен тот факт, что тогда как Вяч. Иванов в своей эстетической теории явление расщепления цельного сознания оценивал исключительно только как потерю и с точки зрения художественных и культурно-созидательных задач, И. Анненский в этом же явлении видит приобретение для художественного Я. Для Вяч. Иванова расщепление цельного сознания означало потерю ощущения «метафизической наполненности» единичных впечатлений, и тем самым потерю связи

[27] *Федоров А. В.* Стиль и композиция прозы Анненского. В кн.: Иннокентий Анненский. Книги отражений. Серия «Литературные памятники». Москва 1979, 262.

[28] Там же, 563.

[29] *Анненский И.* Бальмонт – лирик. В кн.: *Анненский И.* Книги отражений, 101 (в дальнейшем – КО; ссылки на это издание даются в скобках в тексте, с указанием страниц арабскими цифрами). См. еще: Интерпретация этой статьи Анненского и характеристика противопоставления в ней двух типов поэтического сознания находится в кн.: *Гинзбург Л.* О лирике, 314–316.

между «мимолетным мигом» и вечностью, что в итоге привело, на его взгляд, к импрессионизму как стилевому феномену. У Анненского это же явление оценивается как процесс обогащения и углубления художественной сенситивности. По мнению Анненского, этот новый тип сенситивности уже нашел свое выражение в прозе, но еще ждет открытия адекватных выразительных средств в области поэзии.

В статье Анненского этот новый тип художественной сенситивности, которому свойственна пассивная созерцательность, характеризуется по принципу противопоставления художественному Я романтического типа. В байроновском, или романтическом, типе Я цельность восприятий осуществлялась благодаря согласованности в художественной личности душевных переживаний с сознанием и волей. На взгляд Анненского, цельность личности, «замкнутость натуры», противополагающей себя миру, обеспечивалась диктатом воли и разума, цельность личности, таким образом, была волевой цельностью.

В современном художественном менталитете «душа поэта, его Я кажутся теперь несравненно менее согласованными с его сознанием и подчиненными его воле» (КО 108), поэтому это Я не имеет замкнутых пределов, оно мелькает в мимолетных ощущениях, его контуры сливаются с самим миром, в котором оно как бы разливается, растворяется. В этой современной художественной личности психические процессы как бы высвободились из-под диктата разума и воли, поэтому этот тип восприятия приближается к женской сенситивности. И. Анненский не раз подчеркивает, что именно женственность является одним из основных определительных качеств поэтического Я Бальмонта (КО 103, 104). Можно было бы добавить, что по этим признакам сопоставления романтический, или байроновский, тип художественного менталитета может быть охарактеризован как мужской тип восприятия и творческого воления.

При этом новом типе художественной сенситивности, который получает характеристику в статье И. Анненского о Бальмонте, та цельность восприятия, которая была свойственна романтическому типу художественного Я, окончательно потеряна и в задачу современного художника может войти только иллюзия воссоздания этой цельности и только в пределах чисто эстетических.

В эстетической концепции Вяч. Иванова «цельное знание» о мире добывалось «в глубине внутреннего опыта», в сфере келейного искусства, благодаря добровольному самоограничению художника и ради постижения объективной истины. Однако это цельное знание, приобретенное путем уединенного мистического опыта не остановилось на уровне чистого созерцания, а отождествилось с «объективной истиной», носителем чего является соборное сознание. Был сделан прямой скачок от цельности уединенного духовного опыта к соборному сознанию под диктатом эстетического воления. Сам творческий акт имел

энергетийно-волевой характер, поэтому в своем пределе он мог отождествиться с теургическим актом, с эманацией божественной энергии.

В контексте эстетической концепции Анненского философия творчества Вяч. Иванова является последним отзвуком романтического типа сознания с его эстетическим волюнтаризмом, и предложенный в ней путь воссоединения частного и цельного, личного и соборного оказывается лишь теоретической фикцией. Если по символистской концепции жизнетворчества и мифотворчества весь мир должен был быть пересоздан по модели эстетического творчества, и в духе панэстетизма все фомы жизненной и культурной деятельности должны были быть интегрированы под эгидой эстетической сферы, то в концепции Анненского выражается скепсис относительно возможности создания такой цельности и признается лишь возможность иллюзорного воссоздания такой цельности в пределах узко эстетических, в пределах только художественного произведения, где только и могут быть интегрированы разрозненные впечатления, и только в области психического опыта в момент акта творчества:

> Поэзия, в силу абсурда цельности, стремится объединить или, по крайней мере, хоть проявить иллюзорно единым и цельным душевный мир, который лежит где-то глубже нашей культурной прикрытости и сознанных нами нравственных разграничений и противоречий (КО 108).

Задачей поэзии является, таким образом, создание иллюзорного единства нашего общего душевного опыта путем интеграции единичных впечатлений. В концепции Анненского изменился не только тип художественной сенситивности, но и представление о той сфере, где лежит наш общий опыт, залог объективной истины. Это не сфера трансценденции и не сфера долженствования, а та сфера непросветленного коллективного опыта, которая лежит глубже мира нравственного долженствования и эстетического воления и выпадает из сети сознательных этических и культурных норм:

> В нашем Я, глубже сознательной жизни и позади столь неточно формулированных нашим языком эмоций и хотений, есть темный мир бессознательного, мир провалов и бездн (КО 110).

Сомнение Анненского в том, что возможно создание действительной познавательной и культурной цельности исходит из того глубокого душевного опыта, который говорит, что экзистенциальный опыт современного «маленького», т.е. массового человека нельзя больше согласовывать со сферой высоких культурных и нравственных ценностей, поэтому искусство должно довольствоваться воссозданием иной цельности, более подвластной эстетическим задачам. Эта иная цельность, которая лежит в сфере безличного, общего психического опыта может проявиться в искусстве в персональной форме благодаря тому, что Я каждого из нас причастно этой цельности и несет ответственность за нее:

Я чувствую себя ответственным за целый мир, который бессознательно во мне живет и который может в данную минуту заявить о своем существовании самым безумным, может быть, даже гнусным желанием, причем это желание будет не менее назойливо м о е, чем любое из воспитанных мною и признанных окружающими культурных намерений (КО 108).

В свете концепции Анненского, где в понятия «всеобщий опыт», «целый мир» вкладывается принципиально иной смысл, чем в концепции Вяч. Иванова, подвергается переоценке и категория «индивидуализма», в котором Вяч. Иванов упрекал Анненского. В перспективе эстетических взглядов Анненского понятие соборности у Вяч. Иванова есть не что иное как универсализация личной эстетической и волевой нормы и постулирование ее как всеобщего соборного опыта. А «индивидуализм» Анненского пердстает лишь как личная скорлупа действительного всеобщего опыта, как персонализация этого опыта на уровне феноменальном. Именно поэтому в эстетической теории Анненского случайные, мимолетные ощущения имеют безусловный характер, ибо в них скрывается возможность проявления всеобщего глубинного опыта:

Я измеряется для нового поэта не завершившим это Я идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения (КО 109).

В этом оксюморонном определении сочетаются такие противоположные понятия, как мимолетность, т.е. прикрепленность личного ощущения к единичному мигу, его случайность и спонтанность, и в то же самое время его же принудительная закономерность, безусловный, абсолютный характер. Болезненная безусловность моментального ощущения состоит в том, что именно в нем находится залог цельности, но не цельности гносеологического или метафизического порядка, а цельности «психологического» порядка:

Оно (т.е. мимолетное ощущение) является в поэзии тем на миг освещенным провалом, над которым жизнь старательно возвела свою культурную клетушку, – *а цельность лишь желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет* (КО 109; курсив наш. – *А. Х.*).

Такая интерпретация абсолютного характера мимолетных ощущений у Анненского предвещает понятие «импрессионизма вечности» в эстетической концепции и поэтике Б. Пастернака[30], где моментальная случайность первичных впечатлений возводится в ранг высшей закономерности, ибо в ней проявляется действие высшей провиденци-

[30] См. об этом: *Смирнов И. П.* Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 17. Wien 1985, 53–55. *А.Хан.* Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения: Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae 19 (Szeged 1988) 77, 121–124. – Исследование этого явления в поэзии и живописи 1910-х годов находится в статье: *Дмитрий Горбачев.* Импрессионизм вечного, или как материя превращается в энергию: Новый круг 1 (Киев 1922) 153–155.

альной причинности. На то, что поэтические системы Анненского и Пастернака типологически перекликаются, уже указывалось в специальной литературе[31], однако сейчас хочется отметить только одну параллельную черту их эстетических концепций и поэтических систем, существенную для наших рассуждений. Оба поэта стремились к преодолению чистого импрессионизма, т.е. первичного сенсуализма, однако, при сохранении той сенсуальной полноты и свежести, которая является достижением импрессионизма. Но если в поэтической системе Пастернака преодоление первичного сенсуализма происходит за счет создания новой персональной онтологии, и, таким образом, его «концептуальный сенсуализм» приводит к созданию новой метафизики, хотя и отличной от метафизики символистов, то эстетической концепции Анненского чужды любые метафизические чаяния. Цельность предполагается им не в онтологическом строении мира, возведенном путем эстетического воления, а в бессознательном единстве экзистенциального опыта и отражающих его душевных переживаний, с принудительной силой дающем о себе знать в любом персональном опыте:

> Перед абсурдом цельности в сознании поэта стоит и его живое отрицание, реальность совместительства, бессознательности жизней, кем-то помещенных бок о бок в одном призрачно-цельном Я, ужас видеть, без возможности удержать слепого за полшага от провала или, как змея подползает к спящему ребенку (КО 109).

В эстетической теории Анненского возникает модель «безличной личностности», где в пределах одного общего, безличного, но цельного Я сосуществуют и сопереживают по принципу взаимной заменяемости все персональные Я. Анненский дает точную формулировку этого нового «промежуточного» типа лирического Я, комментируя поэзию Бальмонта:

> Я господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше Я, только сознанное и выраженное Бальмонтом (КО 99).

Определение того поэтического менталитета, который интенционально обращается к миру «промежуточному», где зеркально отражаются связуемые этой зоной «соответствий» миры, получает программное выражение в статье Анненского «О современном лиризме»:

> Символистами справедливее всего назвать, по-моему, тех поэтов, которые не столько заботятся о выражении Я или изображении не-Я, как стараются усвоить и отразить их вечно сменяющиеся взаимоотношения (КО 339).

[31] О типологических перекличках и расхождениях между поэтическими системами Анненского и Пастернака см.: *Силард Л.* И. Ф. Анненский. В кн.: Русская литература конца XIX – начала XX века, I, 437–438; *Некрасова Е А.* Олицетворение (Анненский и Пастернак). В ее кн.: А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. Москва 1991, 74-94; *Кушнер А. С.* «И чем случайней, тем вернее...». В кн.: Быть знаменитым некрасиво ... Пастернаковские чтения, вып. I. Москва 1992, 171–176.

Несмотря на то, что Вяч. Иванов оспаривал наличие у поэтической системы «ассоциативного символизма» Анненского культурных перспектив, его же характеристика типологии лирического Я у Анненского и специфики символизации импрессионистических впечатлений до сегодняшнего дня сохранила свою теоретическую проницательность и продуктивность для дальнейших интерпретаций.

Любопытно, что та поэтическая «самохарактеристика» лирического Я поэта-импрессиониста, которая вырисовывается в статье Анненского о Бальмонте, во многих моментах перекликается с характеристикой лирического Я Анненского у Вяч. Иванова. В обеих статьях подчеркивается сопричастность этого Я всеобщему опыту страдания, и его «промежуточная» позиция между миром индивидуального Я и «собирательного» Я:

> «Кажется, можно заметить, что лирика Анненского первоначально обращает всю энергию своей жалости на собственное, хотя и обобщенное Я поэта, потом же охотнее объективируется путем перевоплощения поэта в наблюдаемые им души ему подобных, но отделенных от него гранью индивидуальности и различием личин мирового маскарада людей и вещей (СС II, 577).

Лирическое Я Анненского тоже стремится сбросить с себя «принцип индивидуации», только делает это ради осуществления иных, чем у поэтического Я Вяч. Иванова, задач. Он ищет преодоления страха перед тайной индивидуального бытия с его «трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности» (КО 206):

> Я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; то Я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою (КО 206).

Вяч. Иванов, как это уже было отмечено выше, рассматривает ассоциативный символизм Анненского не как простое явление поэтического стиля, но связывает его с определенным мироощущением, в основе которого лежит переживание трагизма бытия. Именно это основное переживание, как он считает, напрягает органы чувствительного восприятия у этого Я до высшей сенситивности и делает все импрессионистические импульсы, идущие от предметно-физического мира, болезненно заостренными, подобными «чувственным раздражениям».

Этим самым Вяч. Иванов указывает на то, что импрессионизм Анненского не есть спонтанность действия психических процессов, не есть моментальная случайность первичных восприятий, а как раз наоборот, эти чувственные восприятия уже в момент их рождения «оговорены», «рефлектированы», они окрашены основной тональностью трагического мироощущения. Именно вследствие этого могут стать эти сенсуальные эффекты в смысловой ткани стихотворений Анненского «иероглифами бытия». Поскольку трагизм мироощущения лирического Я проистекает из всеобщего опыта, эти впечатления, отра-

жающие на первичном уровне индивидуально-психологический опыт, в смысловой структуре стихотворения облекаются сетью побочных представлений, обобщающих их смысловую значимость и способствующих символизации импрессионистических эффектов, последний смысл которых уводит в сферу надиндивидуального опыта. В этой точке характеристика ассоциативного символизма Анненского, даваемая Вяч. Ивановым, вновь обнаруживает существенные аналогии с поэтическим кредо самого Анненского, высказанным им в статье «Что такое поэзия»:

«Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для ощущений, т.е. реального субстрата жизни и для настроений, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию (КО 206).

Эта цитата позволяет нам предполагать, что импрессионизм в понимании Анненского является не столько последствием «мании психологической», т.е. расщепления сознания на моментальные ощущения, сколько стремлением этого поэтического сознания включить в новую сеть поэтических символов те промежуточные зоны, где соприкасаются и взаимоотражаются психология индивида и психология толпы, и видеть в этих промежуточных зонах и связанных с ними сенсуальных впечатлениях залог цельности нового порядка. Согласно такому пониманию импрессионизма «благороднейшим назначением» поэта будет «связывать переливной сетью символов Я и не-Я, гордо и скорбно сознавая себя средним, и притом единственным средним, между этими двумя мирами» (КО 338–339).

Однако в статье Вяч. Иванова об Анненском характеризуется не только определенный тип мироощущения и связанный с ним способ поэтического восприятия, но и путь смысловой реализации символической значимости импрессионистических впечатлений. Многократно цитируемый в специальной литературе пассаж статьи Вяч. Иванова, где определяется сущность ассоциативного символизма, открывает большие перспективы и для современного исследовательского опыта:

Поэт-символист этого типа берет исходною точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное и, не определяя его непосредственно, часто даже вовсе не называя, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает многосторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать его – прежде обычным и пустым, ныне же столь многозначительным его именем (СС II, 574).

Это определение становится особенно многозначным на фоне сопоставления с типологически противоположным путем символизации внешнего мира в реалистическом символизме, где господствует ознаменовательный принцип. Поскольку гносеологичекую установку реалистического символизма характеризует «чувство тайны», т.е. априорное знание о реальном присутствии в вещах их «непризрачного

смысла», для него «явление – символ, поскольку оно выход и дверь в тайну» (СС II, 576). Поэтому поэт, творящий в духе реалистического символизма, не нуждается в импрессионистичесих эффектах и в перифрастических формах приближения к символической значимости явлений внешнего мира, он идет путем непосредственного интуитивного проникновения «в темные пределы сущностей», т.е. путем срывания или магического просвечивания внешней оболочки вещей.

Для реалистического символизма поэтому не возникает дилеммы называния вещи, центральной для ассоциативного символизма. Путь символизации в реалистическом символизме идет от прямого называния вещи со всеми характерными для нее основными признаками значения к развеществлению вещи ради раскрытия ее глубинной тайны в символе. Поэтому основной творческо-философской дилеммой для этого типа символизма является проблема выражения, т.е. словесного воплощения сущностного, иррационального смысла явления. Реалистический символизм, таким образом, в процессе символотворчества идет от феноменального к ноуменальному, от рационального к иррациональному.

В ассоциативном символизме процесс смысловой реализации символа идет обратным ходом, согласно характеристике Вяч. Иванова, данной на примере анализа стихотворения Анненского «Идеал». В композиционном строе стихотворения развертывается сложная сеть ассоциаций, указывающая на символическую значимость исходного импрессионистического импульса. Однако этот символический смысл не «реализован», а остается на уровне «загадки», да и предметные контуры той конкретной обстановки, с которой связан основной импрессионистический импульс, только угадываются. Таким образом на семантической оси стихотворения возникают как бы два потенциальных полюса символического образа: образный смысл, зашифрованный в ассоциативной цепи, и денотат – конкретное физическое явление или ситуация, истинную смысловую связь между которыми предстоит разгадать читателю или исследователю.

Современный исследователь Е. А. Некрасова продолжает изучение этой семантической закономерности, охарактеризованной в статье Вяч. Иванова, подходя к ней в своих работах с точки зрения лингвостилистического анализа поэтических идиостилей. На примере изучения смысловой реализации поэтических тропов в контексте стихотворений Анненского Е. А. Некрасова называет эту закономерность явлением «завуалирования ассоциативных линий текста» и связывает его с общей тенденцией «к зашифровке реальной соотнесенности образа и денотата»[32].

[32] *Некрасова Е. А.* А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания, 40–41, 51.

Поскольку Е. А. Некрасова изучает контекстуальную реализацию смысловой структуры образа, она указывает и на те композиционные особенности, которые связаны с общим стремлением к зашифровке одназначной смысловой связи между образом и денотатом. Среди этих особенностей она называет преобладающую роль перифразы и как частное ее проявление перифразу такого типа, где перифраза появляется на композиционной оси стихотворения раньше, чем сам перифразируемый объект, который расположен после своего образного эквивалента[33]. Исходя из опыта анализа стихотворений Анненского, к этим наблюдениям Е. А. Некрасовой можно еще добавить, что доминантная роль перифразы придает смысловой реализации образных связей инверсивный характер, а синтаксической реализации образного мышления – эллиптичность. Эта закономерность проявляется не только в композиции отдельных стихотворений, но и в композиционном построении трилистников, где разгадка образного смысла отдельных стихотворений часто выходит за пределы их композиционных рамок, а образная ткань целостного цикла может быть расшифрована только обратным, регрессивным семантическим ходом[34].

Таким образом, лингвостилистический анализ поэтического стиля Анненского предоставляет богатый материал аргументации для подтверждения основной семантической характеристики, данной в статье Вяч. Иванова о поэтической специфике ассоциативного символизма.

Эти лингвистические свойства впрямую подводят нас к проблеме «называния» или «переназывания» предмета, которая в концепции Вяч. Иванова органически связана «с импрессионистическим эффектом разоблачения». Поскольку в поэтическом тексте, принадлежащем к типу ассоциативного символизма, на композиционной оси стихотворения вместо называния истинной сущности вещи появляется ассоциативный ряд, связанный не с ее сущностными, а с ее побочным смысловыми признаками, только в итоге расшифровки этой ассоциативной сети раскрывается «истинное имя» вещи и только тогда может совершиться акт ее «переназывания», делающий эту вещь как бы впервые воспринятой. Таким образом, путь смысловой реализации символа в ассоциативном символизме идет от первоначального неясного, зыбкого, «иррационального» к смысловой определенности, ясности. Этот семантический механизм во многих своих чертах предвещает путь смысловой реализации предметных символов в поэтике акмеизма, в частности, в поэтике ранней Ахматовой и в поэтике Мандельштама. Этот семантический механизм раскрывается по мере того, как в читательском восприятии восстанавливаются этапы того психологического

[33] Там же, 70.

[34] См. об этом: *Менцель Г.* (Menczel Gabriella). Принципы циклизации в книге И. Анненского «Кипарисовый ларец». Будапешт 1995. Рукопись.

и мыслительного процесса, который запечатлен в смысловой структуре стихотворения:

Несмотря на интерес к иррациональному и подсознательному, Анненский – поэт интеллектуальный. Интеллектуальность в поэзии – это видимая работа познающей мысли, проявленная в самом сюжете стихотворения» – пишет Л. Гинзбург[35].

Если приближение к сущностному ядру вещи в реалистическом символизме осуществляется в одном акте постижения, «цельного восприятия», то это же приближение в поэтике Анненского происходит окольным путем, пропусканием и восстановлением логических звеньев, по мере колебания системы взаимоотношений между психическими актами сознания и ответными импульсами постигаемых явлений:

Поэзии Анненского с ее сцеплением предметного и душевного мира необходима многозначность слова, но не следует смешивать многозначность с неопределенностью. Анненский – поэт интеллектуальных структур и точно зафиксированных явлений. Он действительно любит намеки, «недосказ», и поэтому опускает звенья поэтической логики. Но эти звенья почти всегда восстановимы[36].

Ассоциативный путь смысловой реализации символа в большой степени определяет и законы семантического механизма его разгадки. Вяч. Иванов в своей статье на примере анализа стихотворения Анненского «Идеал» дает утонченную характеристику логики этого процесса.

Согласно характеристике Вяч. Иванова, этот процесс расшифровки развертывается в двух фазах. Первая ступень разгадки должна быть направлена на постижение «близкого смысла», т.е. на восстановление той конкретной предметной обстановки, впечатления от которой служат импульсом для лирического движения, т.е. для возникновения сложной ассоциативной цепи соответствий. Можно было бы сказать, что эта первая фаза разгадки «близкого смысла» восстанавливает индивидуально-психологическую мотивацию возникновения символообразования. Вторая ступень ассоциативной работы реципиента и интерпретатора должна быть направлена на расшифровку «далекого смысла» уже разгаданной предметно-бытовой обстановки. Расшифровка этого «далекого смысла» должна привести уже не к индивидуально-психологическому, а к общезначимому, сущностному смыслу данной лирической ситуации. Смысловая перспектива, в которой появляется предмет на этой второй ступени разгадки, расширяется и углубляется благодаря той ассоциативной сети, которая его окружает. Можно к этому добавить, что интеллектуальная работа читательского восприятия состоит именно в интеграции разрозненных и разнонаправленных ассоциативных линий, т.е. в восстановлении того «цельного представления», без которого мы не можем говорить о присутствии символической значимости любого порядка.

[35] *Гинзбург Л.* О лирике, 330.

[36] Там же, 325.

Однако, на взгляд Вяч. Иванова, поиски этого «далекого смысла» приводят интепретатора к обнаружению того, что сеть соответствий в поэтической системе Анненского простирается не между феноменальным и ноуменальным миром, а только между миром вещей и миром лирического Я. Основной экзистенциальный опыт этого лирического Я состоит именно в трагическом испытании «разорванности идеала и его воплощения». В этой последней разгадке, ракрываемой в итоге анализа стихотворения Анненского, Вяч. Иванов видит свидетельство бессилия духа, неспособного интуитивно проникать в «финальную причину» бытия вещей. Это познавательное фиаско раскрывается для Вяч. Иванова и в смысловой стуктуре стихотворения, в формах словесной объективации мыслительного процесса. Ведь после перифрастических кругов ассоциативного движения, т.е. после познавательных усилий, мыслительный процесс возвращается к своей исходной точке, «к герметически замкнутой загадке того же явления».

Но то же самое явление, которое у Вяч. Иванова оценивается как бессилие духа, предстает в совсем ином освещении, если обратиться к той характеристике, которую Г. Шпет дает для определения гносеологической установки скептической души. Согласно этой характеристике, для духовного менталитета скептика не характерно безверие, он не оспаривает существование Истины и, добавим, Красоты как объективно данных, но не верит в непосредственную данность этой Истины для нашего познавательного опыта, поскольку он осознает границы наших познавательных и экзистенциальных возможностей. Осознание своего «бессилия» у Анненского есть сознательно декларируемая «антиромантическая» манера ментального поведения современного Я, которое не верит больше в сверхличную, трансцендентальную гарантию ценности своего личного существования. Анненский искал корни существования в иной сфере, выпадающей из-под контроля трансцендентальных ценностей и норм, но это не освободило его от переживания трагизма собственной экзистенциальной ситуации. Л. Гинзбург на основе интерпретации «Мучительного сонета» Анненского определяет истоки его трагического мироощущения следующим образом:

> В сонете Анненского человек измучен не страшным и отталкивающим миром, а миром прекрасным в своих осязаемых подробностях. Перед ним совершенно реальные ценности – творчество, природа, любовь (то есть ценности д р у г о г о). Трагедия же человека и вина человека в том, что сам он не в силах реализоваться (стать огнем)[37].

Именно потому, что явление развоплощенности идеала для Анненского есть не только духовная дилемма, ожидающая своего теоретического и эстетического разрешения, но и данность, диктуемая детерминированностью экзистенциальных возможностей современного человека, органическим свойством его лирического мира, помимо переживания трагизма индивидуального и общего существования,

[37] Там же, 319.

является момент трезвого, порой беспощадного самоанализа. Именно момент самоанализа, момент рефлектирования собственных психических и познавательных актов придает его образности повышенно «интеллектуальный» характер и требует специфических форм словесной объективации. Психические акты, для того чтобы они смогли быть рефлектированы, предварительно должны быть опредмечены в реалиях природной и бытовой среды. Поэтому ассоциативный символизм Анненского на самом деле есть многократно рефлектированный импрессионизм.

Горизонт лирического пространства на самом деле значительно сузился, но на этом сокращенном пространстве возникла необычайно утонченная система взаимоотражения импрессионистических впечатлений, идущих от внешнего мира и проецирующих актов сознания. Л. Силард, интерпретируя вышеприведенную цитату из статьи Вяч. Иванова, видит значение содержащихся в ней наблюдений и характеристик в том, что они «обращают внимание на то особенное соотношение Я и мира, которое – после Анненского – будет характерно и для Пастернака: мир дается через отражение его в душе, но душевные переживания – через окружающую человека предметность»[38].

Орудием самоанализа, то есть рефлектирования психических актов сознания, на уровне лингвистических приемов является система метонимических переносов. Характеризуя поэтический идиостиль Анненского, Е. А. Некрасова рассматривает метонимический перенос, т.е. «перенесение признака одного объекта на другой объект», как один из характерных приемов, «участвующих в «зашифровке» реальной соотнесенности образа и детоната»[39]. Как показывает опыт анализа стихотворений Анненского, самым частым случаем метонимического переноса является «метонимическое определение», с помощью которого качественные признаки трагического мироощущения лирического субъекта, или же основная тональность его душевного настроения в данный момент, переносятся на реалии природного и бытового окружения, этим самим «одушевляя», олицетворяя их. Но поскольку действительная причина основного душевного импульса Анненского всегда зашифрована, причина и следствие в этой цепи душевных движений могут поменяться местами и причинное объяснение данного душевного состояния продолжает оставаться завуалированным. Остается нерешенным, мотивирует ли данная бытовая обстановка (которая у Анненского имеет очень определенный социально-культурный колорит) душевное состояние лирического субъекта, т.е. является ли она «виновной» в душевной драме, которая разыгрывается «без действия и слов», или же эта обстановка является лишь «носителем» проецируемых вовне душевных состояний. В первом случае мы остаемся в пре-

[38] *Силард Л.* Русская литература конца XIX – начала XX века, 437.

[39] *Некрасова Е. А.* А. Фет, И. Анненский, 44.

делах традиционного психологизма, а во втором случае мы имеем дело с современными, «антипсихологическими» формами опредмечивания душевных состояний. У Анненского эти две формы лирического самовыражения переплетаются, и благодаря системе метонимических переносов между ними осуществляется колебание в пределах единой поэтической системы. Характеризуя тип поэтического мышления Анненского, И. Смирнов в связи с этим пишет следующее:

> Художественное мышление Анненского было по преимуществу метонимичным. В результате психологизации вещественного окружения и опредмечивания переживаний все элементы мироустройства втягивались в единый контекст и объединялись не только с помощью произвольных иносказаний, но главным образом по смежности[40].

В «переливной сети символов» поэтической системы Анненского каждое отдельное «соответствие» реализуется подходящим актом метонимического переноса данного душевного импульса на соответствующий предметный коррелят. Л. Гинзбург отмечает, что именно благодаря этой системе предметных опосредований происходит «исследование душевного процесса, детализация и конкретизация отдельных психических состояний», и что без этой детализации душевные состояния тоски, страха, разочарования остались бы «отвлеченно-общими поэтическими формулами»[41]. Можно добавить, что в этом случае символизация этих общих душевных состояний приближалась бы к чистому рациональному аллегоризму экспрессионистической символики.

Именно это колебание признаков поэтической системы Анненского между сенсуальной «пластичностью» и концептуальной «абстрактностью» делает ее промежуточным явлением не только в мировоззренческом плане, но и с точки зрения истории поэтических стилей. Л. Гинзбург видела основное достоинство поэтической системы Анненского в ее «психологическом символизме», в системе предметной символизации динамики душевных процессов:

> Лирический анализ осуществляется через предметные ряды, вдоль которых движется сознание поэта, и на его пути каждое соответствие знаменует поворот развертывающегося психического процесса[42].

Если в концепции Л.Гинзбург подчеркивается роль системы предметных опосредований в конкретизации и детализации, и таким образом, и динамизации общих и поэтому отвлеченных душевных состояний, то лингвистические исследования Е. А. Некрасовой обращают внимание на другой аспект интерпретации того же самого стилевого явления. Этот стилевой феномен, как это уже отмечалось нами выше, состоит в неустойчивом равновесии «зрительной конкретности» и «смысловой обобщенности».

[40] *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем, 79–80.
[41] *Гинзбург Л.* О лирике, 328.
[42] Там же, 338.

На примере анализа стихотворения Анненского «Смычок и струны» Е. А. Некрасова прослеживает процесс «образной трансформации олицетворения в аллегорию» и одновременно отмечает, что аллегории Анненского представляют собой особый вид аллегоричности усложненного типа, поскольку в них, с одной стороны, сохраняется «четкий, зрительный рисунок текста», с характерным для аллегоричности признаком «картинности», «сценичности», а с другой стороны, в едином «образном блоке» соединяются и накладываются друг на друга несколько способов смыслового преобразования[43].

Олицетворение, таким образом, играет очень важную роль в процессе того многоярусного смыслообразования, в результате которого складывается тропеическая структура стихотворений Анненского. Изучая специфику олицетворения в системе поэтических средств Анненского, Е. А. Некрасова находит в нем словесный прием «отчуждения» от лирического субъекта его психических процессов и как бы переведение их в статус «инобытия». Эту функцию олицетворения она связывает с общим стремлением «рассмотреть как бы со стороны индивидуально неповторимое, глубоко личное переживание или ситуацию»[44]. В этой интерпретации прием предметной объективации психических актов сознания есть способ отчуждения этих актов от их индивидуально-субъективного носителя, от эмпирической личности и перевод их в статус общезначимых, присущих не только индивидуальному сознанию, но и всему общечеловеческому опыту:

> Стремление скрыть глубоко личное выдвигает на первый план обобщенную, как бы общечеловеческую ситуацию. Отсюда прием наложения на олицетворение аллегоричности, придающий некоторым произведениям поэта яркую и четкую наглядность[45].

«Переливная сеть символов» в поэтике Анненского соответствует колебаниям лирического сознания между двумя формами самовыражения. С одной стороны, между актами интроспективной углубленности в чистые психические процессы, когда рефлексия направлена на лирическое переживание в его имматериальном бытии и в его внутринаходимости во внутреннем просторе индивидуального сознания, с другой стороны, между проецирующими актами сознания, транспонирующими психические процессы вовне, когда становится возможным их созерцание в опредмеченном виде с определенной дистанции. В этом втором случае для эмпирического носителя сознания, т.е. для индивидуальной личности, становится возможным относиться к субъективному содержанию собственного сознания как к внешнему объекту познания. Система поэтических приемов Анненского позволяет говорить о поэтической субъективности такого типа, который близок

[43] *Е. А. Некрасова.* А. Фет, И. Анненский, 68-69.
[44] Там же, 75.
[45] Там же, 87.

к пониманию этой категории в феноменологической философии, и в частности, к ее пониманию в статье Г. Шпета «Сознание и его собственник» (1916 г.).

Исследуя различные интерпретации Я в современных ему философских и психологичесих концепциях, Г. Шпет возводит их к двум основным типам понимания Я, к «эмпирическому» и «идеальному». В первом из них под Я понимается сфера эмпирического предмета, который образуется через противопоставление «среде», во втором под Я понимается сфера идеального, родового субъекта, который дедуцируется логическим путем через противопоставление «объекту познания». В системе Г. Шпета конкретное, эмпирическое Я приобретает свою обобщенность не путем обобщения, а путем общения. Такая система общения существует и между отдельными эмпирическими Я, и между отдельным Я и коллективным, соборным Я. Поэтому «цельность» сознания в концепции Г. Шпета базируется на взаимном отношении субъективного и коллективного, таким образом, общее, социальное в его понимании есть одновременно и «объективированная субъективность» и «субъективированная объективность»[46].

[46] *Шпет Г.* Сознание и его собственник (1916 г.). В кн.: Г. И. Челпанову от участников его семинаров в Киеве и Москве. 1891–1916. Статьи по философии и психологии. Москва 1916, 196.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 279–289

Эстетическая мысль Вячеслава Иванова в контексте теории и антропологии театра XX века

МАРИЯ ЦИМБОРСКА-ЛЕБОДА

Maria CYMBORSKA-LEBODA, Institute of Slavonic Philology, Maria Curie-Skłodowska University, 20-031 Lublin, Poland

Источником настоящего доклада была дискуссия вокруг текста, прочитанного мною в Centres des Recherches Scientifiques sur les Littératures Slaves (Paris), под заглавием «L'Utopie théâtrale du symbolisme russe»[1]. В ходе дискуссии оказалось, что мнение об утопизме символистских театральных концепций, прежде всего концепции Вяч. Иванова, требует пересмотра в нашу эпоху, когда рядом с традиционно-профессиональным театром существует театр альтернативный, или – по словам Э. Барбы – «третий театр»[2]. Отсюда возникла необходимость рассмотрения эстетической мысли Вячеслава Иванова в контексте положений современной антропологии театра, которые, на наш взгляд, она опережает, и в свете непосредственных воздействий и аналогий, какие нам удалось установить.

Учитывая указанную перспективу интерпретации, мы выделяем три аспекта проблематики:

I. Эстетико-театральные взгляды Вяч. Иванова, их непосредственные влияния и соответствия в свете эстетических деклараций и поисков Мечислава Лимановского, польского теоретика и деятеля театра (1876–1948), ровестника Иванова, деятельность которого была связана с варшавским театром Редута и с реализацией особой миссии театра, родственного мистерии.

II. Концепция Вячеслава Иванова о «символическом обосновании искусства»[3] и современная герменевтика мифа и символа, нашедшая свое выражение в работах Башляра (с учетом его малоизвестного, но важного предисловия к книге П. Диля о символизме греческой мифологии)[4], Г. Дюранда, автора «L'Imaginaire symbolique»[5], М. Элиаде с его

[1] Текст был прочитан в апреле 1993 г. Пользуясь случаем, хочу выразить благодарность участникам дискуссии проф. M. Aucouturier, C. Amiard-Chevrel, G. Abensour и др. В измененной форме текст был произнесен на конференции в Брно и должен появиться в издательстве Университета им. Масарика.

[2] Ср.: BARBA E. Teatr-kultura. Przeł. Kalinowski W.: Dialog, 1980, nr. 5, 120–121.

[3] См.: *Иванов В.* Борозды и межи. Москва 1916, 161 (далее – в тексте: БМ), а также его статью «Символизм» в: Собрание сочинений (т. I–IV, Брюссель 1971–1987), т. II. Далее – в тексте: СС с указанием тома и страницы.

[4] BACHELARD G. Préface: Diel P. Le symbolisme dans la mythologie grecque. Étude psychoanalytique. Paris 1952.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

идеей мифологической интерпретации (lecture) художественных текстов[6], а также П. Тиллиха, который ставит символ в центр культурного опыта человека, онтологической проблематики, «проблематики смысла» и познания реальности («chemin vers l'Absolu», «voie vers l'être ontologique»)[7].

III. Третий аспект проблематики, которая исследуется в докладе, – это театральная и философская мысль Иванова в свете современной французской теории театра (Gouhier, Souriau и др.) и в свете некоторых положений современной театральной антропологии (Гротовский, Барба и др.).

Отметим при этом, что указанные аспекты проблематики взаимосвязаны. Таким образом, сопоставляя театральную мысль Вяч. Иванова и эстетические взгляды М. Лимановского, мы по необходимости подходим к вопросу о типологической близости взглядов Иванова и современных антропологов театра, например, некоторых идей Гротовского, считавшего себя наследником театра Редута и того же Лимановского[8].

Аналогично обнаруживается взаимосвязь второго и третьего аспектов выделенной нами проблематики. Так, например, в работах Иванова, а ныне Башляра и Дюранда, мы находим теоретическое обоснование того, что современные антропологи театра называют «мифологическим театральным языком»[9], универсальным мифологическим принципом в театре, выразившимся через систему символических образов, связанных с мифом и ритуалом; образов, которые выявляют «трансисторическую суть, скрытую за историческими проявлениями религиозности»[10], т.е. некий архетипический план, свидетельствующий о том, что театр у своих истоков сакрален и антропологичен.

Переходя к вопросу «Вячеслав Иванов и Лимановский», нужно отметить следующее. Мы располагаем скромным фактографическим материалом, позволяющим судить об их личных контактах. Своей информацией я обязана комментариям Збигнева Осиньского, издавшего труды Лимановского, в частности его книгу «Był kiedyś teatr Dionizosa» («Был когда-то театр Диониса»)[11]. На основании этих данных

[5] Ср. также: DURAND G. L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris 1994; ср. *Его же.* Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse. Paris 1979.

[6] ELIADE M. Mity, sny i misteria [Mythes, rêves et mystères]. Przeł. Kocjan. Warszawa 1994, 25.

[7] Ср.: DUNPHY. Paul Tillich et le symbole religieux. Paris 1977, 175, 181.

[8] OSIŃSKI Z. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa 1980, 289.

[9] *Пави П.* [Pavis P.] Словарь театра. Пер. с фр. Москва 1991, 20.

[10] DURAND G. L'Imaginaire, 49. (Здесь и далее, кроме мест, где указан переводчик, перевод мой. – *М. Ц.-Л.*).

[11] LIMANOWSKI M. Był kiedyś teatr Dionizosa. Wstęp, wybór i opracowanie Z. Osiński. Warszawa 1994; LIMANOWSKI M. Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940. Zebrał i

можно установить: 1) факт пребывания Лимановского в Москве в 1915–1916 гг.; 2) факт встречи Иванова и Лимановского в Камерном театре и участие Лимановского и Иванова (а также Бальмонта, Брюсова, Сологуба и др.) в дискуссии о новом театре, состоявшейся в январе 1916 г.[12].

Рецензии и высказывания Лимановского той поры позволяют судить, что он был в центре театральной и культурной жизни Москвы. Можно поэтому предположить, что ему была известна книга Иванова «Борозды и межи», вышедшая в свет в 1916 г. и содержавшая основные статьи поэта о трагедии и искусстве театра, а также, что он знал более ранние работы поэта о театре. Следы влияния некоторых ивановских идей («дионисийской идеи») в работах Лимановского несомненны. Однако было бы упрощением и неточностью говорить лишь о воздействии, правомернее говорить о творческой «встрече» идей двух больших визионеров и миссионеров театра, об общей установке духа и творческих поисков двух поклоннков античности и ученых (по образованию Лимановский был геологом; в 1907 г. в Лозанне он работал над своей диссертацией, одновременно слушая лекции о греческом искусстве)[13]. В 1911 г. Лимановский записывает в дневнике:

«На момент я утонул в мифологиях, в филологиях, в мистериях и религиях Востока, я очутился в лаборатории современного критического анализа...»[14]

Подобно Иванову, Лимановский был воспитанником европейской культурной традиции. Он прошел через увлечнение книгой Эдуарда Шюре (Edouard Schuré) «Les grands initiés», через увлечение Каббалой, Штейнером и др. Как Иванов, он полностью человек культуры, мечтающий о «Духовном Возрождении Человечества»[15], уверенный в большом значении театра в этом возрождении. Его некоторые идеи – например, идея мистерии – возникли синхронно-параллельно ивановским, при несомненном влиянии книг Шюре и Ницше.

При этом можно указать на некоторые не только типологические аналогии – соответствия, которые, кажется, навеяны знакомством Лимановского с работами Иванова. Так, аналогично Иванову, эстетическую норму театра Лимановский выводит из древнего прообраза, считая древнюю трагедию высшим проявлением культуры и апогеем в развитии жанра. Этот прообраз он делает основой для своих интереснейших интерпретаций современных трагедий («греческие перспективы у Словацкого»)[16]. Ибо, как он пишет:

opracował Z. Osiński. Warszawa 1992; LIMANOWSKI M. – OSTERWA J. Listy. Opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński. Warszawa 1987.

[12] Хронология жизни и творчества Лимановского в книге Był kiedyś teatr Dionizosa, 58, составленная З. Осиньским.

[13] Там же, 53.

[14] Там же, 55.

[15] OSIŃSKI Z. Wstęp [Предисловие]: Limanowski M. Był kiedyś teatr Dionizosa, 18.

[16] LIMANOWSKI M. Był kiedyś teatr Dionizosa, 113.

«Греческий театр – это единственный театр, позволяющий полное отражение мира в формах искусства»[17].

Несомненно в духе Иванова он считает трагедию «жертвенным действом», утверждая, что «Жертва является ключом мира: в трагедии – ее живой кровью»[18]. Он дает мистико-эзотерическую интерпретацию трагедии, соотнося ее с мистериальным архетипом смерти-возрождения и с дионисийским архетипом первоначального единства и распадения, расчленения материи, разобщенности и отпадения от Целого, т.е. с идеей, присутствующей в «Бороздах и межах» и в более ранних работах Иванова. В результате такой мистико-символической интерпретации трагедии Лимановский приходит к выводу, что трагедия, будучи «отражением Бытия через Символы»[19], должна включать «тенденцию возврата к первоначальному Единству»[20]. Данное определение функции трагедии созвучно с тем, что Иванов называет «целостно-бытийственным чувством», к которому приводит трагедия, восстанавливая первоначальную гармонию со всем и во имя всего [БМ, 275].

Подобно Иванову, Лимановский уповает на значение соборного элемента и соборного творчества в театре. Подвергая критике цивилизацию, обезличивающую людей и культуру, уничтожающую ритуалы и празднества, он констатирует, что «солнце соборного творчества должно воскреснуть»[21] именно в театре, задача которого привести к соборному единству человечества и стимулировать *Жизнь Соборной Души*[22]. Нам здесь не важно установить, в какой мере на идеи Лимановского повлияли польские «великие мистики прасимволисты», – как назвал Иванов польских романтиков [СС II, 666] – Мицкевич и Словацкий. Нам важно подчеркнуть не различия, а общее направление театрального мышления Иванова и Лимановского, общие поиски высокой миссии театра, выходящего за грани эстетических форм «в ту область, коей приличествует именоваться в коренном и глубинном смысле жизнью» [БМ, 275]; общие попытки возродить мифологическо-ритуальные истоки театра. Именно это позволяет вписать обоих теоретиков искусства в ту ориентацию представителей европейского театра, которые «в 70-е годы обратились к культурной антропологии и этнологии, чтобы открыть или перешагнуть границы театра»[23].

Это означает, что концепция искусства для искусства для обоих теоретиков – это «эстетическая ересь». Театральное искусства для них не только антропоцентрично, но и теоцентрично. Стремясь выполнить свою цель – восстановить соборное единство, театр выходит за свои

[17] Там же.
[18] Там же, 110.
[19] Там же.
[20] Там же.
[21] Там же, 135.
[22] Там же.
[23] Osiński Z. Wstęp, 37.

рамки. Человеческая соборность неосуществима без Бога, считает Лимановский («ибо Бог на вертикали Человека», по словам Иванова [БМ, 163]).

> «Пока мы не обнаружим себя в Боге, ничего не существует. Нельзя слиться в искусстве, ибо это абсурд, если этому слиянию не сопутствует слияние с тем, что существенное и главное»,

– пишет Лимановский[24].

Это значит, что условием создания театральной общности, соборности является «единомыслие об истине» (слова Иванова), «оргийный» порыв или восхождение к «инобытию» [БМ, 263] а также та чудесная метаморфоза – мистерия преображения, которая, по словам Лимановского, и «есть Дионис в театре»[25] и к опыту которой приводит ритуал и театр, родственный ритуалу.

Как видим, обоих мыслителей роднит близкий им дионисийский, мифологически-ритуальный вид театра, рассматриваемый с аксиологической и функциональной точек зрения. Театр приводит к «всеобъемлющему единству в радостном утверждении своего и всеобщего бытия» [БМ, 178], пишет Иванов. «Заключительная часть высшей задачи театра, – утверждает поэт, – есть очистительное разрешение» [БМ, 269] и «духовное событие». «⟨...⟩ Луч от солнца Мельпомены ⟨...⟩ скользнул по толпе и заронился в расширившиеся сердца» [БМ, 270], – пишет Иванов, символически определяя катартическую, инициационную функцию театра. В театре скрыта обновляющая энергетическая мощь, «приводящая нас обратно к солнцу», через очистительное жертвенное умирание (κάθαρσις) ради новой жизни, говорит Лимановский. И далее:

> «В этом заключается дыхание сердца Творца и свершение театра: Дионис в театре – это великая метафора нарастающей радости жизни»[26].

Знаменательно, что в своих размышлениях о сущности и функции театра оба теоретика прибегают к символу Диониса и к символическому языку («солнце», «луч солнца», «неземная улыбка», «огонь Диониса» и др.), позволяющему выразить отношение человека к Абсолютному. Ибо «человек театра» – и для Иванова и для Лимановского – это *homo symbolicus* и *homo religiosus*, который посредством мифа восстанавливает свое «онтологическое равновесие»[27], посредством символа – как образа и подобия, носителя и участника «высших реальностей» [БМ, 162] открывает путь к Сакральному.

Иначе говоря, согласно излагаемой точке зрения, театру и в наше время доступна область метафизики, он призван исполнить «свой религиозный замысел» [БМ, 278]. Известное высказывание Иванова «че-

[24] LIMANOWSKI M. – OSTERWA J. Listy, 80.
[25] LIMANOWSKI M. Duchowość i maestria, 129.
[26] Там же, 128.
[27] GUSDORF G. Mythe et métaphysique. Paris 1953, 245.

рез театр мы хотим приблизиться к верховной и безусловной реальности. Отсюда наше утомление иллюзионизмом»[28] – подтверждает вышесказанное. Эти слова нуждаются в комментарии в свете ивановской типологии театра (театр-зрелище, театр-действо)[29] и в свете современной теории театра, к чему мы сейчас перейдем.

Вышеприведенные слова свидетельствуют, во-первых, о том, что театр, по Иванову, должен быть мифо-символическим, ибо, говоря словами поэта, именно миф содержит «безусловное значение художественного ознаменования мистической реальности ⟨...⟩» [ПЗ, 306], а эта мистическая реальность может быть «выражена лишь с помощью аналогии и символа» [ПЗ, 8].

Во-вторых, опыт человека театра может быть выражен посредством дионисийской символики («огненная», жертвенная смерть в духе),[30] символики вертикальности и экстатического восхождения, на важность которой для понимания и интерпретации искусства, а также человеческой жизни указал в наше время Башляр[31].

В-третьих, театр, по Иванову, должен быть по необходимости соборным, т.е. он должен не размагничивать, а усиливать соборное чувство собравшихся в театре, а условием для этого может быть именно «безусловное содержание» искусства. Без этого «безусловного содержания» («существенного и главного», по словам Лимановского, «безусловного Трансценденса», по словам Тиллиха[32]), не подлежащего «ни произвольной оценке, ни сомнению и отрицанию» [БМ, 286], театральное искусство не в состоянии создать подлинное единство людей, или же, следуя Иванову, «не способно слить театральный коллектив в хоровое единство и действие», в «однородное душевное тело» [БМ, 286].

Но ведь создание подлинной общности и возвеличение искусства через эту созданную его собственной энергией соборность и есть цель и оправдание театра, согласно взглядам Иванова, Лимановского и согласно тому, к чему устремляются современные деятели *альтернативного* или *третьего театра.*

Можно поэтому поставить два вопроса:

[28] *Иванов В.* По звездам. Статьи и афоризмы. С.-Петербург 1909, 286. Далее – в тексте: ПЗ.

[29] Подробнее: *Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма: Slavia, 1981, № 3–4; ср.: *она же.* Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich. Lublin 1994, глава 1; Le drame, la musique et le théâtre: La conception symboliste de l'homme: Cahiers du Monde russe, 1994, XXXV (1–2).

[30] Подробнее: CYMBORSKA-LEBODA M. La notion du sacrifice dans l'œuvre des symbolistes et postsymbolistes russes: Théâtre de la cruauté et théâtre de l'espoir. Paris 1996.

[31] BACHELARD G. L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris 1992, 76–77 (о «психологии восхождения»), 340–342 (о символике и аксиологии восхождения–нисхождения) и др.

[32] TILLICH P. Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii. [Die Frage nach dem Unbedingten Schreifen zur Religionsphilosophie] Przeł. J. Zychowicz. Kraków 1994, 170.

1) Создание данного типа «аксиологической общности» (о ней говорит Иванов, что она зиждется на мистическом участии в ритуале театра) является целью и задачей театра вообще, каждого театра или только одной из его разновидностей – той, например, которую Анри Гуйе (Henri Gouhier) называет «театром-церемонией» (le théâtre cérémonie)[33], а Иванов – театром-действом?

2) Является ли ритуальный или «церемониальный» театр одним из типов театра, имевшим свой античный прототип [«ce qui est sûr, c'est que, si le théâtre a commencé sous cette forme ⟨...⟩ il est devenu autre chose ⟨...⟩»[34]], или же является «идеальным» театром, как это видел Иванов и некоторые современные французские теоретики, полемизирующие с Гуйе.

Согласно точке зрения Гуйе, если театр и начался со своей церемониальной формы, то по ходу своего развития он стал чем-то совершенно другим, т.е. театром игры (théâtre-jeu). К сущностному определению театра Гуйе относит создание общности чисто драматического характера («Le théâtre ⟨...⟩ est un art de communion ⟨...⟩. La communion dont nous parlons est proprement dramatique ⟨...⟩»), т.е. трансформацию «человека улицы в человека театра»[35]. Условием этой трансформации и создания драматической общности (communion) является «добрая воля» и согласие зрителя на иллюзию существования фиктивного сценического мира. Иначе говоря, стать человеком театра значит дать согласие на некоторые «comme si»[36], «как будто», «обман» («возвышающий обман», сказали бы мы за Пушкиным и Сергеем Булгаковым)[37]. Истинность или театральность театра определяется – согласно данной точке зрения – эстетическим иллюзионизмом и возникновением на этой основе драматической общности людей, общности и переживании некоего «comme si». *Человеку театра* отводится тем самым довольно пассивная роль, роль сопереживания и согласия на то, что он видит игру.

Такой формулировкой роли человека в театре и, шире, своей концепцией театра (одного из видов театра), Гуйе сознательно противопоставляет себя современному опыту театра, т.е. тому, что он называет модой на «возврат» к ритуально-мистериальным истокам и тенденцией найти «le destin du théâtre en dehors du théâtre» («назначение театра вне театра»)[38]. В перспективе поисков подлинности человеческих отношений и исследования экзистенции человека в театре с этой точки зрения, т.е. в духе идеологии т.н. «третьего театра», в контексте высказываний некоторых оппонентов точки зрения Гуйе (например, М. Байер [Bayer]

[33] Gouhier H. De la communion au théâtre: Théâtre et collectivité. Paris 1953, 23.
[34] Там же.
[35] Там же, 18, 21.
[36] Там же.
[37] *Булгаков С.* Свет невечерний. Созерцания и умозрения. Москва 1994, 330.
[38] Gouhier H. De la communion au théâtre, 25.

отмечает, что *communion-jeu, общность игры*, не охватывает всего того, что происходит в театре[39]), а также в свете теоретеческих концепций М. Бланшо, Ж. Ф. Лиотара («Le théâtre nous place en plein coeur de ce qui est religieux-politique ⟨...⟩»[40]) является очевидным, что концепция Гуйе защищает чистый, десакрализованный театр. Она расходится с современной театральной антропологией, имеющей целью обогатить знание о сущности и назначении человека и выявить его открытость к святости. Таким образом, эта теория не считается с одной из важных тенденций в развитии театральной мысли и в развитии театра[41], начавшихся в Европе (Арто) и в России в начале века (Иванов и др.). Типология Гуйе (le théâtre cérémonie et le théâtre-jeu) противоположна ивановской, так как Иванов отрицает десакрализованный, иллюзионистский театр-зрелище во имя сакрального театра-действа.

Ивановская концепция двух типов театра вызывает потребность в более глубоком понимании с учетом той антропогической перспективы, которую открывает: «безусловной веры в *абсолют* театра, в его благодать, в его глубокий человеческий смысл»[42]. В концепции Иванова зрелище отрицается во имя действия, ибо зрелище (театральная декорация) подменяет жизнь, заменяя действительность ее видимостью[43]. Отрицается безвольное «смотрение» на сцену как на некоторое «не вправду», «не на самом деле»[44], т.е. во имя мирочувствия, требующего символического ознаменования высшей реальности, творческого постижения существа жизни, творческого акта, приводящего к «событию внутреннего опыта» и утверждению своего и чужого бытия.

Значит, рассматриваемый с аксиологической и антропологической точки зрения театр-действо не только снимает «обман», иллюзию действительности, он в равной мере ликвидирует неправду человеческих отношений, т.е. то, что Морис Бланшо [Blanchot] называет «гнусной смежностью» («contiguïté abjecte»), говоря о небытии, гипнозе, параличе

[39] Там же (запись дискуссии вокруг доклада), 28, 86

[40] LYOTARD J. F. La dent, la paume: Des dispositifs pulsionnels. Union générale d'édition, 10/18, Paris 1973, 89.

[41] Это заметно также в более поздних работах Гуйе, напр. в его монографии об Арто. Ср.: GOUHIER H. Antonin Artaud et l'essence du théâtre. Paris 1974, 109 (дискуссия о понятии communion у Арто) и особенно главы XIII (о влиянии Арто на современный театр: living Theatre, happening и др.) и XIV. В последней (Points d'interrogation) Гуйе ставит вопрос о сущности театра в понимании Арто и своем собственном, радикально противопоставляя обе концепции: концепцию «церемониального» и «автономного» театра. «Dans le cas du théâtre nous dirions: l'œuvre théâtrale a son fin en elle-même, cette fin est donc proprement théâtrale, et les moyens pour l'atteindre sont eux-mêmes d'ordre théâtral ⟨...⟩. Entre les conclusions de cette analyse et les vues d'Artaud sur le théâtre, l'opposition est radicale» (указ. соч. 165; ср. также стр. 172 о соотношении театра и культа и др.).

[42] *Бенуа А.* Предисловие: Лейферт А. В. Балаганы. Петроград 1922, 9. Выделено Бенуа.

[43] Ср. *Флоренский П.* У водоразделов мысли. Москва 1990, 51.

[44] Там же, 52.

воли зрителя в иллюзионистском театре. «Ici la passivité est à son comble: nous sommes nos propres ombres, nourries d'obscurité et avides d'un pâle sang qui ne coule d'aucune blessure»[45].

Концепция *театра-действа* Вяч. Иванова предлагает совершенно иной модус существования человека в театре, в рамках мини-общества, *соборности* (в одном из ее пониманий) как «некой новой энергии и ценности» (СС III, 382). Она соотносит этот вид существования с целью и предназначением человеческого существования в целом, с проблемой духовного возрастания и метафизического возвеличения человека, с идеей «синтетического творчества в новом искусстве и новой жизни» [ПЗ, 304]. Предлагаемый способ существования человека в театре (*малый* и *большой хор*] включает некий «архаизм», о котором говорят современные антропологи театра:[46] «тут древняя память и новые предчувствия встречаются» [СС III, 382]. Точнее, тот способ существования в театре, о котором прямо или имплицитно пишет Иванов, в определенном смысле архетипичен, ибо имеет своим прообразом пратеатральный опыт человека в рамках *drômenon*[47], а именно, опыт выхода из эмпирии в сферу высшей духовной жизни – благодаря терапевтически-катартическому ритму и энергии ритуального действа (энергии музыки и танца и пр.)[48] – опыт диалогического контакта с Другим, с *Ты* и с Универсумом («воссоединения с целым», с «божественным всеединством», «вселенской святыней», говоря словами Иванова): обретения подлинной, целостной человечности в «живом вселенски-личном единстве...» [СС III, 382].

Таким образом, выдвигаемая Ивановым концепция ритуального театра (*театра-действа*)[49] является прямым следствием его представлений о том, что театральное искусство переходит рамки эстетики, ибо оно есть «воистину святын я и соборность» [БМ, 161] и «коренится в иных сферах духа», вырастая из пределов красоты в «сферы иные» [БМ, 273][50].

[45] Blanchot M. L'Entretien infini. Paris 1969, 532. «Пассивность достигает здесь своего предела: мы являемся собственными тенями, вскормленными мраком и жадными до бледной крови, которая не течет не из какой раны».

[46] Wyka A. Badacz społeczny wobec doświadczenia. Warszawa 1993, 137.

[47] Об этом образце Иванов говорит в предисловии к трагедии «Прометей» [Петербург 1919, XXIII].

[48] О необходимости сочетать энергию музыки и драмы пишет Иванов в «По звездам». О важности музыки для интенсификации энергии спектакля говорит в наше время П.Брук. Ср. Brook P. Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre. Paris 1991, 43.

[49] Подробнее: Cymborska-Leboda M. Dramat pod znakiem Dionizosa, (глава I и начало IV); ср. *Она же.* Миф и ритуал в трагедиях Вячеслава Иванова: Litteraria humanitas II, Brno 1993.

[50] Сходную мысль, в сущности, выражает Брук, когда, говоря о поисках «великой красоты», пишет о переходе к сакральному: «C'est comme si par cette recherche, extrêmement pure, on voulait aller plus loin, vers le sacré.» [Le diable c'est l'ennui, 53.]

В этом смысле данная концепция кажется глубоко созвучной взглядам современных деятелей театра, а именно тех, кто – подобно Гротовскому – ищет формулу театра, отвечающую установкам современного духа, а в своем стремлении перейти от «игры» к «акту» (ср. «Я не чувствую, чтобы для меня театр был целью. Существует только Акт»[51]) проповедует возврат к истокам театра как такового. Следовательно – к неким культурным органическим универсалиям и прообразам, лежащим в основе всякого искусства, независимо от места и времени – или существовавшим до искусства. Ибо, как пишет Гротовский, «истоки – нечто простое, первичное – данное каждому человеку – являются чем-то заданным в начале»[52]. Назначение художников театра – приоткрывать эту первичную данность, или, по словам Иванова, «тайну», образ которой глубоко скрыт в духе каждого человека; приоткрывать эту «тайну» в акте художественного посвящения, как считает Иванов [СС III, 659]. Иначе говоря, приводить человека к тому моменту опыта, когда – как пишет Гротовский – «становится ощутимым нечто, что люди искали в «драматических религиях» (например, в элевсинских мистериях), нечто, что предваряло йогу, нечто, что предваряло индейские формы шаманизма, нечто, что предваряло зен, нечто, что предваряло опыт поэта, который пишет и не знает, что с ним происходит. При этом важно сделать оговорку: мы не присоединяемся к йоге, тантре, зену, шаманизму, Элевсину, поэтическому вдохновению – мы присоединяемся к чему-то, что предшествует. Ибо то, что предшествует, всегда присутствует. Можно сказать, что оно записано в нашем генетическом коде. *Начало присутствует*».[53]

Таким образом, театральная концепция польского мыслителя (при всей ее оригинальности и при всей тенденции Гротовского к переоценке собственных установок и позиций) как бы развивает, обогащает и синтезирует те эстетические идеи и поиски, которые наметились в начале века, в частности в русской театральной мысли (Иванов) и в русском театре (Станиславский, понятый Гротовским не академически, а творчески...[54])

Во-первых, деятельность Гротовского и вообще «театрально-антропологического авангарда» (Брук, Барба)[55] с совершенной очевидностью выявляет актуальность и продуктивность некоторых появившихся тогда (прежде всего, у Иванова) идей и категорий, а именно идеи возврата к ритуалу и категории Начала, о которых в контексте их

[51] GROTOWSKI J. Odpowiedź Stanisławskiemu: Dialog, 1980, № 5, 118–119.

[52] Grotowski wytycza trasy: od Dramatu Obiektywnego (1963–1983) do Sztuk rytualnych (od 1983 roku): Grotowski teksty z lat 1963–1969. Wybór J. Degler i Z. Osiński (red.). Wrocław 1990.

[53] GROTOWSKI J. Działanie jest dosłowne: Dialog, 1979, № 9, 99. Подчеркнуто Гротовским.

[54] Ср.: GROTOWSKI J. Odpowiedź Stanisławskiemu, 113 и сл.

[55] KOLANKIEWICZ L., SZPAKOWSKA M. Antropologia teatru: swojskie i obce: Dialog, 1987, № 11–12, 162.

понимания Ивановым мы уже писали. Идея возврата к Началу понимается иногда как попытка создать *новый ритуал*[56] или возродить сосредоточенный вокруг архетипа первичный ритуал, из которого возник театр, т.е. тот ритуал «в экстатическом порыве которого общность видела свой сон о своей собственной сущности ⟨...⟩ и где человек переживал ⟨...⟩ связь с Целым Бытия»[57].

Во-вторых, поиски Гротовского и других антропологов театра (в том числе его ученика Барбы) своеобразно подтверждают актуальность и важность отмеченных нами стремлений Иванова выйти за пределы современной культуры, чтобы найти истоки современности в прошлом иных культур, а также выйти за пределы традиционного театра к празднеству. Отсюда «szukanie ku Świętu» – «поиски в сторону Праздника» у Гротовского, ставившего себе целью «моделирование человека» и своеобразное жизнетворчество («помысел о жизни святой-несвятой, о религии-нерелигии, о социальной деятельности»[58]).

«Я думаю, – говорит о своих поисках Гротовский, – что *этот вид поисков существавал чаще всего вне театра*, хотя иногда существовал также в некоторых театрах. Речь идет о дороге жизни и познания»[59]. То есть, речь идет об антропологической перспективе театра или театрального ритуала – *о человеке*, а не о зрителе, так как «зритель значит меньше, чем человек»[60].

С этим связан и следующий вопрос, имеющий значение для антропологов театра, а именно вопрос о создании связи и общности людей, в которых «нет разделения на актеров и зрителей».[61] Ибо цель так понятого театра – театра, выходящего за свои границы, «есть встреча, человек–человек, акт»[62], т.е. опыт ощущения бытия Другого человека как сущего Ты; опыт существования дерева, звезд, ветра – опыт присутствия Сакрального. «Дерево имеет очень сильное бытие ⟨...⟩, – пишет Гротовский, – Оно обладает очень сильным присутствием ⟨...⟩. Почему мы не чувствуем, что они (дерево, звезды. – *М. Ц.-Л.*) есть сущие?»[63]

[56] Ср.: «Он [Гротовский] старается создать какой-то неизвестный из традиции ритуал, то есть такой, который не существовал ни в одной исторической культуре». – Там же, 169.

[57] FLASZEN L. Po awangardzie: Odra, 1967, № 4; цит. по: WYSŁOUCH S. Grotowski – niszczyciel znakow: Dialog, 1971, № 8, 130.

[58] SIELICKI K. Dlaczego Grotowski nadal jest artystą?: Dialog, 1976, № 3, 119.

[59] GROTOWSKI J. Otpowiedź Stanisławskiemu, указ. соч., 119. Выделено Гротовским.

[60] BARBA E. Teatr-kultura, 127.

[61] GROTOWSKI J.Działanie jest dosłowne, 98.

[62] GROTOWSKI J. Takim jakim się jest cały: Odra 1972, № 5, 54; ср. также: OSIŃSKI Z. Światopogląd Grotowskiego i Laboratorium: Dialog, 1979, № 1, 114.

[63] GROTOWSKI J. Działanie jest dosłowne, 98.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 291–309

«Певец у суфитов» (по рукописям Римского архива)

АНДРЕЙ ШИШКИН

Andrei SHISHKIN, Int. association "Convivium", via E. Rosa, 8, 00153 Roma, Italia

После окончательного возвращения в 1934 г. в Рим литературная деятельность Вячеслава Иванова заметнее всего связывалась, кажется, с сотрудничеством в цюрихском журнале «Корона». В синих томиках «Короны», чьи типографские шрифты могли поспорить в изяществе с былыми «аполлоновскими», среди страниц манновского «Иосифа», «Путешествия в страну Востока» Германа Гессе, сочинений Рильке, Валери, Малларме, Стефана Георге, Бенедетто Кроче, Торнтона Уайлдера, переводов из античной, иранской и японской литературы, увидели свет восемь статей поэта[1]; для «Короны» готовились и немецкие варианты двух главных сочинений Вяч. Иванова – «Повести о Светомире» и поэмы «Человек»[2]. В 1936 г., когда после отказа от советского гражданства всякие сношения с Советской Россией практически прекратились, стало налаживаться участие в парижских «Современных записках», возобновились какие-то контакты с прежним московским и петербургским миром.

Но собственное лирическое творчество, казалось, приостановилось. Вяч. Иванов знал периоды, когда сочинял стихи едва ли не каждую неделю, а то и день – так в 1914, 1915, 1917 гг. Это не полное молчание – в «Свете Вечернем» мы находим датированное декабрем 1935 г. «Подражание японскому», но некоторая остановка, затишье перед – как мы теперь знаем – последним лирическим взрывом, 114 стихотворениями «Римского дневника 1944 г.».

«Певец у суфитов» – одно из немногих стихотворений, которое Вяч. Иванов стал сочинять в это десятилетие. Но оно связано с его не-

[1] Vergils Historiosophie, Mai 1931; Gogol und Aristophanes, September 1933; Zwei Russische Gedichte auf Goethes Tod, August 1934; Terror Antiquus, Januar 1935; Anima, Mai 1935; Brief an Ch. du Bos, September 1935; Brief an Alessandro Pellegrini, 1937 n. 1; Vom Igorlied, 1937 n. 6. Появление ивановских сочинений в рафинированной «Короне», с ее истовым культом культуры, мифа и духовной свободы, трудно переоценить. Как характерное совпадение интересов Вяч. Иванова с линией журнала отметим появление на страницах «Короны» (1942 n. 5) поэмы Р. Паннвица (Rudolf Pannwitz) «Гипербореи» (писалась с 1914 г.), по тематике соотносимой с «Гиперборейской былью» Вяч. Иванова, о которой у нас пойдет речь ниже.

[2] V. Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlaß. Hg. M. Wachtel. Mainz 1995, 275–300.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

преходящими интересами, идеями и мотивами. Тема «Певца у суфитов» – различные толкования сущности поэзии, а форма – симпосион, пиршественная беседа, посвященная вину и совместному разговору о любви, философии, литературе или чтению стихов – была в каком-то смысле воспоминанием о знаменитых в литературной культуре серебряного века симпосионах на петербургской «башне» в 1905–1912 гг.

Начало работы над «Певцом у суфитов» относится к римскому лету 1936 г., последний вариант датируется 1945 г. (свидетельство – Дешарт 1962, 181–182). Мы можем догадываться о внутренних и внешних обстоятельствах его создания.

В 1930-е годы Вяч. Иванов не столько сочинял новое, сколько пересматривал и систематизировал старое. Таковы некоторые статьи в «Короне» и немецкая книга «Достоевский» (1932), более чем наполовину составленная из написанных в 1910-е годы статей. Написанное в 1930 г. по-французски и в 1935 г. переведенное автором на немецкий «Письмо к Дю Босу» уточняло идеи Вяч. Иванова, сформулированные в 1920 г. в ставшей европейски знаменитой «Переписке из двух углов»; по замыслу автора, «Переписка из двух углов» должна была печататься вместе с «Письмом к Дю Босу» и другим диалогически-полемическим ее толкованием – «Письмом к Пеллегрини» (написано по-итальянски в 1934, переведено автором на немецкий в 1937 г.). Из собственно теоретических работ, закончив в 1936 г. статьи «Символизм» и «Реализм» для энциклопедии Треккани, Вяч. Иванов в 1938 г. стал писать «Мысли о поэзии». Кажется, что «Певец у суфитов» по своему внутреннему содержанию должен быть поставлен в связь именно с последним сочинением, свободным историко-мифологическим эссе в семи главках о сущности поэзии, начиная с древнего магического заклинания, затем у Гесиода, Архилоха и у Платона, у Вергилия и Горация, у Ронсара и Шелли, у Пушкина и Тютчева, у Гёте и Гуссерля, у Малларме и Валери, у Клоделя и Анри Бремона.

С внешней стороны возникновением замысла «Певца у суфитов» Вяч. Иванов мог быть обязан произошедшим после почти двадцатилетнего перерыва встречам с приехавшими в Рим Д. Мережковским и З. Гиппиус. По воспоминаниям дочери поэта Лидии, летом 1936 и 1937 г. Мережковские «ходили к нам ежедневно, сидели часами, разговорам конца не было» (Л. Иванова, с. 241). В опубликованном в январе 1938 г. очерке З. Гиппиус подробно описывала симпосиальный диалогический стиль общения на этих встречах, стиль, делавший неуместным намерения любого из участников разговора учительствовать и монологизировать:

> Вяч. Иванов, конечно, и «кладезь учености», но не в том дело, а в том, что заранее знаешь: всякий вопрос, в любой области, он поймет, с ним можно говорить решительно обо всем, что кажется значительным. Как сам он на данный вопрос отвечает – уже не важно: мы часто не соглашаемся, спорим, но спора не длим: взгляд В. И. сам по себе всегда интересен, любопытен, споры же самая бесполезная вещь на свете.

Эти встречи Гиппиус воспринимала через призму вечеров-собеседований на петербургской «башне», римские разговоры как бы продолжали их:

Но особо воскресала «башня», когда речь заходила о поэзии, о стихах. Мы привезли в Тарпейское уединенье несколько томиков современных парижских поэтов. Утонченнейший их разбор, давший повод к длинным разговорам о стихах, о стихосложении вообще, – как это было похоже на В. И. тридцать лет назад! (З. Гиппиус. Поэт и Тарпейская скала. Цит. по кн.: Л. Иванова, с. 372).

Можно предположить, что аналогичные воспоминания о бывшем на «башне» дали Вяч. Иванову идею написать воображаемый симпосион о поэзии. Перед тем, как перейти к его рассмотрению, необходимо очень кратко сказать о реальных симпосионах, которые происходили на петербургской «башне».

На симпосион, изображенный в платоновском «Пире», были ориентированы многие «башенные» собрания, открытые для всех и посвященные философии любви, искусству, политики, религии. Став сразу знаменитыми, они уже в 1916 г. были ярко описаны в очерке Бердяева «Ивановские среды», включенном в монументальную «Русскую литературу XX века». Другого типа были закрытые, даже «секретные» собрания «Гафизитов», называемые также «вечерями Гафиза». Их члены – Бакст, Бердяев, Городецкий, Кузмин, Сомов, Нувель, Ауслендер – имели античные или восточные прозвища, сам Вяч. Иванов назывался «Эль Руми»[3] или «Гиперион», а Л. Зиновьева-Аннибал – «Диотима» (ее речь о любви произносит Сократ на платоновском «Пире»). Для «вечерь Гафиза» Иванов-Эль-Руми написал несколько стихотворений в восточном стиле, которые, в соответствии с древними правилами симпосиона, должны были открывать пир (гимн «Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Диотима..» – II, 738–739) или исполняться во время пира («Снова свет в Таверне верных после долгих лет, Гафиз…» – II, 342–343 и «Эль-Руми, Эль Руми!» – IV, 79[4]). Одна из дневниковых записей того времени кратко рассказывала о достаточно типичном, надо думать, собрании «гафизитов»: «Вчера я проповедывал Гафизитам „мистический анархизм“. ⟨…⟩ „В чем мудрость Муз?“ – спросили меня. Я сказал: „В том, что их девять: поэзия – девять противоречий“» (дневник от 1 июня 1906 – II, 744). Как видим, гафизиты на башне были платониками, а платоники на башне были гафизитами.

Симпосион о поэзии, который сочинялся в 1936 г., был в каком-то смысле того же рода – платоновско-гафизитским. Содержание «Певца» – встреча на симпосионе Запада и Востока, поэтов-суфитов, которые

[3] Показательно, что прозвище Вяч. Иванова было именно «Эль-Руми», а не «Гафиз» – в последнем случае хозяин «башни» оказался бы в слишком выдвинутой, доминирующей позиции, в ущерб другим «гафизитам», равноправие участников – главное условие классического симпосиона.

[4] Относительно этого стихотворения см.: Шишкин, 1994, с. 76–77, прим. 114.

каждый по своему ищут в споре ответа на вопрос о сущности поэзии, и Певца, пересказывающего им античные мифы о позии. Понять сложное взаимодействие смыслов этого симпосиона, его образов и символов, помогает история текста, реконструируемая по хранящимся в Римском архиве материалам.

*

Отличие «Певца у суфитов» от других произведений Вяч. Иванова, состоит в том, что в «рамку» суфитского симпосиона, писавшегося с 1936 г., монтировались стихотворения, созданные в 1914–15 г. и опубликованные в составе других циклов. В «Певце» таким образом объединенными оказались тексты, созданные более 20 лет назад. Оказавшись в «рамке» суфийского симпосиона, эти тексты приобретали иной смысл. Наконец, в процессе работы над составлением последнего поэтического сборника, «Певец у суфитов», равно как и большинство других стихотворений, изъятых автором из разбитых им циклов, оказывались в большой «макрорамке» «Света Вечернего».

Итак, в истории текста «Певца» можно выделить несколько этапов: в 1914–15 гг. создаются окончательные версии самостоятельных стихотворений, в 1915 г. они издаются в составе двух разных циклов, в 1936–45 г. пишется «рамка» симпосиона, в которую по-разному монтируются тексты 1914–15 г., «Певец у суфитов» находит себе место в первой книге «Света Вечернего».

I. Первый этап, 1914–15 гг.

I.1. «Гиперборейская Быль», 1914 г.

В архиве есть три автографа этого текста. Первый (у нас «ред. 1» – к. I л. 18а) под названием «Быль о гипербореях» датирован 3 июня 1914 г., написан беглым почерком карандашом с поправками. Второй (в нашем обозначении «ред. $I^{а}$» – тетр. 7, л. 12 об.), помеченный датой «1914», написан чернилами аккуратным разборчивым почерком, более беглым после строки 10, где иногда опускается ъ в конце слов, затем в строках 7–9, 14, 17, 19, 20 она делалась сперва карандашом, потом обводилась чернилами, наконец весь текст перечеркивается крест на крест. Стихотворение чуть более беглым почерком переписывается на другой лист («ред. $I^{б}$» – тетр. 7, л. 8), работа над текстом продолжается. В нижней части текста датировка: «Весна 1914». Вот транскрипция «редакции $I^{а}$», под строкой приводятся предшествующие варианты, прямыми скобками обозначены зачеркнутые слова:

Гиперборейская Быль

1 Было время, – помнят саги, – аль и саги то забыли?
2 Только лирники да маги лицезрятъ живыя были…
3 Лебедей, у легкой влаги, у лазурной[5], царства были.

[5] ред. $I^{б}$ *у лазурной* зачеркнуто, сверху написано: *лучезарной,* затем восстановлен первоначальный вариант.

4 Лебедями слыли люди; жили, юны, лѣта многи;
5 Вдохновеніемъ их груди волновали[6] тайно[7] боги
6 И к невѣдующим о чудѣ приходили пѣть в чертоги.

7 Плыли в златѣ дни[8], как челны, лучезарные[9], въ эоны[10];
8 Души зе́ркально-безмолвны; нѣжных[11] волнъ немолчны звоны;
9 Волхвовали, звали волны, яснолонны[12] и бездонны.

10 Каждый Лебедь вѣкъ свой длинный, созерцаній вѣк[13] безгласный,
11 Плѣн[14] блаженства, рай невинный, совершенства сонъ согласный –
12 В гимнъ единый, лебединый претворялъ мечтой всечасной.

13 И когда сложилось слово и насытилось желанье
14 Сладкой жизни,– дивно-ново заклинало[15] волхвованье
15 Жадныхъ[16] волнъ, и въ плескахъ зова милой слышалось взыванье.

16 Въ снѣжномъ[17], перистом уборѣ, убеленный[18] солнцем жизни,
17 Пѣснь, созревшую[19] в затворѣ древней думы[20] к юной[21] тризнѣ[22],
18 Лебедь пѣлъ и прядалъ в море, и в лазурной гасъ отчизнѣ.

19 Знают земли съ той годины чаровательныхъ гостей[23];
20 Съ каждым гусель властелины – десять вѣщих[24] лебедей;
21 Помнят белыя былины племя Божіих людей.

Весна 1914[25]

[6] ред. I[б] а. [возмущали] б. [озаряли]
[7] ред. I сладко
[8] ред. I[б] а. Уплывали дни
[9] ред. I колыбельные
[10] ред. I[а] а. первый вариант последних двух слов зачеркнут густой чертой и невосстановим.
б. златосклонные эоны
ред. I[б] а. в златолонные эоны
[11] ред. I[б] *нежных* зачеркнуто, сверху написано: *тонкихъ*, затем восстановлен первоначальный вариант.
[12] ред. 1 темнолонны
ред. I[а] а. легколонны
ред. I[б] а. [светлосклонны]
[13] ред. 1 плен
[14] ред. 1 хмель
[15] ред. I[а] а. [призвало] б. запевало
[16] ред. I[а] а. это слово вписано скорописью карандашом на оставленном первоначально пробеле.
ред. I[б] *Жадныхъ* зачеркнуто, сверху написано: *Пестрыхъ*, затем восстановлен первоначальный вариант.
[17] ред. I[а] а. [белом]
[18] ред. 1 старец песни
[19] ред. 1 расцветшую
[20] ред. 1 древних дум
[21] ред. I[б] а. [новой]
[22] ред. I[а] а. [долгихъ думъ для] новой тризнѣ
[23] ред. I[а] а. [племя божиихъ людей:]
[24] ред. I[а] было: [белыхъ]
[25] ред. 1 3 июня 1914;

I.2. «Мнятъ поэта чужеземцемъ…» 1914 г.

Над беловым автографом двустишия фиолетовым карандашом сверху размашисто надписано название: «Голос Суфита», этим же карандашом над первой строфой – правка (тетр. 7, л. 8 об.). Дата отсутствует, но стихотворения на том же листе (»Крез») и на листах следующих («Рождество» и «Превращение») помечены соответственно 23 декабря, 25 декабря и 25 января; так что датировать автограф можно декабрем 1914 г. Вот транскрипция:

Голосъ Суфита

Мнятъ поэта[26] чужеземцемъ[27], въ чьей странѣ слова цвѣтутъ;
Я того зову поэтомъ,чьи во мнѣ слова цвѣтутъ.

Не исключено, между прочим, что внешним толчком для появления двустишия была встреча с приезжим суфием в Москве, о которой рассказывал Грехем[28].

I.3. «Любовию мечты твои пронизаны…» 1915 г.

Беловой автограф с несколькими перечерненными словами (тетр. 10, л. 3):

Поэту.[29]

1 Любовію мечты твои пронизаны,
2 Какъ плавкимъ[30] солнцемъ изумрудный лѣсъ.
3 Какъ[31] жемчуга, на нить ночей нанизаны,
4 Сквозятъ и млѣют миги, нищій Крезъ!

5 Морей[32] пурпурныхъ с каждою жемчужиной
6 Святая тайна вынута на свѣтъ,
7 И каждая твоей невѣстой суженой
8 Мерцаетъ издали, поэт!

На 4 янв.

ред. I[a] было: 1914
[26] было: [поэтом]
[27] было: [чужеземца],
[28] Это был X-, «a serious religious man, desirous of spreading the gospel of Sufism in Russia». Некая дама «had arranged a meeting with him and X- came with his fellow-Hindus and their instruments and gave a lecture and rendered some music. Several of the most cultured people in Moscow were present. M-me Ivanova, the wife of Viacheslaf Ivanof, interpreted for him sentence by sentence question by question, and answer by answer. <…> The lecture lasted about an hour (Грэхэм, 137–139). – За указание на этот источник приношу благодарность Роберту Берду.
[29] было: [Поэтъ.]
[30] зачеркнуто, потом то же слово надписано сверху карандашом.
[31] было: [Что]
[32] было: [Глубинъ]

Печатная история 1915 г.

Первая печатная история этих трех текстов ставила их в определенные смысловые контексты. Опубликованные в ежемесячнике «Северные записки» (1915 май–июнь) практически без перемен тексты I.2 и I.3 образовали единый «ориентальный» цикл под названием «Поэту». При это в I.2 «суфийский» заголовок был снят и бейты разделены на полустишия, которые даны отдельными строками.

Особую значимость при публикации получил первый текст (I.1). В журнале «Русская мысль» (1915 г., кн. 8) он стал первым в цикле других стихотворений (I. Гиперборейская быль. II. Острова. III. Первые откровения. IV. Зефир (в «Свете Вечернем» – под названием *Певец*). V. «Все может обручить...» (в «Свете Вечернем» – под названием *Туча*). VI. Мемнон, VII. Утренние чары. VIII. Превращение (в «Свете Вечернем» – под названием *Поэт*). IX. Жар-птица (в «Свет Вечерний» не вошло), X. «Весенние ветви души...» (в «Свете Вечернем» – под названием *Поэзия*). XI. Певец в лабиринте). Единственным расхождением с рукописью было графическое разделение строк надвое (таким образом количество строк удвоилось – с 21 до 42), а также несколько знаков пунктуации. Точно также «Гиперборейская Быль» открывала цикл в проектах стихов 1915–17 гг. (см. Приложение 2). Главный смысловой контекст задавался названием цикла – «Лебединая память». Этот контекст был соотнесен со скрытым стержнем всего ивановского творчества, что мы покажем сейчас в по возможности кратком отступлении.

Экскурс: гиперборейский миф и платоновская проблематика.

Ключ к пониманию названия цикла давал автоэпиграф «Сподвижник лебедей в священстве Аполлона...», который отсылал к первому сонету триптиха «Подражание Платону» из сборника «Прозрачность», 1904 г. Иными словами, перед нами указание на платоновскую проблематику; ее значение для философских установок и тем русского символизма трудно переоценить.

В катренах сонета рассказывалось о том, как перед смертью лебеди поют прекрасную песнь, ликуя, что скоро отойдут к богу Аполлону, которому служат. Формула «Сподвижник лебедей в священстве Аполлона», которой открывался первый терцет, кажется отождествлением поэта с лебедем, традицией, восходящей к Пиндару, Державину и Тютчеву; на самом деле это почти буквальное переложение реплики Сократа, ἐγὼ δέ καὶ αὐτὸς ἡγοῦμαι ὁμόδουλός τε εἶναι τῶν κύκνων καὶ ἱερὸς τοῦ αὐτοῦ θεοῦ – «Федон», 85b[33]. Заключительный терцет содержал призыв к

[33] В переводе Д. Лебедева: «но я считаю и себя сослужителем лебедей и посвященным тому же богу» (Записки Имп. Новороссийского университета 13 [1874] 45). Между прочим, любопитно, что Гершензон в «Переписке их двух углов» обращался к Вяч. Иванову: «О друг мой, лебедь Аполлона!» (III, 387).

творчеству: «Прославим Вещего ⟨...⟩ Еще смертельная, о други, медлит чаша!» Смертельная чаша – это, конечно, чаша с цикутой Сократа, которую философ выпивает, рассуждая с учениками о бессмертии души и загробной жизни и рассказывая им, между прочим, сказание о лебедях, – сам-то он владеет даром пророчества не хуже, чем они. Таким образом первое ивановское «подражание Платону» поэтически разрабатывало как «лебединый миф» из «Федона» 85a, так и сам сюжет всего «Федона»; через несколько лет, в «Спорадах», Вяч. Иванов снова вернется к повествованию «Федона» о предсмертных откровениях Сократа как главных заветах для поэта («Два таинственные веления определили судьбу Сократа. Одно, раннее, было: «Познай самого себя». Другое, слишком позднее: «Предайся музыке». Кто «родился поэтом», слышит эти веления одновременно; или, чаще, слышит рано второе, и не узнает в нем первого: но следует обоим слепо» – III, 119, ср. «Федон», 61a).

Но на скрещении эпиграфа из подражания Платону и названия цикла рождался еще один смысл. Это философско-поэтическая идея Памяти/Анамнесиса. У Платона это представление о «припоминании» (ἀνάμνησις) как духовном знании врожденных истин или воспоминании жизненного опыта, заложенного в душе до ее рождения («Федон», 73–78, «Менон» 81b–86b, «Федр», 249c), в пересказе Вяч. Иванова, «Память Предвечная ⟨...⟩ воспоминание души о довременном созерцании божественных Идей» (III, с. 92). Исходя из платоновского «припоминания», Вяч. Иванов строил свою концепцию культуры и искусства как орудия Памяти: «Памятью воссоединяемся мы с Началом и Словом, которое „в Начале было“» (III, с. 93), эту концепцию он излагал в сочинениях, имевших для него основополагающий характер («Древний ужас», «Человек», «Переписка из двух углов», «Письмо к Дю Босу» и др.). Таким образом название «Лебединая память» указывало и на лебединый миф у Платона и на исходящие из Платона ивановские идеи о культуре и искусстве.

В «Певце у суфитов» эпиграфа из «Федона» 85b, как и заголовка «Лебединая память» нет, но отсылки на то и другое в слегка видоизмененном виде мы находим в заключительной речи Председателя пира, обращенной к певцу-поэту:

> Брат лебедей в священстве Аполлоновом
> В гиперборейской памяти...

(см. ниже, текст. II. 3, стих 87–88, ср. также стихи 52–53 и варианты реплики шестого суфия в примеч. 35).

Что же касается до «Гиперборейской Были», то, помимо «Федона» 85a, среди источников надо назвать прежде всего прозаический рассказ Гимерия о Гипербореях, народе, живущем «за Бореем», т.е. на крайнем севере, в чьею сттрану отправляется Аполлон на колеснице, запряженной лебедями, а также другие повествования Пиндара, Геродота, и того же Платона (среди прочего, рассказ в «Государстве» X, 620a как

душа Орфея выбрала жизнь лебедя). Прозаический рассказ Гимерия Вяч. Иванов в том же 1914 г. поэтически реконструировал (опубликован в книге «Алкей и Сафо… в переводе Вяч. Иванова, М., 1914, с. 33–34). В результате, гипорберейский сюжет настолько трансформирован, что есть основание говорить о собственном ивановском гиперборейском мифе. Этот миф излагался также в первом сонете сонетного венка «Два града» – «апокалиптического тона» истории прошедшего и будущего человечества, который Вяч. Иванов стал писать летом 1915 г., и в других стихотворениях цикла «Лебединая память» – «Зефир» («Явится, ведай…») и «Превращение» («Золотые письмена…»).

II. Второй этап, 1936–45 гг.

Начав летом 1936 г. создавать «Певца у суфитов», Вяч. Иванов стал писать симпосиональную «рамку» – разговор суфитов о поэзии; для него он избрал форму газелы, хорошо ему известную[34]. Разговор о поэзии писался в несколько приемов. В рамку восточного симпосионального спора о поэзии монтировались тексты 1915 г. – восемь строк стихотворения «Поэту» стали основой заключительной речи Председателя, стихотворения из цикла «Лебединая память» – «Гиперборейская быль» (без последней строфы – т.е. ст. 19–21 у нас в (I.1) – см. примеч. 49) и «Зефир» – использованы для речей поэта-певца. В архиве сохранились неполные первый (II. 3) и окончательный варианты «Певца» (II. 4 – он точно репродуцирован в издании «Света Вечного»). Ниже мы воспроизводим в хронологическом порядке первые три, т.е. (II. 1), (II. 2) и (II. 3). Поскольку версия (II. 3), в отличие от (II. 1), (II.2), сохранилась полностью, в (II. 1) и (II. 2) дается вспомогательная нумерация строк в последовательности (II. 3).

II. 1. «Поэтъ на пиру суфитовъ», не ранее 1936 г. (к. 4, п. 1, л. 13–19)

Молодой Суфи.

1 Мнятъ поэта чужеземцемъ,
в чьей странѣ слова цвѣтутъ.
2 Я того зову поэтомъ,

[34] Один из разделов готовившегося в 1918 г. «Изборника» должен был быть посвящен газелам (Обатнин, 1994, 40). О газеле Вяч. Иванов говорил на занятиях московского литературного кружка в 1920 г.: в этой персидской форме пестрота персидского ковра, чем более газела напоминает персидский ковер, тем лучше; газела может говорить о чем угодно, но лучше, если выдерживается единство мысли. На следующих занятиях ученики читали сочиненные ими газелы, похвалив одну за «совпадение с исконной мистичностью персидских Д⟨желалэддина Руми⟩ и Газифа с его символическими „кабачками“», Вяч. Иванов добавил: «Все поэты-персы, сектанты-суфиты стремились
сопрягать небо с землею. Недаром Вл. Соловьев так любил Гафиза и переводил его» (Фейга Коган. Кружок поэзии. Запись от 30 мая и 13 июня 1920 г. – Римский архив Вяч. Иванова).

чьи во мне слова цвѣтутъ.

Другъ Гафиза.

3 Если в сердцѣ роза дышитъ,
соловей поетъ над ней.
4 Не любовь ли садъ, в которомъ
по веснѣ слова цвѣтутъ?

Почитатель Джелалэддина Руми

7 Гость, скажи: не Гавріилъ[35] ли
невзначай ворота в рай
8 Распахнетъ[36], когда в сердечной
глубинѣ слова цвѣтутъ?

Поэтъ

54 Явится, вѣдай,
55 Сила святая
56 И слава лиръ.
57 Бѣлой победой
58 Вѣщая стая
59 Окличет міръ[37].

Ученый

52 Кто же вы, Гипербореи,
Знать, Платонъ вамъ далъ законъ,
53 Коль средь васъ его вѣщаній
в смутномъ снѣ слова цвѣтутъ?

Поэт

15 Было время, – помнят саги, –
.....[38]

II. 2 «Поэтъ в гостяхъ у суфитовъ» II.2, не ранее 1936 г. (к. 4, п. 1, л. 10)

Первый Суфи

1 Мнятъ поэта чужеземцемъ, в чьей странѣ слова цвѣтутъ.
2 Я того зову поэтомъ, чьи во мнѣ слова цвѣтутъ.

Второй Суфи

3 Если в сердцѣ роза дышитъ, соловей поетъ над ней:
4 Не въ саду ли Розы милой при лунѣ слова цвѣтутъ?[39]

[35] было: [распахнет]
[36] было: [Гавріил]
[37] Далее должны следовать еще четыре строфы – соответственно строки 59–82 текста II. 3.
[38] Следует речь певца, соответствующая строкам 1–21 «Гиперборейской Были» (см. выше) и заключительная речь Председателя (см. ниже, II. 3, строки 83–94). Эти речи мы сейчас не печатаем, их текст, расположенный в разрозненных машинописных листах, неполон, опечатки не выправлены.

Третій Суфи

5 Живъ Гафизъ! Ты льешь мнѣ, кравчій, въ жилы жаръ и в душу даръ
6 Легкихъ пѣсенъ: кубокъ выпитъ, и на днѣ слова цвѣтутъ.

Четвертый Суфи

7 Свыше пѣснь! Не Гавріилъ ли невзначай нам двери[40] въ рай
8 Распахнетъ, когда в сердечной глубинѣ слова цвѣтутъ?

Пятый Суфи

11 Отзвукъ творческого Слова, Память, другъ, – словесный лугъ:
12 Встанетъ солнце, лугъ согрѣетъ, по веснѣ слова цвѣтутъ.

Предсѣдатель Пира

13 Спой нам, гость: откуда пѣсня? кто ты самъ? В усладу ль намъ
14 Или тайнымъ благовѣстьемъ въ тишинѣ слова цвѣтутъ?[41]

Эти варианты позволяют увидеть историю становления «Певца у суфитов». Первой речью о поэзии сразу стало удачно и крепко сложившееся двустишие 1914 г. (I. 2), где устами мусульманского мистика давались два различных определения словесного искусства. Больше всего переделок пришлось на речь второго участника беседы, которая должна была противостоять первой речи и в тоже время открывать дорогу для дальнейшего спора. В первом машинописном варианте (II. 1) в восточном симпосионе участвует Молодой Суфи, Друг Гафиза, Почитатель Джелалэддина Руми, Ученый, Поэт и Председатель Пира. В следующем варианте (II. 2) число участников расширяется и диалогическая форма их речей заостряется: каждая речь построена на своем мотиве, образе и символе, афористически закончена и завершена в себе и в то же время оспаривает все другие речи. Любопытно, между прочим, как в последовательности вариантов уточняется поэтический образ: «ворота в рай» (им в одной из речей уподобляется поэзия) меняется на «окна в рай», затем на «двери в рай», наконец на камерное и интимное «калитку в рай». В фрагменте еще одного варианта (к. 4, п. 1, л. 11, машинопись, его мы не публикуем) диалогический принцип был доведен до конца: текст, ставший в окончательной редакции заключительной речью председателя, был распределен между пятью суфиями, так что на долю каждого приходилось по одной или по две стихотворные строки.

В полном предпоследнем варианте (II. 3), как и варианте (II. 1), только в иной последовательности, поэт-повец произносит две пространные речи, основанные на двух стихотворениях «Лебединой памяти». Первый лист (л. 20, у нас ниже строки 1–14) был перебелен каран-

[39] а [Не любовь ли садъ, въ которомъ] при лунѣ слова цвѣтутъ?
б Не любви ль в саду волшебномъ при лунѣ слова цвѣтутъ?
[40] было: [окна]
[41] далее текст в нашей машинописи обрывается.

дашом, почерк аккуратный и разборчивый, следующие листы (21–25) – вторые и первые копии машинописи с значительной правкой карандашом; они имеют нумерацию в левом углу, соответственно: 9, 10, 9, 10, 11; в правом углу – в двойном кружке: 2, 3, 4, 5, 6, образуя, видимо, единый текст (вообще, можно полагать, что листы 9, 10, 9, 10, 11 дают две разные версии продолжения к первому листу-автографу, учитывая же вторую нумерацию – 2, 3, 4, 5, 6 следует думать, что это единая версия). Вот транскрипция:

II. 3. «Пѣвецъ у Суфитовъ», после 1936 г. (к.4, п.1, л.20–25).

Первый Суфитъ
(осушая кубокъ вина)

1 Мнятъ поэта чужеземцемъ, в чьей странѣ слова цвѣтутъ.
2 Я того зову поэтомъ, чьи во мнѣ слова цвѣтутъ.

Второй Суфитъ
(отстраняя кравчего)

3 Не в оградѣ ль Розы милой соловей поет над ней!
4 Если в сердцѣ Роза дышет, в тонкомъ снѣ слова цвѣтут.

Третій Суфитъ
(пьет)

5 Живъ Гафизъ! Ты льешь мнѣ, кравчій, въ жилы жаръ и въ душу даръ
6 Легкихъ пѣсенъ: кубокъ выпитъ, и на днѣ слова цвѣтутъ.

Четвертый Суфитъ
(отклоняя подносимый кувшинъ)

7 Свыше пѣснь! Калитку рая Гавріилъ пріотворилъ –
8 Садомъ лилій в непорочной бѣлизне слова цвѣтутъ.

Пятый Суфитъ
(пьет)

9 Хмель–моря! Душа ныряет, малый челнъ, в обвалы волнъ:
10 Мѣра пѣсни – взмахъ качели; на гребнѣ слова цвѣтутъ.

Шестой Суфитъ
(отодвигая кубокъ)

11 Отзвукъ творческого Слова, память, другъ, – словесный лугъ:
12 Встанетъ солнце, лугъ согрѣетъ, по веснѣ слова цвѣтутъ.

Предсѣдатель Пира.

13 Спой нам, гость; откуда пѣсня? кто ты самъ? в усладу ль намъ
14 Или тайнымъ благовѣстьемъ въ тишинѣ слова цвѣтутъ?[42]

[42] Затем на л. 21 следовал текст сначала в машинописи (а), он перечеркнут карандашом, новый вариант надписан карандашом сверху (б), наконец, всё перечеркнуто. Текст, идентичный варианту а, находится на листе 25а, машинопись. Последний вари-

Пѣвецъ[43]

Было время, – помнятъ саги, –
Аль и саги–то забыли? –
Только лирники да маги
Лицезрятъ живые были… –
Лебедей у легкой влаги,
У лазурной, царства были.

Лебедями слыли люди;
Жили юны, лѣта многи;
Вдохновеніемъ их груди
Волновали тайно боги
И к невѣдущим о чуде
Приходили пѣть в чертоги.

Плыли в злате дни, как чёлны
Лучезарные, в эоны;
Души зеркально–безмолвны;
Нѣжных волнъ немолчны звоны:
Волхвовали, звали волны,
Яснолонны и бездонны.

Каждый Лебедь векъ свой длинный,
Созерцаній вѣкъ безгласный,
Плен блаженства, рай невинный,
Совершенства сонъ согласный –
В гимнъ единый, лебединый
Претворял мечтой всечасной.

И когда сложилось слово
И насытилось желанье
Сладкой жизни, – дивно-ново
Заклинало волхвованье
Жадныхъ волнъ, и въ плескахъ зова
Милой слышалось взыванье

Въ снежномъ, перистомъ уборе,
Убеленный солнцем жизни,
Пѣснь, созревшую в затворе
Старой[44] думы к юной тризне,
Лебедь пѣлъ и прядалъ в море,
Древней радуясь отчизнѣ[45].

ант текста а и б в данной редакции находится в строках 51–52, это реплика Старейшего суфита.

а. [Шестой Суфи
Кто ж они, Гипербореи? Или твой ихъ родъ сѣдой,
Коль Платоновыхъ преданій въ вѣщемъ снѣ слова цвѣтутъ?]
б. [1-ый Суфи
Вижу санъ твой, другъ: ты – Лебедь. И Пдатонъ вамъ далъ законъ
Коль его въ изустной вашей старине ⟨?⟩ слова цвѣтутъ?]

[43] было: [Поэтъ]
[44] было: [Древней]

Старѣйший суфитъ
(пьетъ)

Вѣры ты гиперборейской: вамъ Платонъ, о гость, – законъ,
И Платоновы въ напѣвной старине слова цветут.

Пѣвец[46]

Явится, вѣдай,
Сила святая
И слава лиръ.
Бѣлой победой
Вѣщая стая
Окличет міръ.

Гость[47] легковѣйный,
Душъ елисейскихъ
Зефир – вѣщунъ.
Гиперборейскихъ
Он тайнодѣйный
Наперстникъ струнъ.

В морѣ, что грѣет
Берегъ блаженныхъ, –
Чья зыбь – эѳиръ[48], –
Рѣяньемъ рѣетъ
Рѣкъ неизмѣнныхъ[49]
Святой Зефиръ[50].

Вѣка достигнувъ[51]
Гипербореи
На зыбь падутъ;
Нежныя[52] шеи

[45] было: [И въ лазурной гасъ отчизнѣ]
[46] было: [Поэтъ]
[47] сверху было надписано карандашом: *Вѣтръ* потом стерто.
[48] было: [В долахъ, где грѣетъ
Всходы сердечныхъ, –
Цвѣтовъ – эѳиръ.]
на листе 11 об. написан первый вариант переделки:
Въ морѣ, чей грѣетъ
Долы блаженныхъ
Дыша, эѳиръ
[49] было: [быстротечных]
[50] Далее исключена строфа:
[Цвѣтень колебля,
Завязь лелѣетъ
Любви потокъ;
Ласкою свѣетъ
Съ тонкаго стебля
Въ эѳиръ цвѣтокъ]
[51] было: [Вверясь Зефиру]
[52] было: [Гибкія]

75 Лирою выгнувъ[53]
76 Рѣкой плывутъ.

77 Гордые чистымъ
78 Лебедя ликомъ,
79 Браздятъ эѳиръ[54];
80 Плескамъ[55] струистымъ
81 Внемлютъ – и кликомъ
82 Окличутъ міръ[56].

Председатель Пира
(поднимая кубокъ)

83 Гость, вѣруемъ свидѣтельствамъ Платоновымъ.
84 Привѣтъ друзей Гафиза и Руми,
85 Брать лебедей въ священствѣ Аполлоновомъ,
86 Въ гиперборейской памяти, прими!

87 Той памятью мечты твои пронизаны,
88 Какъ плавкимъ солнцемъ предвечерній лѣсъ.
89 Какъ жемчуга, на звѣздный лучъ нанизаны,
90 Слова[57] твои[58] круглятся, нищій Крезъ.

91 Морей восточныхъ с каждою жемчужиной
92 Святая тайна вынута на светъ, –
93 И каждая твоей невѣстой суженой
94 Мерцаетъ издали, поэтъ!

Текст членится на четыре части: спор суфиев о поэзии (строки 1–14), первая речь певца (15–50), вторая речь певца (53–82), речь Председателя Пира (83–94). Такая композиция соответствует достаточно классической модели симпосиона: общий разговор, неожиданно прерывающийся появлением гостя, речь которого противопоставлена всем предшествующим (ср. внезапное явление Алквиада в «Пире» Платона или Священника в «Пире во время чумы» Пушкина). Это членение подчеркнуто различным поэтическим жанром и ритмикой частей, сменой коротких и длинных строк: спор суфиев (1–14) – персидская газела из 14 бейтов, нанизанных на конечную рифму, монорим; вторая речь певца – имитирующий античную лирику логаэд (пять строф, где в каждой первая и вторая, четвертая и пятая строки – дактиль и хорей, а третья и

[53] было: [Выгнув как лиру]
[54] было: [Зефиръ]
[55] было: [Чарамъ]
[56] Следующая строфа перечеркнута крест на крест:
[Знаютъ земли с той годины
Чаровательныхъ гостей;
Съ каждымъ – гусель властелины –
Десять вѣщихъ лебедей.
Помнятъ бѣлыя былины
Племя Божіихъ людей].
[57] было: [Словесъ]
[58] было: [твоихъ]

шестая – двустопный ямб). Перед нами как бы встреча запада и востока, античности и ислама. У тех и других собеседников – собственные образы, символы и мифы, но эти образы, символы и мифы понятны другой стороне, переводятся на язык другого – с признания истинности и действенности для суфиев «гиперборейской веры», платоновской» Памяти начинает заключительную речь Председатель Пира (85).

Диалогически построена как вся композиция текста, так и составляющие ее части. Первая часть, спор суфиев о поэзии (1–14), благодаря введенным в текст ремаркам, становится почти драматической сценой; чередующиеся жесты пирующих противопоставлены и противоположны, как и их речи. Вино как в суфийской, так и дионисийской образности – символ божества или Истины, и жест пирующего – осушение кубка или отказ от него как-то соотнесен с общим течением разговора, поиском острого и парадоксального определения сути поэзии.

Речь о поэзии каждого из шести суфиев утверждает нечто свое и построена на различных восточных образах и символах, они всякий раз по-новому сочетаются с монорифмой, организующей смысл всей газелы. Поэт в речи первого суфия – как некий пророк, слова его проникают в людей помимо их воли. Второй пирующий напоминает иносказание о соловье, влюбленном в мистическую Розу – т.е. о взыскании божества: поэт тот, кто обрел его в своем сердце (об образе мистической Розы у суфиев ср. в поздней статье Иванова, IV, с. 382). Идеал третьего пирующего – «легкие песни» Гафиза, источник поэзии – вино, в его мистическом суфийском смысле. Четвертый пирующий противоречит первому: поэзия – язык богов (между прочим, речи второго и четвертого суфия в варианте II. 1 принадлежали «другу Гафиза» и «почитателю Джелалэддина Руми», т.е. почитателям достаточно различных и разновременных поэтов – Руми жил в 1207–1273, Гафиз – ок. 1325–1390; немаловажно, что речь «почитателя Руми» отнюдь не отражает позиции самого автора). Речь пятого пирующего самая сложная, смысл ее, кажется, таков: человек бросается в бездну дионисийской стихии, уносит его размер и ритм стиха, в высшей точке неистовой стихии осуществляется творчество, дионисийский transcensus. Всем противоречит шестой пирующий – слова поэта есть воспоминание о божественном творческом Логосе; как солнце цветы, Логос питает слова поэта.

Тематически и стилистически контрастируют с суфиями речи певца (15–50 и 53–82), рассказывающего о гиперборейском мифе, поэзии и памяти. Любопытно противопоставление мифологического времени в первой и второй речи: в первой это время давнопрошедшее, сказочное, предисторическое (ср. коннотации древнескандинавского слова «сага»), во второй – как бы намек на отдаленное послеисторическое будущее, когда искусство в конце времен осуществит свою вселенскую миссию.

Председатель Пира дополняет гиперборейский миф о поэзии и памяти другим мифом: о поэте – ловце жемчужин. Его смысл – поэзия как познание, источник все тот же Платон[59], но образность восточная. В персидской поэзии «нить жемчужин» обозначала слова, переложенные стихами, «нанизывать жемчуга» – сочинять стихи, жемчужина – символ Истины[60]. Но в своем исконном, основном и универсальном значении жемчужина – символ луны, воды, девы[61]. Отсюда образ мистического брака (91–94), объединяющий идеи творчества, духовного рождения, поэзии как познания.

II.4. Певец у суфитов, окончательный вариант, не ранее 1945 (к.4, п.2, л. 15–18).

Машинопись окончательного варианта носит следы завершающей работы. Все ремарки предыдущего варианта, описывающие жесты пирующих, сняты; вновь дорабатывается речь второго суфия (ст. 3–4; окончательный вариант таков: «Не над Розой ли Шираза соловей поетъ звончѣй? / Тамъ, гдѣ нежно Роза дышетъ, в тонкомъ снѣ слова цвѣтутъ»); в строке 9 трудное для понимания «Хмель – моря!» карандашом переменено на «Моря хмель!» Главная перемена – изъята реплика Старейшего суфия (ст. 51 и 52 в II.3), которая наискось перечеркнута карандашом (л. 17) и вторая речь певца («Явится, ведай..» – ст. 53–82 в II.3), лист с первыми четырьмя строфами вынут, последняя строфа (77–82 в II. 3) также перечеркнута (л. 18). Выведенная из рамки симпосиона, в окончательной редакции «Света Вечернего» эта вторая речь под названием «Певец» печатается как самостоятельный текст непосредственно перед «Певцом у суфитов»; смысловая связь с последним для проницательного читателя сохранена только через название.

Вообще из шестнадцати стихотворений цикла «Лебединая Память» в «макрорамку» первого раздела «Света Вечернего» включено десять стихотворений, но объединяющая их смысловая вертикаль скрыта. В первоначальных вариантах «Света Вечернего» эта вертикаль обозначалась благодаря тому, что первый раздел книги именовался «Творчество» или «Poesis» или «Поэзия». В окончательном варианте «Света

[59] Одно из определений поэзии в ивановском «Спорадах» – «Поэзия совершенное знание человека, и знание мира чрез познание человека» – начиналось со ссылки на Платона (III, 119).

[60] Ср. в мусульманской космогонии Али-Хакк (Ahl-i Haqq): «в начале в Жизни не было существа, кроме Истины высшей, единственной, живой и достойной почитания. Ее обителищем была жемчужина и ее сущность была скрыта. Жемчужина была в раковине, раковина была в море, и волны моря покрывали все» (ср. Mathnawi Руми и «Бустан» Саади, а также евангельскую притчу о жемчужине – Царстве Небесном – Мф. 13: 45–46).

[61] Знание различных символических значений «жемчужины» входило в общекультурный язык символистов, характерен в этом отношении венок сонетов М. Волошина «Lunaria» (1913) построенный на различных значениях «жемчужины-луны».

Вечернего» эти варианты заголовка первого раздела заменены римской цифрой «I», но ключ к разгадке высокой темы дан: первым в разделе (и во всей книге) идет стихотворение «Поэзия» («Весенние ветви души...», десятое стихотворение «Лебединой памяти»).

*

У современников сложность построения и разнообразие мотивов в книгах Вяч. Иванова вызывала архитектурные ассоциации. Г. Чулков сравнивал книгу «Cor Ardens» с Св. Климентом, римской древней базиликой, под которой на глубине находится языческое святилище Митры. Другой современник – В. Ходасевич – сопоставляя ту же книгу с собором Св. Марка, отмечал: «кажется, будто она, подобно венецианскому собору, слагалась веками, что каждая деталь ее имеет свою собственную историю, совершенно обособленно протекавшую вплоть до того момента, когда воля поэта, объединив все эти детали, заставила их образовать единое целое» (Ходасевич, 1991, 474).

Как видим, наблюдение Чулкова и Ходасевича можно отнести и к «Свету Вечернему», на первый взгляд наиболее простой из книг поэта. Для «Света Вечернего» Вяч. Иванов разбивает поэтический цикл «Лебединая память», стихотворения этого цикла вводятся в разделы новой книги. Вмонтированное же в состав «Певца у суфитов» стихотворение 1914 г., излагающее на языке древнегреческой символики гиперборейский миф, став одной из речей на пире суфитов, в новом контексте приобретает иной смысл; то же относится и к стихотворению «Поэту». Как новое целое меняет смысл части может показать продолжение архитектурного сравнения, предпринятого Чулковым и Ходасевичем: в Св. Клименте и Св. Марке античная колонна, барельеф, надгробие, фрагмент разбитой стелы монтировались в стену или инкрустировали пол, образовывали вертикаль и горизонталь христианского храма.

Литература

Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты. В кн.: Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. Москва 1995.

Грехем, 1915 – Graham Stephen. The Way of Martha and the Way of Mary. New York 1915.

Дешарт, 1962 – *Дешарт О.* Примечания: Вяч. Иванов. Свет Вечерний. Oxford.

Иванова Л. Воспоминания. Париж 1990.

Обатнин, 1994 – *Обатнин Г. В.* Из материалов Вяч. Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома, 1991. СПб. 1994.

Ходасевич, 1991 – *Ходасевич Вл.* Колеблемый треножник. Москва 1991.

Шишкин, 1994 – Shishkin A. Le Banquet platonicien et soufi à la « tour » pétersbourgeoise: Berdjaev et Vjačeslav Ivanov: Cahiers du Monde russe 35/1–2 (1994).

Шишкин, 1996 – Shishkin A. On the Literary History of the Russian Symposion: SYMPOSION. A Journal of Russian Thought, No. 1, 1996.

Ueland Carol. Platonic Myth in the Poetry of Vjaceslav Ivanov: Poets, Prophets and Swans. Машинопись в Римском архиве.

Приложение I

Планъ:

1) Лебединая Память –	13
3) Война ~	13
2) Мистическій Циклъ –	32
[Деревенскія Гостины]	
4) Разныя Стихотворенія ~	17
	75

Приложение II

Лебединая Память (12)

Гиперборейская Быль	α^{15}
Острова	β^{15}
Первыя откровенія	β^{14}
Замышленіе Бояна	β^{10}
Зефиръ	β^{16}
Все может обручить	β^{12}
Утреннія чары	β^{9}
Я весел подолгу не трогаю	β^{7}
Мемнонъ [β^{9}]	α^{9}
Превращеніе	β^{21}
Весенніе вѣтви	γ^{8}
Пѣсни устали	γ^{19}

Пѣвец в Лабиринтѣ β^{18}

Психея β^{2}

Знаменія

Над окопами бѣлеется	γ^{18}
Плачъ	γ^{1}
Чаша Св. Софіи	γ^{12}
Перемышль	γ^{11}
Хвала	γ^{2}

Мистическій Циклъ

Когда ты говоришь	γ^{5}
Агапа	β^{1}
Внутреннее Небо	β^{13}
Богопознаніе	γ^{20}
Семиконечная Звѣзда	β^{22}
Φιλία	γ^{6}
Хижина	β^{8}

Разныя стихотворенія

Крезъ	α^{16}
Поэту	α^{16} / $\beta^{?}$
Балтрушайтису	$\beta^{5\text{-}6}$
Баратынскому	γ^{2}
Бальмонту	γ^{4}
Плоской чашей	β^{20}
Афродита Всенародная	γ^{13}
Вѣтер, пахнущий	γ^{14}
Яффа	γ^{10}
Личину обветшалую	γ^{7}
Людская молва ⟨?⟩	β^{17}

Оба проекта – отдельные листы, к. III п. 1 Римского архива

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 311–333

V. I. Ivanov in Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University[1]

ROBERT BIRD

Slavic Dept., Yale University, New Haven, CT 06511-8236, USA

Materials concerning Vjačeslav Ivanovič Ivanov that are held in the Beinecke Rare Book and Manuscript Library of Yale University can be broken into four groups. The first group is comprised of original manuscripts by Ivanov, of which two have potentially large significance; this group also includes Ivanov's letters to Vladislav Xodasevič[2]. Secondly, there are manuscripts of works about Ivanov by two of his most significant interpreters, Ol'ga Aleksandrovna Šor (Deschartes) and Fedor Avgustovič Stepun. Thirdly, there is a multitude of letters and artifacts relating to the rise of academic interest in Ivanov. Lastly, there is a significant body of letters from third parties that shed light on Ivanov's biography and critical reception both in post-war Germany and among the Russian emigre community. The bulk of original materials is located among the papers of Fedor Stepun (Gen. MSS 172), which, unfortunately, reflect only the post-war period, when Stepun and Ivanov had no personal contact. Other relevant manuscript collections at Beinecke are those of Nina Berberova (Gen. MSS 182), Boris Filippov (uncatalogued), Roman Gul' (Gen. MSS 90), Jurij Ivask (Gen. MSS 93), Alexis Rannit (uncatalogued), and Leonid Rževskij (uncatalogued).

Ivanov's MSS

The manuscripts of Ivanov in the papers of Gul' and Stepun are all typescripts, executed by Ol'ga Šor and intended either for publication or for private

[1] All materials are quoted with the gracious permission of Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (New Haven, Conn.). I would like to express my deep gratitude to the curator of modern European collections Mr Vincent Giroud and all the staff of Beinecke Library who have assisted me in the preparation of this paper, and also to Valerij Blinov, Pamela Davidson, Nikolai Firtich, Inka Gollnisch, Dimitrij Ivanov, and Michael Wachtel for their important advice and assistance. Unless otherwise indicated, materials are from Stepun's papers. Catalogued materials from Beinecke are cited by collection, box, and folder, separated by colons; citations from Ivanov's works, given with volume (Roman numeral) and page (Arabic numeral), refer to the edition: Vjačeslav IVANOV, *Sobranie sočinenij*, I–IV (Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1984).

[2] Ivanov's correspondence with Xodasevič (182:57:1298) was published in its entirely by Nina BERBEROVA in *Novyj žurnal* (no. 62, 1960, pp. 284–289).

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

use[3]. Šor sent Gul′ typescripts of Ivanov's late article "K probleme zvukoobraza u Puškina" (90:35:831) and of selections from Ivanov's posthumous poetry collection *Svet večernij* with her commentary (90:35:830, 90:50:1257, 90:33:760)[4]. Šor's correspondence with Gul′, dated from 1960 to 1965 (90:13:318, 90:21: 508), allows one to reconstruct the history of Ivanov publications in *Novyj žurnal* in this period, containing reference to works not contained in Gul's papers, including "Mysli o poèzii" (published in *Novyj žurnal* no. 69, 1962), and a discussion over the possibility of publishing a Russian translation of Ivanov's "Letter to Charles Du Bos" (see Gul′'s letter from October 13, 1962). Stepun's papers likewise do not contain several items he was known to have had at some time, including a holograph copy of Ivanov's long poem "Čelovek", executed by O. A. Šor in 1928, Ivanov's printed works, and offprints of Šor's publications in *Oxford Slavonic Papers*.[5]

In order to better understand why Stepun's papers contain such a quantity of materials relating to Vjačeslav Ivanov it is necessary to consider their relationship. The two men met in 1910 when Ivanov invited Stepun to speak at the Christian Philosophy Section of the Petersburg Religious-Philosophical Society, an event Stepun describes in his memoirs[6]. Stepun, an editor of the Russian-language edition of the international philosophical journal *Logos,* where he had published a review of Ivanov's book *Po zvezdam* in 1910 (t. 1, 281–282), then commissioned from Ivanov the article "Lev Tolstoj i kul′tura", which was published in the first issue of 1911, and then, in Stepun's translation, in the German

[3] As will be discussed below, Šor was extremely close to Ivanov in his emigration, and the degree to which she exerted influence on his ideas and their particular formulations in the later period of his life is a matter for further investigation. Her close involvement in the creation of all of the typescripts mentioned in this report, documented in her correspondence with their recipients, allows one to assume a certain degree of influence on their content.

[4] "K probleme zvukoobraza u Puškina" was not published in *Novyj žurnal,* as it had already been published (*Moskovskij puškinist* II, ed. M. A. Cjavlovskij, Moskva 1930). A typescript among the Gul′ papers, entitled "N. A. Berdjaev i ego filosofija tvorčestva" and signed "V. I." (90:35: 829), is erroneously, albeit provisionally, attributed to Ivanov and belongs, most probably, to Vladimir Nikolaevič Il′in.

[5] Stepun mentions his manuscript copy of "Čelovek" in a letter to Šor from August 1, 1934 (Ivanov Family Archive, Rome), and Šor inquires about both it and an autograph of "Demony maskarada" in her letter to Stepun from September 18, 1954 (172:32:1066); see also "Pis′mo k O. A. Šor", Publikacija D. V. Ivanova i A. B. Šiškina: *Novyj mir* 6 1991 237–239. The fate of Stepun's library, which, according to a list compiled by his sister Margarita and her companion Galina Kuznecova (currently held among Rannit's papers), included several volumes of Ivanov's works, is unknown, although parts were definitely sent to Yale University Library in 1965 after Stepun's death (see letters from Galina Kuznecova to Rannit and Berberova from 1965; 182:12: 328). Incidentally, Šor mentions in her correspondence with both Stepun and Rannit (in his papers) a reprint edition of Ivanov's 1918 book "Mladenčestvo", printed in Italy circa 1962 with a small print run.

[6] Fedor STEPUN, *Byvšeesja i nesbyvšeesja,* I (New York: Izdatel′stvo imeni Čexova, 1956) 286–287, 290–291. See also II 777.

edition (*Logos, Zeitschrift für Philosophie der Kultur* II 1911–12)[7]. They collaborated on the journal *Trudy i dni*, published from 1912 to 1915; Stepun´s contributions to this journal bear witness to the deep influence Ivanov had on his thought. Their relationship became closer after Ivanov's move to Moscow in 1913, and in 1914 Ivanov dedicated the poem "Demony maskarada" to Stepun. They resumed a correspondence in 1925 after Ivanov reached Rome, but it seems to have continued in a sporadic fashion and only until 1933, after which they apparently had no direct contact[8]. Stepun did help to arrange the German translation and publication of Ivanov's works "Die russiche Idee" (translated by Evsej Šor; Tübingen: C. B. Mohr, 1930) and *Dostojewskij* (translated by Alexander Kresling; Tübingen: C. B. Mohr, 1932), as well as his contributions to the journal *Hochland.*[9] Although, with a secure teaching position at Dresden from 1926 to 1937, Stepun travelled extensively and was able to arrange speaking engagements for Russian émigrés in Germany, he neither travelled to Italy nor invited Ivanov to Germany. The only contact they had seems to have been through the mediacy of mutual acquaintances (see below). Stepun wrote at least nine essays or reviews on Ivanov over a more than fifty-year period,[10] and many of his other writings, especially those concerning the theatre and aesthetics, exhibit Ivanov's clear influence. The following passage can illustrate Stepun's early view of Ivanov:

> С высоты могильного холма Владимира Соловьева увидел Вячеслав Иванов смутные очертания страны своих чаяний, своей новой органической эпохи, весь сложный путь пленительнейшего мастера слова прошел он ее ученым топографом, заумным звездочетом и вдохновенным певцом.[11]

Ivanov's poems "Dveri" and "Derev´ja", are cited at the very beginning of Stepun's memoirs and also appear constantly in his correspondence.

It is noteworthy that the main personal tie between Stepun and Ivanov seems to have been the personality of Ol´ga A. Šor (1894–1978), whom Stepun first met in the mid-1910s through Sergej Gessen, a co-editor of *Logos* (see Šor's letter to Stepun from November 7, 1955; 172:32:1066). Lidija Ivanova recalled that her father met Šor in 1918 or 1919, but a close relationship arose only in

[7] The Russian State Library holds two letters from Stepun to Ivanov from 1911 concerning Ivanov's essay on Tolstoj (f. 109 k. 34 ed. xr. 79).

[8] The Ivanov Family Archive in Rome holds four letters from Stepun to Ivanov (from March 15 1925 to October 17 1933), and a draft of Ivanov's letter to Stepun from March 22, 1925. Stepun's first letter and Ivanov's draft are to be published in the forthcoming *Convivium/Beseda*.

[9] See on this IV 757–758, 760–762.

[10] The fullest list is in Pamela DAVIDSON, *Viacheslav Ivanov: A Reference Guide* (New York: G. K. Hall, 1996); this can be supplemented by a short article Stepun wrote to publicise Ivanov's *Das alte Wahre* (on which see below): F. STEPUN, Wjatscheslaw Iwanow: *Dichten und Trachten* III (1954) 41–43.

[11] Fedor STEPUN, *Osnovnye problemy teatra* (Berlin: Slovo, 1923) 105.

1924, just before his departure to Italy[12]; from 1927, when Šor reached Rome, until his death in 1949, Šor was Ivanov's secretary, literary executor, and closest companion. Stepun records his friendship with the Šor family in the last chapter of his memoirs,[13] and the Ivanov Family Archive in Rome holds over fifty letters from Stepun to Ol'ga Šor, dating from 1920 to Stepun's death in 1965.[14] There is a long period of silence from 1937 to 1950, while both families, like most in Europe, were experiencing severe disruptions, and the first of the 34 letters (including four telegrams and one postcard) from Šor to Stepun among the latter's papers in Beinecke Library is dated September 18, 1954. In addition there are eight letters from Dimitrij V. Ivanov (including two telegrams), two of which contain notes from Lidija V. Ivanova, and one carbon of a letter from Stepun to Dimitrij (October 25, 1962; 172:15:511). Stepun was to visit Šor and Ivanov's children in Rome in 1955 and 1962, visits recorded in his correspondence and in the "Epilog" to his final study of Ivanov.[15] However, while the personal relationship between Šor and Stepun seems to have been close, much of their correspondence is concerned primarily with Vjačeslav Ivanov, with Šor acting as advocate and guardian of Ivanov's heritage, advising Stepun in his work and correcting his misconceptions. Her letter of April 24, 1963, for example, is a twenty-page list of corrections to Stepun's portrait of Ivanov in *Mystische Weltschau* (172:32:1068).

Stepun's papers contain typescript copies of three major works by Ivanov, all extensively annotated by Stepun. One is a typescript of "Mysli o poèzii", a copy of the text published in Novyj žurnal (172:32:1069). Secondly, there is an incomplete typescript of Svet večernij (together with the Rimskij dnevnik) with

[12] See L. IVANOVA, *Vospominanija ob otce* (M.: Kul'tura 1992) 121; D. IVANOV, O. A. Šor-Dešart: III 688–693; Pis'mo k O. A. Šor, 238. Stepun recalls meeting Ivanov "often" at the Šors' residence in 1920–21 (*Byvšeesja i nesbyvšeesja* II 274). Whenever it began, however, the friendship between Ivanov and Šor seems to have developed with stunning speed; Šor immediately became Ivanov's most trusted friend in Russia, and it was to her, for example, that he delegated responsibility for the upkeep of the graves of his loved ones Vera Konstantinovna Švarsalon, Marija M. Zamjatina, and Vl. F. Èrn (see letter from Ivanov to Šor from May 23, 1924, Ivanov Family Archive, Rome).

[13] *Byvšeesja i nebyvšeesja* II 273ff., 423ff.

[14] To date one full letter, from January 8 1934, has been published, in "Pis'mo k O. A. Šor"; fragments of Šor's letters, copies of which remain in the Rome archive, have also been published in Lidija IVANOVA, *Vospominanija ob otce,* 120–124. Stepun also corresponded with Šor's cousin, Evsej Davidovič Šor (1891–1971); see D. SEGAL, Vjačeslav Ivanov i sem'ja Šor: *Cahiers du Monde russe* 35/1–2 (1994) 331–52. Šor wrote a biographical sketch of Stepun for the issue of *Il Convegno* devoted to Ivanov (14/8–12, January 25, 1934), a German translation of which is located among her letters to Stepun in the Beinecke Library (172:32:1070).

[15] "Wjatscheslaw Iwanow", *Mystische Weltschau: Fünf Gestalten des russischen Symbolismus,* 201–278 (München: Carl Hanser Verlag, 1964) 276–278. The first visit, in 1955, is recorded in an unpublished (and badly focussed) photograph of Stepun and his wife with Šor, D. V. and L. V. Ivanov, and Ol'ga Signorelli before the Trevi fountain (172:70:2195).

Šor's notations and corrections (172:69:2167–8).[16] Stepun's text gives 46 poems from the first half of the collection, about a third of the total number, of which several show significant variation on the printed text. Comparison with Šor's commentary to the Oxford volume show that some of the typescripts reflect an earlier redaction than that printed. Some of the variations, however, are not given by this commentary.[17] "Ščast'e" has an additional, second stanza:

Тот, кто с душою своей разлучается,
Душу обрящет, – нам Слово ручается.
Жизни, щадя, не губи.
Семя, что в глыбах со Смертью встречается,
Колосом сочным над ветром качается.
Счастия хочешь? Люби!
(172:69:2167)

The copy of "Evksin", here entitled "Soči", gives a quite different second stanza with much more concrete images, conveying a much more personal experience:

Что там, за гроздьем лиловых глициний,
Гладью сверкает алмазисто-синей,
Маревом реет сквозь кущи чинар?
Влажных сафиров полдневный пожар.
Я под окрайнюю сяду чинару,
Буду следить убегающий парус
В дальнюю даль, в розовеющий пар.

The "Rimskij dnevnik 1944-go goda" is much more complete, missing only eight poems[18]; of the rest about thirty exhibit significant variations on the published text not included by Šor in her commentary,[19] and many have different or expanded dates. March 1, for example, consists of just three stanzas:

Март, купель моих крестин,
Месяц верной Поликсены,
Месяц лома, грома льдин
И ветров внезапной смены.

[16] Individual poems from Svet večernij with Šor's commentary are located in Gul''s papers (90:35:831, 90:50:1257; Šor's "Posleslovie" 90:33:760); published in *Novyj žurnal.*

[17] We adduce only the most significant variations. There is also a curious variant, which may simply be a mistyping, in the end of the first stanza of "Kot-vorožej":

Обличья гадов, птиц, шакалов, львиц, коров,
Какими в дол глядит полдневный мрак бесов.

Apart from the last word this corresponds to the version published in *Sovremennye zapiski* 65 (1937) 165. The version of "Ščast'e" may be identical to that printed in *Moskva* (1918, № 1), noted by V. Markov in his review of volume III of Ivanov's *Sobranie sočinenij* (*Slavic Review* 40/3 [1981] 464–466).

[18] January 8; February 2; March 3; June 1; July 4; November 6, 7, 9.

[19] January 1, 2, 10, 11; February 4, 5, 11; March 1, 2, 6; April 2/I, 3, 11; May 7, 9, 10; June 5; July 3, 7; August 1, 2, 5, 6, 7, 10; September 1, 2, 7, 6; November 1, 5; December 1, 4, 6. Significant variation includes everything from a single different adjective to entire stanzas.

Ты, чей Марса славит звук,
Новыя ль мечей обиды
Нам сулишь, иль ткешь, паук,
Міру Мартовские Иды?

Звук не тот-же ль – Рим и Мір?
Миндалей в цвету литии
Молятся, да снидет мир
В Благовещенье Марии.
1 марта, 1944 (172:69:167)

Another of the most striking versions is that of July 3:

Тебе, невидимый сосед
За книжным поставцом, привет, –
Собрат Сверчок, скрипач-отшельник.
Тобою мой покой согрет.

Тебя присловие не малит:
«Сверчок распелся – Бога славит».
Пенатам очага родня,
Укромный дух, свой стрекот мирный
С моей сливая ленью лирной,
Живи в почете близь меня.
4 июля 1944 г. (172:69:2168)

The poem for December 4 has an extra, third stanza:

Нет, сумашедший
Эдгар, тропы,
Где в дебрь ушедшей
Прошли стопы. (172:69:2168)

The poem for December 6 also has an extra, third stanza:

Друзья, по смерти встретясь снова,
Не станут поминать былого.
На грани двух миров запрет
Оглядываться в мрак иль свет.
(172:69:2168)

The third major work of Ivanov's among Stepun's papers is a typescript of his first major published work, "Èllinskaja religija stradajuščego boga", with handwritten additions in Šor's hand (172:69:2166). "Èllinskaja religija", despite repeated and prolonged attempts, was never published in book form after its serialization in the Saint Petersburg journals *Novyj puť* and *Voprosy žizni* in 1904–5. In a letter written over a period from November 28 to December 1961, Ol'ga Šor explains that she had undertaken to retype that text of "Èllinskaja religija" in 1944, when the Allied bombing of Rome intensified, for fear of losing the single copy of page proofs remaining from the last failed edition. Due to the vicissitudes of Roman life at that time, she got no further than page 65 of the page proofs, page 53 of the surviving typescript (172:32:1067).

In her letter, Šor does not explain that, as far as can be ascertained, she in fact typed up a revised version of the text that differs significantly from any published version.[20] Some of the corrections, additions and abridgements apparent in the Beinecke typescript are clearly marked in Ivanov's hand on the margins of the page proofs, which are still at the Ivanov Family Archive in Rome. Not all of the additions Ivanov indicated in the proofs are followed in Beinecke typescript, including most of the Greek and Latin quotations written in by hand. However, there are also significant additions in the typescript that are not indicated on this surviving copy of proofs. Most importantly, there is a three page excursus on the difference between Dionysus and Christ that is inserted into the introduction to the work on page 7 of the proof text, pages 8 to 10 in the typescript (see Appendix A). Here Ivanov reiterates the similarites and even genetic link between the religion of Dionysus and Christ, but only to point out their fundamental difference: Dionysus is god, not man, and his sufferings do not lead to a salvific descent into death, rather oscillating above the surface of human life. Moreover, Dionysus, although a suffering god, is not merciful, rather the cruelest god on Olympus.

These three pages of text state in no uncertain terms what many readers of "Èllinskaja religija" had long yearned to hear,[21] that Ivanov was not identifying Dionysus with Christ and Hellenism with Christianity, rather likening them, comparing tham, asserting similarities, while remaining cognizant of the fundamental and unique revelation, transfiguration, and resurrection of Christ. While Ivanov had often hinted at such a view, he never pronounced it with such clarity. What the Beinecke manuscript cannot tell us is when this addition was made by Ivanov. Its accurate dating would bear witness at the very least to a break with a previous tolerance of ambiguity in these matters, if not a fundamental shift in his actual understanding of Dionysus, and, perhaps more importantly, Christ.

MSS by Stepun and Šor

Of the manuscripts by Stepun and Šor, the most notable is a 31 page, untitled, Russian-language typescript by Šor, filed among her letters to Stepun (172:32:1070). Although textually it coincides with portions of articles published elsewhere, in our view it is the fullest single exposition of her understanding of Ivanov's thought and its relation to his biography, apart from her extended introduction to the first volume of Ivanov's *Sobranie sočinenij*. This is important as

[20] For the history of the text see N. V. Kotrelev's commentary in *Èsxil: tragedii* (Moskva 1989) 556–557. It should be noted that both the Russian State Library (RGB) and Ivanov Family Archive in Rome contain abundant materials connected to Ivanov's work on "Èllinskaja religija" which have not been fully reviewed for this paper; further study is required to ascertain the precise history of the text.

[21] O. Šor singles out D. Svjatopolk-Mirskij and Berdjaev for their inability to recognize Ivanov's distinction between Dionysus and Christ (*Sobranie sočinenij* II 77–708), but this 'misconception' was practically universal, although it was never addressed directly by Ivanov in print.

for the last 25 years of Ivanov's life she was his closest friend and confidant, and after Ivanov's death in 1949 she became the most valuable and authoritative source of information about his biography and beliefs. In her essay Šor details Ivanov's understanding of the fundamental concepts of time, space, memory and love, quoting liberally from his work, but achieving a level of philosophical clarity Ivanov himself eschewed. In her letter to Stepun from December 5, 1962, Šor assured him that,

> В⟨ячеслав⟩ И⟨ванович⟩, конечно, знал эти статьи. Он сказал мне, что вполне готов подписаться под моими формулировками его учения о времени и пространстве, хотя у него все это сказано «несколько другими словами» (172:32:1067).

Šor's letters sometimes contain biographical information not included in her published writings. Thus, in answer to Alexis Rannit's question concerning Ivanov's reception of Hölderlin, Šor explains:

> В писаниях своих В. И. дум своих о Хёльдерлине не сообщал. Мне кажется, что даже и упоминаний нет; во всяком случае ничего существенного В. И. о Хёльдерлине в статьях своих не сказал. Но любил его В. И. горячо и высоко ценил. Да оно и естественно: классическая форма безумного Хольдерлина и его подлинное, непосредственное переживание Диониса (даже там, где эллинский бог не называется) – должны были сочувственно волновать В. И.
>
> Сообщу Вам одно смутное воспоминание в чисто дружеском порядке: В один из приездов Герберта Штейнера в Павию в 1932 или 1933 г. между ним и В. И. почему-то возникла беседа о Хёльдерлине.[22] Я вошла, когда разговор был в разгаре. Помню, что В. И. взволнованно и вдохновенно говорил об отношении Диониса и Гераклита к христианству, о связи, которую впервые усмотрел Хольдерлин. Штейнер пришел в восторг и стал просить В. И. о статье об Хёльдерлине для «Корона». В. И. тогда согласился, по потом не собрался написать. К сожалению, бо̀льшего Вам рассказать не могу. (Letter of November 24, 1970; Rannit papers)

Among Stepun's papers proper there is not an excessive amount of manuscript material on Ivanov. The chapter on Ivanov from his 1962 book *Vstreči* is represented by a single, corrected typescript (172:49:1495), and the chapter of his 1964 book *Mystische Weltschau* that is devoted to Ivanov exists in a full holograph manuscript and several corrected typescripts (172:44:1411–21). The following excerpt from an undated lecture entitled "Goethefeiern bei Slaven" gives an interesting perspective on Ivanov from a more scholarly point of view:

> Iwanow: Begründet seine Goethedeutung auf drei Zitate.
> 1. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.
> 2. Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.
> 3. Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. (172:52:1584)

[22] Herbert Steiner (1892–1966) — editor of *Corona*; for his correspondence with Ivanov and the history of their relationship see Michael WACHTEL, *Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass* (Mainz: Liber Verlag, 1995. = Deutsch-russische Literaturbeziehungen. Forschungen und Materialen, 6) 77–217.

Some of Stepun's jottings from Ivanov's essays, along with typescripts of individual poems or essay fragments are filed among Stepun's notes (172:59:1849–50, 172:60:1866, 1871). His papers also include six photographs of Ivanov, all published, and two photographs of Walter Rössler's bust of him (172:70:2100).[23]

More significant are the frank views he expresses in the outgoing correspondence that survives among his papers, mainly dating from after 1960, during his work on *Mystische Weltschau*.[24] In a letter to Leonid Rževskij from April 16, 1962, Stepun gives his general impression of Ivanov:

> Очень он труден, очень сложен, но и очень интересен. Это все же один из самых больших ученых России. Все что он знает, он знает точно, хотя с вполне точными знаниями, как философ и пророк обходится иногда и легковесно. В начале мая еду недели на три в Рим… (Rževskij papers, Beinecke Library)

Upon his delayed return from Rome, Stepun gives another characteristic assessment of Ivanov in his letter to Vladimir Markov from January 23, 1963:

> Вячеслава Иванова я ⟨…⟩ довольно близко знал и как поэта всегда ценил. Хотя иногда и отталкивался от слишком большой пышности его творчества. Особенно циклы сонетов и «Венки Сонетов» ощущались мною уж слишком риторически-декламационными. Но его значение измеряется, как мне кажется, прежде всего тем, что он как поэт до конца рос. В «Римском дневнике» и в целом ряде других стихотворений, вошедших сейчас в большой том в Оксфорде («Свет вечерний») очень много глубокого и прекрасного. Есть эти стихи ⟨sic⟩ совсем на бытовой лад простые, которые можно было бы принять почти за бунинские.

Work on Ivanov's portrait for *Mystische Weltschau* likewise brought Stepun to ponder more deeply Ivanov's view of the Church. Despite Šor's explanations, Stepun remained confused by Ivanov's 1926 conversion to Catholicism; confessing to Ivan Morozov, editor of the *Vestnik Russkogo Xristianskogo Dviženija*:

> Его размышления о католичестве, как об аполитическом вселенском христианстве и о православии как об исторически-ущербленном национальном вероисповедании – все же весьма субъективно. Написал я Вам это так потому, что попалось под руку, прошу пока этого не распространять. У меня есть на это свои веские соображения. (Letter of March 29, 1962; 172:23:792)

Stepun was the first to relinquish the role of critic and memoirist for that of an academic student who is most of all concerned with organizing Ivanov's various

[23] The photographs were sent to Stepun by O. A. Šor in the years following Ivanov's death in 1949, as documented in her correspondence with Stepun. Most of the photographs have been published in Ivanov's four-volume collected works, one was published by Alexis Rannit in his article "Vyacheslav Ivanov and His Vespertine Light: Notes from My Critical Diary of 1966 (*Russian Literature Triquarterly* 4 [1972] 265–288). The photographs of Walter Rössler's bust of Ivanov are accompanied by letters from the sculptor, one from July 3, 1949, in which he asks about Ivanov, and from October 30, 1953, where he mentions sending Stepun the reproductions (172:28:964).

[24] Stepun only began to preserve carbon copies of outgoing correspondence in 1961 or so. Outgoing letters from before that date are few and randomly distributed.

writings into a *Weltschau.* At the same time, he retained deep personal interest in the furtherance of Ivanov's legacy. This combination of academic exegesis and personal devotion was to become a distinct feature of writings on Ivanov.

Ivanov in the Academy

By the time of Stepun's death on February 23, 1965, Ol'ga Šor had struck up a rich American correspondence, much of which is represented in Beinecke collections. Alexis Rannit (1914–1985), Curator of Slavic Collections at Yale's Sterling Memorial Library, who had visited Stepun in 1964 and contracted for his archive,[25] had also been briefly acquainted with Ivanov in 1949, and remained close to the Ivanov household. Rannit's papers at Beinecke include 28 letters and postcards from Šor, dated from 1962 to 1971, as well as eleven from Dimitrij V. Ivanov, dated from 1962 to 1983. This correspondence, together with various other letters, programmes and artifacts, bears witness to Rannit's tireless efforts on behalf of Ivanov's memory. From March 1 to April 15, 1966, in celebration of Ivanov's centenary, Rannit organized an exhibition entitled "Ivanov and the Russian Symbolists". Among the exhibits were 16 photostats of Ivanov's autographs, which, together with 23 photographs of Ivanov and his family, remain in Rannit's archive.[26] On March 2, 1966 Rannit organized a reading of Ivanov's late poetry with the participation of the Yale Russian Chorus under the direction of Denis Mickiewicz. Later, at the 1971 meeting of the American Association for the Advancement of Slavic Studies (AAASS) in Montreal, Rannit organized a symposium entitled "Vjačeslav Ivanov (1866–1949) — poèt i gumanist", with the participation of such prominent Slavists as Jurij Ivask, Heinrich Stammler, and Fr. Kirill Fotiev. This small conference, which took place on May 15, 1971, was the first scholarly meeting devoted to Ivanov.[27] Rannit also participated in the first two Symposia organized by Convivium (The International Vyacheslav Ivanov Society), which took place at Yale on April 3–5, 1981, and at Rome on May 24–28, 1983. Rannit's papers include programmes to both conferences and abundant correspondence discussing their organization. Drafts of the papers Rannit presented at these occasions are located in his Beinecke

[25] See Rannit's correspondence with Margarita Stepun and Galina Kuznecova, and his letter to Stepun from May 9, 1964 (172:27:937).

[26] The autographs in Rannit's papers, listed in Šor's letter to him from January 27, 1966, include drafts of poems dating from 1908 to 1944, as well as a single page from "Čelovek" and two from "Svetomir-Carevič". Of the photographs several appear to be unpublished, including Ivanov with Lidija Dmitrievna Zinov'eva-Annibal and two unidentified men in Florence (1904), with Rinaldo Nascimbene (1931), with the staff of the Pontificium Institutum Orientale (1937), with F. F. Zelinskij at the Roman Forum (n. d.), and two of Ivanov's brothers. Together with these are several photographs of Bal'mont. On the exhibit see [A. RANNIT], Akademija v čest' Vjačeslava Ivanova: *Novoe russkoe slovo* March 1, 1966, p.3; V. SAMARIN, Literaturnye zametki. Prošloe i buduščee: *Novoe russkoe slovo* March 13, 1966, p. 8; Xronika: *Novoe russkoe slovo* May 13, 1966, p. 3.

[27] See: Montreal'. Simpozium o Vjačeslave Ivanove: *Novoe russkoe slovo* May 15, 1971, p. 4.

archive, along with English translations of poems he discussed by Lowry Nelson, Jr., Denis Mickiewicz, and others.

Another significant milestone in the study of Vjačeslav Ivanov, the publication of his collected works, is also illuminated by Rannit's correspondence with Ol'ga Šor, as well as by Boris Filippov's correspondence with both. In March 1964, Filippov visited New Haven on his way to Rome. At this meeting, Rannit apparently suggested to Filippov, by that time the editor of Gumilev's works and soon to undertake the works of Mandel'štam, Axmatova and Kljuev, that he arrange with Šor and Dimitrij Ivanov for the publication of Ivanov's works. Filippov did so, and his subsequent correspondence with Šor, lasting from April of 1964 to 1969 and numbering 19 outgoing letters and 8 from Šor (some also signed by D. V. and L. V. Ivanov), testifies to the dedication of this editorial team. The work moved slowly, but by 1968 the first volume was ready to be printed, and Filippov travelled to Rome in July and August for negotiations. While Filippov eventually did not publish the works, it would appear that he was an important catalyst in a process that did result in Ivanov's *Sobranie sočinenij* being published, beginning in 1971, by the Brussels-based Foyer Oriental Chrétien, under the editorship of Ivanov's longtime companion Ol'ga Šor and his son, Dimitrij. It is interesting to speculate whether a closer association to such poets as Gumilev, Axmatova, Mandel'štam and Kljuev, might not have contributed to a different reception of Ivanov the poet.

Testimonies

The last group of materials to be discussed here is an array of letters from various people, mostly to Stepun, which supplement the picture that has begun to form regarding Ivanov's last years. One connecting link between the two men was Boris K. Zajcev, who on September 16, 1946 reported to Stepun:

Вячеслав Иванов жив, в Риме, служит в Ватиканской библиотеке, ходит в гости к папе. (172:38:1327)

On a later trip Zajcev related:

Встретили во Флоренции Вейдле[28], а в Риме был у Вяч. Иванова – очень стар, сердце слабое, ходить почти не может, но голова ясна. Работает понемногу – 83 года!
(Letter of May 2, 1949; 172:38:1327)[29]

Another source of information was Victor Leontovitsch (Viktor Vladimirovič Leontovič, 1902–1959), an émigré legal and church historian, who had worked in Rome law institutes during the war years.[30] Following the war he returned to

[28] Vladimir Veidle (Wladimir Weidlé, 1895–1979) — émigré critic, art historian and poet.

[29] Zajcev recorded this trip to Italy in an article, published after Ivanov's death: Italija. Vnov' v Rime: *Russkaja mysl'* n. 166, August 21, 1949, pp. 3–4.

[30] On Leontovitsch see his necrology by Helmut NEUBAUER in *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* Bd. 7 H. 3 S. 395.

Germany, but continued to travel to Italy regularly, usually stopping in Rome to visit the Ivanov household. On January 28, 1949 Leontovitsch asks what Stepun would like to send for Ivanov on his next trip. On April 27, 1949, Leontovitsch wrote to Stepun (in German, as an eye-ailment forced him to dictate the letter):

Вячеслав Иванович и Ольга Александровна lassen Sie sehr grüssen. Sie sagen, dass sie sich immer an Sie erinnern, aber sie sagen, dass sie noch nie einen Brief von Ihnen seit Ende des Krieges gehabt haben. Ob sie Ihnen auch schreiben werden, weiss ich nicht. In Rom schreiben an sich die Menschen grundsätzlich keine Briefe. So haben sie mir auch gesagt, und das ist auch vielleicht keine Ausrede. Ganz Italien, insbesondere Rom, lebt mit einem äusserst intensiven intellektuellen Leben, dass man, um einigermassen mit zukommen, die ganze Kraft und die ganze Aufmerksamkeit diesem Leben widmen muss. So bleibt tatsächlich für die Briefe nichts mehr übrig. Sie beide waren reizend zu mir, wie auch Signorelli,[31] die ich zweimal besucht habe. Sie hat von Ihnen Briefe und das Buch, die auch von dem Hause Iwanov gelesen und man kann sagen, sogar gierig gelesen wurde. Wenn Sie noch Ihre Bände haben, würde ich an Ihrer Stelle Iwanov diese unbedingt schicken. Er ist doch schon 83. (172:20:682)

The next mention of Ivanov is in Leontovitsch's letter of November 16, 1949, exactly four months after Ivanov's death:

Самые обыкновенные вещи в его комнате, кажутся оставленными им всем вместе «на память» – как будто вот только что разложили их тут для них его белые чудные руки. А по письменному столу гуляют две кошки, впрочем, и при жизни его они так же гуляли – поэтому это как-то не шерстит глаза. (172:20:682)

Leontovitsch continued to see Ol'ga Aleksandrovna, Ol'ga Signorelli and Ivanov's children in later trips, as recorded by his continuing correspondence with Stepun.[32]

Ivanov continued to write and work in his final years. There is among Stepun's correspondence indication of Ivanov's activity on behalf of the publishers of *World Biography*, a compendium of biographical sketches of all notable people in Europe and America. In June 1947 Stepun received what must have seemed a curious note (dated June 9 and signed by S. A. Kaye):

Dear Professor Fedor:

I have the honor to inform you that your name has been recommended by Prof. Viacheslav Ivanov for inclusion in the Fourth (1947) Edition of the BIOGRAPHICAL ENCYCLOPEDIA OF THE WORLD. (172:38:1317)

Indeed, this edition of *World Biography* contains both Ivanov and Stepun's bio- and bibliographies, although it is unclear whether Ivanov actually assisted the publisher in any way.[33]

[31] Ol'ga Ivanovna Resnevič-Signorelli (1883–1973) — friend of the Ivanov family (see letter below), biographer of Eleonore Duse and prominent figure in Italian intellectual circles.

[32] Another curious correspondent is Karin Zelinskaja (Zielińska), who mentions in her letter of February 16, 948 that she had visited V. Ivanov in Rome together with her father-in-law Faddej Zelinskij (1859–1944). Incidentally, she mentions that her husband had translated Ivanov and Belyj into German, but that the translations had not been published (172:38:1334).

Apart from this one isolated case, Stepun was the more active of the two old acquaintances. He seems to have served as the main intermediary between Ivanov and literary Germany, probably due to the constant stream of articles on Ivanov streaming from beneath his quill. In this, Stepun was actually reprising the role he had fulfilled in the years following Ivanov's emigration to Italy. A letter from R. Piper & Co. Verlag from July 29, 1960 indicates that Stepun had recommended Ivanov's study of Dostoevskij for republication (172:28:968). On a trip to Rome in May 1962, intended for the study of Ivanov's archive, Stepun received the Ivanov family blessing for a reprint edition of "Prozračnosť" planned by Dimitrij Tschižewskij.[34] Stepun also attempted, unsuccessfully, to interest the Theater am Gärtnerplatz of the Bayerisches Staatstheater in staging Lidija Vjačeslavovna Ivanova's opera "Der Raub der Schwiegermutter" (see Stepun's correspondence with the theatre: 172:34:1157, Šor's letter from July 20, 1962: 172:32:1067, and Stepun's letter to Dimitrij V. Ivanov from October 25, 1962: 172:15:511).[35]

But Stepun's promotion of Ivanov went beyond such individual cases. The Second World War caused tremendous displacement in the intellectual communities of Western Europe. Anticipating the process of reorientation that was bound to occur after the war's end, Dmitrij Tschižewskij wrote to Stepun on October 26, 1944:

> ⟨...⟩ мы все сидим на небольших скалах среди волнующегося моря, – и если упасть со скалы в море, то Бог его знает, куда оно нас выбросит, во всяком случае навряд ли на ту же самую скалу... (172:34:1170)

Ivanov's stature seems to have been obscured by these geological disruptions. In the post-war years, the first to express to Stepun an interest in publishing Ivanov's works was the founding editor of *Merkur*, Hans Paeschke (born 1911). Paeschke, writing to Stepun in 1946, remembers Ivanov as the man, "to whom I am obliged for the deepest human impressions of my youth» (172:22:767; see full German text in Appendix B). But, he asks, "is he still alive?"[36] This question is not uncommon, and is posed also by Sergej Gessen (July 10, 1946: 172:14:470), Ivanov-Razumnik (March 19, 1943: 172:15:514), and Margarita Vološina (Woloschin) through the mediacy of both Kurt Reith of Verlag 'Wort und Geist' (August 31, 1946; 172:27:944), and one Erst Slanina (November 1, 1946; 172:

[33] *World Biography. Fourth Edition of the Biographical Encyclopedia of the World* (New York: Institute for Research in Biography, 1948) pp. 2398, 4538–4539. Dimitrij Ivanov denies that his father ever consented to the use of his name by *World Biography* (personal communication).

[34] See Tschižewskij's letters from May 5, June 24, and September 27, 1962 (172:34:1173). The book was published with an introduction by Johannes Holthusen by Fink-Verlag in 1967, as volume 30 of the series "Slavische Propyläen".

[35] The name of Lidija Ivanova's opera is in Italian "La suocera rapita", in Russian "Poxiščenie tešči". The date of its first staging in Bergamo is given variously as 1956 and 1962 (see: Lidija Vjačeslavovna Ivanova: IV 704–712, p. 708; V. BLINOV, V. RUDIČ, Lidija Ivanova: *Novyj žurnal* 162 (March 1986) 279–283, p. 281).

[36] See Paeschke's letter to Ivanov in WACHTEL, *Vjačeslav Ivanov:* 213–214, n. 262.

29:994). This question also hints at the extent of Ivanov's alienation from german intellectual life by this time. According to Otto Gründler of *Zeitwende*, Ivanov "wohl in Deutschland noch wenig bekannt ist" (letter of September 5, 1949; 1742:13:432). Paeschke succeeded in obtaining and publishing a seminal article by Ivanov, "Forma formans und forma formata", in a German translation (from the Italian) that incidentially left Ivanov quite dissatisfied (see Šor's letters to Stepun from November 29, 1956 and March 7, 1962; 172:32: 1066–7).[37]

In August 1949, after hearing of Ivanov's death from Bernt von Heiseler, Paeschke asks Stepun whom he should ask to write an obituary.[38] In his next letter, continuing the search for a suitable author, Paeschke notes that Ivanov's book on Dostoevskij is "the best" and asks for information on Ivanov's *Nachlass* (172:22:767. Despite his interest, he was not to publish any more works by Ivanov.

Among those who remembered Ivanov after the war was Ernst Robert Curtius (1886–1956). After associating quite closely in the 1930s, they lost touch to the degree that, in 1947, Curtius had also to tell Stepun, "I had hardly believed it possible that he is still alive. Can you give me any information on him?" Curtius explained: "I was quite close to him in the 1930s and was as charmed by the man as I was impressed by those of his writings that were accessible to me." He goes on to note, puzzlingly: "It was very interesting how Ivanov even as a Catholic continued to live in the sophistic speculation of the East" (172:6:194; see original text in Appendix C).[39]

A set of letters, which throws light on the publication of the German collection of articles *Das alte Wahre,* impresses on us even more the degree of Ivanov's past German fame. On the day before Ivanov's death, July 15, 1949, a resident of Rio de Janeiro wrote a letter to Stepun, whom he did not know, in which he asks for information on Ivanov. Victor Wittkowski writes of Ivanov that, "I consider him to be a most significant spiritual representative not only of our time and not only of Russia" (172:38:1311; see German text in appendix D). Stepun was so struck by this letter and its timing that he quoted it in his obituary of Ivanov.[40] But, in his next letter, Wittkowski goes further, asking Stepun to wield his professional privilege to get the Nobel committee to consider Ivanov for a prize.

[37] Forma formans und Forma formata: über innere und äussere Form: *Merkur* 9 (1948) 372–376.

[38] Bernt von Heiseler (1907–1969) was a writer and son of Henry von Heiseler (1875–1928), German translator of Ivanov's "Tantal" (see Ivanov's correspondence with Bernt von Heiseler in WACHTEL, *Vjačeslav Ivanov*: 218–255). Ivanov is curiously absent in Heiseler's correspondence with Stepun.

[39] Curtius reestablished contact with Ivanov; their late correspondence has been published in WACHTEL, *Vjačeslav Ivanov*: 48–76.

[40] Published in *Vozroždenie* No. 5 1949. Sergej Mel'gunov, who had just been named editor of *Vozroždenie,* had written to Stepun expressly for this obituary (see letter from August 12, 1949; 172:22:762).

More practically, Wittkowski, on his return to Europe, was able to compile a collection of previously published essays by Ivanov for publication in the Suhrkamp-Verlag of Frankfurt.[41] Andreas Wolff, the descendent of prominent Russian publishers, turned to Stepun in 1954 to help publicize the book. He explains that, while Ivanov's famed "Correspondence from one corner to another" had been published once since the war,[42] "the name of Ivanov is undeservedly forgotten" and it is time to remind the German reader that "before 1917 the idea of the West and of Humanism was at home in Moscow and Petersburg" (172:33: 1141; see original text in Appendix E). Stepun's short essay was published in Suhrkamp's publicity journal in 1954,[43] but any review of the book by Stepun is unknown.

One later letter preserves a glowing assessment of Ivanov by Johannes von Guenther, who had known Ivanov in Petersburg.[44] In his letter of November 9, 1964, Guenther comments regarding Stepun's *Mystische Weltschau:*

> Ihr Buch hat mir einen sehr starken Eindruck gemacht, erlauben Sie mir, Ihnen das zu sagen. Und zwar insbesondere ist es Ihr Essay über Wetscheslaw Iwanow. Sie werden wissen, dass mich manches mit diesem Dichter verband, der mir eine ganze Reihe kostbarer deutscher und russischer Gedichte gewidmet hat. Ausserdem war ich im Frühling und Sommer 1908 drei Monate lang sein Gast und so konnte es nicht ausbleiben, dass sich eine gute Freundschaft einstellte. Die Zeit hat uns dann auseinander gebracht, aber er hat mir noch aus Rom geschrieben und immer wieder Grüsse bestellen lassen. Ich selber habe eine ganze Reihe Arbeiten von ihm übersetzt.
>
> Ich glaubte eigentlich, dass ich Iwanow kenne, aber ich sehe, dass man sich nie solchen Gedanken hingeben soll, denn ich glaube, dass ich ihn jetzt erst durch Ihren wunderbaren und unschätzbaren Essay ganz kennen gelernt habe. Und dafür möchte ich Ihnen von Herzen danken. Ich kenne über Iwanow eigentlich nur den grossen Essay meines verstorbenen Freundes Sergej Makowskij, aber ich muss ehrlich sagen, dass diese Arbeit von Ihrer völlig in den Schatten gestellt wird und ich glaube, Sie haben für alle Zukunft das Bild Iwanows damit gezeichnet. (172:13:435)[45]

Other letters in the Stepun archive allow us to see the frank views of leading Russian critics on Ivanov. We see important passages on Ivanov in the letters of Vladimir Markov and Jurij Ivask.[46] Markov, writing to Stepun on December 17,

[41] *Das alte Wahre. Essays* (Berlin und Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1954). Wittkowski (1909–1960) wrote to Stepun periodically over the intervening years. They met in Rome in May 1955; shortly after Wittkowski attempted suicide (see Šor's letter from June 6, 1955).

[42] "Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln" was published in Stuttgart in 1948 by Verlag von Ernst Klett. The translator and editor of the edition, Nicolai von Bubnoff, was a friend and correspondent of Stepun's, but his letters from this period shed no light on this publication.

[43] F. STEPUN, Wjatscheslaw Iwanow: *Dichten und Trachten* III (1954) 41–43.

[44] Guenther (1886–1973) speaks extensively of Ivanov in his memoirs *Ein Leben im Ostwind* (München: Biederstein Verlag, 1969) 120–125, 201–204. On him see WACHTEL, 214–215 n. 265. Beinecke holds the extensive correspondence of Guenther with both Boris Filippov, Gennadij Panin, and Aleksis Rannit, in their respective papers.

[45] See Sergej MAKOVSKIJ, Vjačeslav Ivanov: *Portrety sovremennikov* (New York: Chekhov Publishing House, 1955) 269–310.

[46] Ivanov is also mentioned Vjačeslav Ivanov: *Portrety sovremennikov* (New York: Chekhov Publishing House, 1955) 269–310 favorably in W. Szylkarski's letter from December 3, 1954 (172:33:1145).

1962, expresses a view he was to return to in a later article, that Ivanov is an indelible part of the Russian poetic process that must be assimilated by future Russian poetry.

Я в прошлом году впервые прочитал «Кормчие звезды» (их трудно достать, и пришлось читать на микрофильме) и был сразу зачарован поступью ивановских слов, его необычайной широтой и высотой. И на каждой странице я мысленно восклицал: это же первоклассный поэт, неизмеримо более значительный, чем нетокорые современные «властители дум» – а его забыли, знают понаслышке. (172:21:739)

Jurij Ivask, in his letter from October 3, 1957, echoes widespread criticisms in an interesting comparison of Ivanov with Georgij Fedotov:

В. Иванова Г. П. Федотов очень ценил (м. б. по воспоминаниям юности). Он мог быть отчасти под его влиянием. Но великолепный Иванов ничем «не болел», ни до чего ему по-настоящему не было дела. Он своего рода Херасков XX-го века – и, конечно, гораздо более одаренный, умный. Простите за это эти еретические мои «словеса». Вообщем – *гореть* необязательно. Все же «горячие» писатели – напр., Г. П. Федотов и Н. А. Бердяев (с кот⟨орым⟩ я постоянно внутренно спорю) – и значительнее и существеннее. ⟨...⟩ Если В. Иванов только вскрывал трагическое в культуре, то Г. П. Федотов и показывал это на примерах истории. У него был дар драматизации живой, а не выдуманной, стилизованной истории. (172:15:51)[47]

In conclusion, Stepun's archive allows us to gain a fully human perspective on Ivanov's death. The following words of Prince Sergej Ščerbatov[48] from his letter of July 6, 1956, provide a glimpse of his loss:

Знаю, что вы навещали Рим и очень надеюсь, что Ваш наезд повторится, и мне было бы ценно и интересно с Вами познакомиться. С кончиной Вячеслава Иванова «беседовать» мне тут невозможно кроме изредка с О. Шор. (172:32:1063)

Stepun himself learned of Ivanov's death from a letter from Ol′ga Ivanovna Resnevič (Signorelli), a close friend of the Ivanov household. This letter gives a unique account of the maestro's final hours, and we cite it in full:

Рим, 2-го августа '49
Via Corsini 12

Дорогой друг,

столько времени не имела от Вас никаких известий. Вы имеете полное право не писать мне, так как с таким долгим опознанием писала Вам после получения Вашей книги Воспоминаний, которой очень дорожу, и которая была одной из последних радостей нашего дорогого Вячеслава Иваныча. Пишу Вам *была,* так, должна сообщить Вам грустное известие что наш дорогой друг оставил нас навсегда 16 июля. Скончался он тихо, без особенных страданий. Он имел месяца два невысокую температуру, и никто из нас его за это время не видал, чтобы не утомлять. В конце июня позвали моего мужа, который констатировал плеврит. Экс⟨с⟩удат прошел дней через десять, прошла и температура, но осталась большая слабость. В последние два дня он отказался от пищи, от питья, от всего земного. Муж мне звонил чтобы я не уехала (я собиралась на дачу)

[47] See also interesting characterizations of Ivanov in a letter to Stepun from Alexis Rannit (May 9, 1964; 172:27:937).

[48] Knjaz′ Sergej Ščerbatov (1875–1962) — émigré artist, critic, author of memoirs *Xudožnik v ušedšej Rossii* (New York: Chekhov Publishing Co., 1955).

так как это признак близкого конца. В три часа по полудни 16-го он коснулся сердца, произнес «как(ая) тяжесть», и погас как свеча. Память была ясна до последнего часа, но он не думал о смерти. Вы по опыту дорогих потерей знаете что годы ушедшего не имеют значения, и что всякая потеря оставляет в сердце жгучую боль. Эта потеря особенно больна и так что погас такой глубокий источник знания и света, и больно и за то что он унес с собою.

Сердечный привет вам обоим и с глубокой нежностью и тоской жму ваши руки

Ольга Ресневич Синьорелли

(172:32:1074)

Appendix A[49]

Дионисова религия, первая в эллинстве, определила своим направлением водосклон, неудержимо стремивший с тех пор все религиозное творчество к последнему выводу – христианства. В христианстве нуждалась греческая религиозная мысль как в крайнем своем выводе, как в последнем своем еще недоговоренном слове. Но как вода в реках, текущих в море, – не та же, что в море, – так и существо Дионисовой религии совершенно различно от существа христианства. В плане божественного откровения она должна была привить человечеству некоторые категории мистического умозрения, чуждые еврейскому преданию: представления о боге-сыне, единосущном отцу, нисходящем в мир, чтобы пострадать и умереть, о боге воскресающем из царства мертвых и вызывающем на лицо земли людей, которые были уведены им в подземное царство, т.е. в нем умерли. Но если для христианства важна прежде всего единственность сыновнего воплощения, совершенная полнота этого воплощения и единственность тела погребенного и воскресшего, в Дионисовой религии господствует своеобразный докетизм; ни одна из многочисленных эпифаний Дионисовых не окончательна, он никогда не воплощается да конца, его превращения призрачны, он не имеет единственного тела и собственно не имеет тела вообще. Последовательность его богоявлений не имеет конца и цели: и потому он и не искупитель, не воскреситель в эсхатологическом порядке, но животворитель и возродитель в плане космологическом. Нельзя говорить об однородности эллинского и христианского чувствованья божественной жертвы уже по той причине, что Дионис есть бог, правда, страдающий, но не сострадающий, что его жертвенное нисхождение есть действие космической необходимости или внутренней закон его бытия, но не подвиг любви, совершаемый «нас ради человек и нашего ради спасения» как гласит никуйский Символ Веры. Любви или сострадательности мы сообще не находим в его эллинском характере: напротив, он жесток не менее, а может быть, и более других олимпийцев, он веселится в буре гибели, им причиняемой; все силы и свойства унаследовал он от своего отца, кроме милосердия. Правда, трагедия, искусство по преимуществу дионисийское, должна была по Аристотелю возбуждать в зрителе чувство сострадания, но по тому же Аристотелю, чцвство это должно было быть возбуждено только для того, чтобы душевное равновесие зрителя, восстановленное целительным действием трагедии, не нарушалось более избытком этого чувства: таким же образом возбуждала трагедия и страх, чтобы зритель в результате ее воздей-

[49] The typescript from F. Stepun's papers in Beinecke Library (172:69:2166) is in the old orthography and carries handwritten additions, mostly of Latin and Greek words, in O. Šor's hand, and F. Stepun's notations. The latter are not indicated, orthography is modernized, and obvious mistypings are corrected. The published text, on pp. 8–11 of the typescript, continues the paragraph that begins with the words: «„Пассии" Диониса», after the words «темный и сложный феномен вселенского значения», falling on p. 115 of the original publication in *Novyj put'* (1904, № 1, pp. 110–134), pp. 6–7 of the page proofs. After this extended paragraph the typescript resumes the text of the journal and book publication, from the words «И здесь мы опять касаемся основного недоумения».

ствия освобождался от угнетающего его страха перед жизнью. Эволюция дионисийской религии являет посепенное смягчение ее первоначальной кровожадной дикости (что соблазняет Липпертв говорить о Дионисе как о «Пасхе» эллинов, как о новом зачете любви между божеством, дотоле требовавним человеческих жертв, и человеком); но это смягчение не вытекало из раскрытия ее основной сущности. Дионис подобен весенней, хотя бы разрушительной, но все же благотворной грозе, но также беспечен и почти бессознателен как она; он не считает ни своих даров ни своих жертв. Но если божество жертвоприносящееся и страдающее безжалостно к себе и к миру, то человек в необычайной мере жалостлив к своему божеству, и Дионис определяется как бог страдающий не только объективным содержанием своего мифа (который, впрочем, по преимуществу изображает его победоносным и торжествующим), но и главным образом – особенностями его культа, основанного на воспроизведении его страстей, на плаче и сетовании о боге погибшем, на вызывании ушедшего в царство теней на лицо земли.

Appendix B

Letters from Hans Paeschke[50]

Letter 1

Hans Paeschke
Baden-Baden, den 14 November 1946
Markgrafenstrasse 24
28.12.46[51]

Herrn
Professor Fedor Stepun
Rottach
am Tegernsee[52]

Sehr verehrter Herr Professor!

〈...〉 Seit langem beschäftige ich mich mit der russischen Religions-Philosophie und deren Entwicklung von Vladimir Solovev bis zu Berdiav. Mit letzterem hatte ich als junger Student eine Korrespondenz über diese Frage, sie wurde vertieft durch mehrfachen Besuch bet Wiatscheslaw Ivanov in Rom, dem ich die tiefsten menschlichen Eindrücke in meiner Jugend verdanke. Seither bin ich der Ueberzeugung, dass einzig ein tiefes Durchdenken und Durchleben der russischen Gedankenwelt in ihrer Spannung zwischen materialistischen Marxismus und dem östkirchlichen Glauben eine Lösung unserer gegenwärtigen Probleme geben kann. Ich möchte deshalb die östliche Frage immer wieder von dorther im „Merkur" zur Sprache bringen. Jeder Beitrag, den Sie dazu geben könnten, wäre mir hochwillkommen.

Aus einer Korrespondenz mit Hauptpastor Dr. Paul Schütz[53] erfuhr ich Ihre jetzige Anschrift, nachdem mit Hennecke und Heiseler[54] berichtet hatten, dass Sie jetzt bei München leben.

Mit dieser persönlichen Bitte verbinde ich die zweite, mir wenn möglich, die Anschrift von Prof. Berdiav in Paris und von Professor Ivanov in Rom mitzuteilen. Letzterer lebte damals in der Via di Monta Tarpei. Ob er überhaupt noch lebt? Ich würde gern etwas von ihm veröffentlichen, da

[50] All typescript letters. Letters 2 and 3 on printed stationary of "*Merkur* Redaktion". In all there are 13 letters from Paeschke to Stepun, all filed among correspondence from *Merkur* (172: 22:767).

[51] Written in by hand.

[52] Stepun and his wife were in Rottach am Tegernsee at the house of Paul Mildner when Dresden, and all of their belongings, was destroyed. They remained in Rottach until the end of 1946, when they moved to München.

[53] Paul Schütz (b. 1891) — theologian and historian of Christianity.

[54] Edgar Hennecke (1865–1951) — historian of Christianity; Bernt von Heiseler — see above n. 38.

sein Werk, abgesehen von dem Dostojewski-Buch nur in einigen verstreuten Aufsätzen in der „Corona" und im früheren „Hochland» bekannt wurde. Vieles ist wohl noch nicht übersetzt.

Soeben erfahre ich, dass Sie an eine Professur in München berufen wurden. Ich verbinde meine herzlichsten Glückwünsche für diese Ernennung mit dem Ausdruck meiner ergebensten Hochachtung

Ihr
Hans Paeschke

Letter 2

Hans Paeschke 20. August 1949
Herrn
Prof. Fedor Stepun
München
Mauerkirchenstr. 52

Lieber Herr Professor,

soeben erfahre ich den Tod von Wjatscheslaw Iwanoff. Es wäre wirklich nicht gerecht, Berdjajew[55] gross zu würdigen und I⟨wanoff⟩ nicht. Könne Sie mir einen Rat geben, wer das am besten könnte? Arthur Luther[56] scheint mir nicht ganz geeignet. Heiseler, der mir von dem Tod berichtete, auch nicht (auch hat er darüber schon in der neuen Zeitung geschrieben[57]). Wer hätte das Zeug dazu? Würden Sie selbst die Aufgabe übernehmen wollen?

⟨...⟩

Herzlichst
Ihr
Hans Paeschke
In Abwesenheit gezeichnet:
Kizelmann ⟨?⟩

Letter 3

Hans Paeschke 30. August 1949
Herrn
Prof. Dr. Fedor Stepun
München
Mauerkirchenstr. 52

Lieber Herr Professor,

⟨...⟩

Zu Iwanow: Sie wissen, dass ich Stammler sehr schätze.[58] Ich weiss hingegen, dass Stammler immer sehr wenig Zeit hat. Ich warte seit vielen Monaten auf einen von ihm versprochenen Essay über amerikanische Kriegsliteratur. Wenn Sie unserem Freunde, sagen wir väterlich mahnend so zureden könnten, dass er den Iwanow bald macht – es könnte ja ruhig kurz sein, zwischen 5 und 10 Seiten, aber konzentriert – wäre ich Ihnen sehr dankbar. Das Buch von Iwanow über Dostojewski, das beste über den Dichter, das ich kenne, könnte ich selbst Stammler zur Verfügung stellen. Mit Weidle[59] bin ich gut bekannt, man könnte auch an ihn denken, wenn Stammler nicht kann.

[55] Nikolaj Berdjaev had died on March 24, 1948. The proposed essay on Berdjaev did appear; see: Nikolaj Berdjaev: *Merkur* 20 Jg. 3 Heft 10 (1949) 953–969.

[56] Arthur Luther (1876–1955) — prominent German Slavist.

[57] We have been unable to trace this reference.

[58] Heinrich Stammler — German scholar of American literature, subsequently a prominent American Slavist was a close friend of Stepun's in Germany.

[59] On Wladimir Weidlé see above n. 28.

Allerdings schreibt er, wie Sie richtig sagen, etwas zu pariserisch elegant. Wenn Sie irgendetwas von Iwanows Nachlass hören, bitte ich, auch gleich an mich zu denken. Meine Frau hat an Iwanows Sohn in Rom geschrieben und gebeten, uns mitzuteilen, was noch da ist. Die Corona-Aufsätze zum Problem der antiken Tragödie sind für mich das Grossartigste, was ich kenne.[60] Der Briefwechsel zwischen ihm und Gerschensohn ⟨ist⟩ ein wahres Juwel des modernen Humanismus.
⟨...⟩
Herzlichst
Ihr
Hans Paeschke

Appendix C

Letter from Ernst R. Curtius[61]

Professor E. R. Curtius
Bonn
Joachimstrasse 18 7. 3. 47

Sehr verehrte Herr Stepun —
zwar hatte ich vor etwa 20 Jahren die Freude, Sie in Heidelberg kennen zu lernen, Sie werden sich ob meiner nicht erinnern. Soeben las ich im Hochland ein Kapitel aus Ihren Lebenserinnerungen (die ich gleichzeitig bei meinem Buchhändler bestelle) und war nicht nur gefesselt, sondern persönlich berührt. Ich kam erst 1910 zu Windelband,[62] aber ich hatte seine Bücher eingehend studirt und brachte ihm die grösste Bewunderung entgegen. Eine nahe Beziehung stellte sich freilich ebensowenig wie bei Ihnen ein, dennoch war mir jede seiner Vorlesungen & jeder Besuch bei ihm ein hoher Genuss.

Das tragische in seinem Leben war, dass er es über „Präludien" zu einem System nicht hinausbrachte. Ich bin dann später philosophisch ganz andere Wege gegangen, aber meine Verehrung für den grossen Lehrer ist noch heute die gleiche. Darum habe ich Ihre Schilderung seiner Mimik intensiv genossen und bin Ihnen dankbar. Übrigens darf man nicht vergessen, dass er über den Neukantianismus hinausgeschritten ist. Er hat Bergson in Deutschland eingeführt und hat auch die ca. 1910 beginnende Hegel-Renaissance in einer damals sensationell wirkenden Rede begrüsst. Seine „Privat-Metaphysik" hat er für sich behalten, wahrscheinlich nicht ohne Resignation.

Sie erwähnen Wj. Iwanow. Ich bin in den 30er Jahren in Rom näher getreten und war von dem Menschen ebenso entzückt wie von den mir zugänglichen Schriften beeindruckt. Ich wage kaum zu glauben, dass er noch lebt. Können sie mir Nachricht von ihm geben? Ich habe damals auch seine Tochter und s⟨einen⟩ Sohn kennen gelernt, bin seit langen Jahren ohne Nachricht. Es war höchst anziehend, wie Iwanow auch als Katholik in der sophistischen Speculation des Ostens weiterlebte.

In aufrichtiger Verehrung
Ihr sehr ergebener
E. R. Curtius

[60] "Der Sinn der antiken Tragödie", translated by Evsej Šor, was published in *Hochland* 34/3 (December 1936) 232–243; "Terror antiquus" was published in Nicolai von Bubnoff's translation in *Corona* 5/2 (1934–35) 133–164.

[61] Autograph letter (172:6:194).

[62] Wilhelm Windelband (1848–1915), professor of philosophy at Heidelberg, was Stepun's teacher. Concerning Curtius' reference to the "Hegel-Renaissance", it is interesting to cite Stepun's letter of April 20, 1962 in answer to Hans Georg Gadamer's request that he share his memories of "die Atmosphäre des aufkommenden Neu-Hegelianismus in Heidelberg in 1910/11" (letter of April 16, 1962): "die Wendung zum Hegeliasmus, wie Sie selbst schreiben, erst 1910 stärker hervortrat als ich schon in Moskau war." (172:12:384)

Appendix D

Letters from Victor Wittkowski[63]

Letter 1

Rio de Janeiro, den 15. VII [1949]
111 Badeira da Gloria
Quarto 20

Sehr geehrte Herr Stepun,
⟨...⟩

Ganz besonders wertvoll ist mir auch das letzte Kapitel Ihres Buches[64] „Das geistige Leben in Moskau und Petersburg" geworden, das nicht nur kühl regiestriert, sondern auch die Atmosphäre einer schon abgeschlossenen epoche wiedergibt. Ich ersehe aus diesem Kapitel mit grosser Genugtuung und Freude, welch eine grosse Hochachtung Sie für den Dichter und Denker Wjatscheslaw Iwanow hegen, den auch ich für einen der bedeutendsten geistigen Vertreter nicht mur dieser Epoche und nicht nur Russlands halte.
⟨...⟩

Mit der vorzüglichsten Hochachtung
Victor Wittkowski

Letter 2

Rio de Janeiro, den 4. X. 1949
111 Ladeira da Gloria
Brasilien

Sehr geehrter Herr Professor Stepun,
⟨...⟩

Ihr freundliches Anerbieten, mir den zweiten Band Ihrer Lebenserinnerungen zu senden, akzeptiere ich dankbar, denn dieser Band hat den Weg anscheinend noch nicht hergefunden. Ganz besonders würden Sie mich verbinden, wenn sie mir noch einige Erinnerungen an Wjatscheslaw Iwanow aufschreiben könnten, sozusagen eine Nachlese zum persönlichen Gebrauch. Dieser russische Dichter und Gelehrte interessiert mich sehr, und zwar nicht nur – wenn auch in erster Linie – als Geist, sondern auch als Erscheinung. Äusserungen von ihm, die Ihnen im Gedächtnis geblieben sind, Tendenz und Geste – all das wäre mir äusserst wertvoll zur Ergänzung meines unvollkommenen Bildes dieser russischen Persönlichkeit, die so tief ins Europäische des Raumes und der Ziet gewachsen ist. Hätte ich das, was ich nicht habe, Namen und Einfluss, so würde ich diese Dinge dazu verwenden, dieser grossartigen Erscheinung den Nobelpreis zu verschaffen, den sie mit tausendfach mehr Berechtigung erhalten würde als die üblichen Clowns. Aber vielleicht darf ich mir die grosse Freiheit nehmen, Sie, verehrter Herr, zu einer solchen Intervention zu animieren. Als Universitätsprofessor und Schriftsteller haben Sie das Recht, einen solchen Schritt in Stockholm zu unternehmen. ⟨...⟩

Mit den besten Wünschen für Sie und Ihre Arbeit, ganz besonders Ihre literarische
bin ich Ihr sehr ergebener
⟨...⟩ Victor Wittkowski

[63] In all there are six letters from Wittkowski to Stepun, two of which remain outside our attention here: from February 28, 1951, and from August 28, 1951. The two letters from 1955 are handwritten postcards, the rest are typescript letters (172:38:1311).

[64] Wittkowski speaks of the first volume of the German edition of Stepun's memoirs, published in 1947.

Letter 3

Engelborg bei Luzern
1. VIII. 1955 Benediktinerabtei

Verehrter Herr Professor Stepun,

ich bin nun etwas höher hinauf gestiegen und sende Ihnen aus tausend Metern die ergebensten Grüsse. Hoffentlich geht es Ihnen und Ihrer Gattin gut. Gern erinnere ich mich an die in Rom mit Ihnen verbrachten Stunden. Ich bin nun schon drei Wochen in diesem Hochthal ⟨?⟩, aber die Schwermut will nicht weichen. Es ist dem Menschen zuviel auferlegt. Iwánow[65] ist augenblicklich in Frankreich. In Rom scheint noch immer die Hundstaghitze zu herrschen, unter der ich in diesem Jahr besonders litt. Leider kann ich nichts arbeiten. Der Kopf ist müde, wie ausgelaugt... Ich wohne hier in der Benediktinerabtei. Bücher habe ich fast keine mitgenommen. Das, was ich hier vorfand, gefällt mir nicht sehr. Wenn es gar noch monoton wird, übe ich Mozart-Sonaten. Hat Suhrkamp Ihnen „Das alte Wahre" gesandt. Er ist etwas launenhafter Herr. Ich bemühe mich hier für einen zweiten Iwanow-Band, den ich gern herausgeben würde. Vielleicht gelingt es mir. Meine Stefan Zweig-Erinnerungen versuche ich ebenfals an den richtigen Mann zu bringen, was gar nicht so einfach ist. Ich habe sie vorerst an Thomas Mann gesandt, der sich vielleicht (?) dafür interessiert.

Eifern Sie Flamingo nicht nach, die nie schreibt, und lassen Sie einmal etwas von sich vernehmen.

Mit den herzlichsten Grüssen für Sie und Ihre Gattin bin ich Ihr ergebener.

Victor Wittkowski

Letter 4

Rom, den 14, IX. 1955

Hochverehrter Herr Professor Stepun,

in Bezug auf Wjatscheslaw Iwánow habe ich Beziehungen zu einem schweizer Verlage angeknüpft, der sich sehr für den „Dostojewski" unseres grossen Freundes interessiert und mich dringlich um ein Leseexemplar dieses Bandes bittet. Da Flamingo[66] nur noch ein Exemplar besitzt und ich selbst keines, so bitte ich Sie heute so höflich wie herzlich mir ein solches in Deutschland aufzutreiben, denn hier sind alle meine Versuche gescheitert. Ich wäre sehr glücklich, wenn es mir gelänge dieses Werk in diesem Verlage herauszubringen. Vielleicht überlässt uns ein Besitzer sein Exemplar leihweise?

Ich was unterdessen „flüchtig und unstet" in München, konnte Sie telephonisch aber nicht erreichen und fuhr bald wieder nach Rom zurück, wo ich Sonnabend überaus erschöpft ankam.

Flamingo weiss von meinen Wünschen in Bezug auf den „Dostojewski" und ist einverstanden mit Ihnen. Ich bat sie um eine Intervention bei Ihnen, die ich zur Sicherheit aber selbst unternehme. Denn Flamingo ist notorisch schreibfaul. Und es wäre doch schön wenn der „Dostojewski" wieder erscheint. Übrigens würde ich auch Ihren „Dostojewski" sehr gerne kennenlernen. Mögen sie mir wohl ein Exemplar senden? Das wäre nett.

Ich erinnere mich an die römischen Stunden mit Ihnen dankbar. Möge es Ihnen mit Ihrer Gattin wünschenswert gehen!

Herzlich und ergeben

Victor Wittkowski
presso Monsignore Gloticuse (Roma)
Largo Febr 17

[65] Dmitrij Ivanov.
[66] "Flamingo" — O. A. Šor.

Appendix E

Letter from Andreas Wolff[67]

17. 2. 1954 W/H

Herrn
Prof. Dr. Fedor Stepun
München
üb. Universität München

Sehr verehrter Herr Professor –

Innerhalb der „Bibliothek Suhrkamp" geben wir unter dem Titel „Das Alte Wahre" etwa sieben Essays von Wjatscheslaw Iwanow in diesem Frühjahr heraus. Es handelt sich um folgende Beiträge: Terror Antiquus / Der Sinn der antiken Tragödie / Anima / Vergils Historiosophie / Gogol und Aristophanes. Wie Sie wissen, hat Iwanow in den dreissiger Jahren eine ganze Reihe Beiträge in der Zeitschrift „Corona" veröffentlicht und war durch seine „Korrespondenz mit Gerschenson" damals zu mindest in den literarisch interessierten Kreisen Deutschlands bekannt. Nach dem Kriege ist die „Korrespondenz" wohl noch einmal erschienen, aber der Name Iwanow ist unverdienterweise völlig in Vergessenheit geraten. Darüber hinaus werden Sie uns wahrscheinlich recht geben wenn wir der Ansicht sind, dass der heutige Leser völlig vergessen hat, dass vor 1917 ein wirklich europäisches Russland existiert hat und dass die Idee des Westens und des Humanismus durchaus auch im damaligen Moskau und Petersburg zu Hause war. Dies möchten wir mit der Veröffentlichung der Essays von Iwanow innerhalb der „Bibliothek Suhrkamp" wieder in Erinnerung bringen. Sie werden sicherlich verstehen, dass die Durchsetzung des Buches von Iwanow unter den heutigen Umständen manche Schwierigkeiten bereiten wird. ⟨...⟩

Wir möchten sie, sehr verehrter Herr Professor, heute fragen, ob Sie nicht die Möglichkeit für sich sehen, uns einen kleinen Beitrag über Iwanow, den Sie sicherlich bekannt haben, und zwar über seine Persönlichkeit und Bedeutung innerhalb des russischen aber auch europäischen Geisteslebens, für die neue Jahresschau zur Verfügung zu stellen. ⟨...⟩

mit besten Grüssen
Ihr sehr ergebener
SUHRKAMP VERLAG

⟨signatur⟩
(Andreas Wolff)

Сердечный привет
и поздравление!
Уважающий Вас
Андрей Вольф
(внук М. О. Вольфа
Петербург–Москва)[68]

[67] Typescript letter on printed statonary of Suhrkamp Verlag. In all Stepun's papers include seven letters from Suhrkamp Verlag from 1954–55 (172:33:1141).

[68] The Russian text written in by hand.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 335–376

Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн[1]

Публикация, вступительная статья и комментарий
М. ВАХТЕЛЯ* и О. А. КУЗНЕЦОВОЙ

Корреспондентка Вяч. Иванова – Александра Васильевна Гольштейн – одна из замечательных фигур русской диаспоры, «эмигрантка двух режимов – императорского и советского»[2]. Александра Васильевна, урожденная Баулер (в последствии она часто подписывала свои статьи и переводы девичьей фамилией) родилась в 1850 г. В имении Рязанской губернии прошло ее детство[3]. Ее мать Н. С. Семенова была русской, отец же, Василий Баулер (1822–?), происходил из семьи швейцарских эмигрантов, приехавших в Россию в 1814 г. В 1840-е годы, учась в Московском университете, он сблизился с Герценом, Бакуниным, Станкевичем. Именно отец воспитал в дочери твердость характера, высокие идеалы служения «народу», бескомпромиссность оппозиционного отношения к царскому правительству и любым проявлениям консерватизма. Эти качества Гольштейн сохранила до последних дней, несмотря на буржуазный образ жизни и явную ориентацию на эстетизированное, так называемое «чистое», а отнюдь не демократическое искусство[4].

В восемнадцать лет Александра Васильевна – студентка и уже убежденная социалистка – вышла замуж за Николая Вебера и вскоре родила ему двух сыновей.[5] Но главное для нее в то время был не семейный очаг, а политика. Как она впоследствии вспоминала: «В ту пору ⟨1874–1875 г.⟩ социализм для очень многих, я сказала бы для

[1] Письма Иванова к Гольштейн хранятся в фонде Гольштейн в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете (Нью-Йорк) [Bakhmetev Archive at Columbia University: Gol′stein collection, box 2] и печатаются с разрешения комитета архива, возглавляемого проф. Р. Вортманом. Пользуемся случаем, чтобы поблагодарить куратора архива, Эллен Скаруфи, за оказанную нам помощь. Дальнейшие ссылки на фонд Гольштейн даются в сокращении: BAGC [Bakhmetev Archive, Gol′stein Collection]. Письма Гольштейн к Вяч. Иванову и его жене хранятся в РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 37.

* Michael WACHTEL, Slavic Languages and Literatures, Princeton University, 028 East Pyne, Princeton, N.J. 08544-5264, USA

[2] *Тыркова-Вильямс А.* Кончина А. В. Гольстейн: Возрождение, 22 ноября 1937 г. (№ 4102).

[3] Она написала книгу очерков-воспоминаний об этой поре на английском языке: HOLSTEIN Alexandra de, MONTEFIORE Dora B. Serf Life in Russia: The Childhood of a Russian Grandmother. London 1906.

[4] Так, например, в одном из предлагаемых писем А. В. Гольштейн дает понять Вяч. Иванову свое откровенно негативное отношение к тому, что он одно время сотрудничал в газетах «Новое время» и «Московские ведомости».

[5] Многие детали нашей биографии Гольштейн почерпнуты из книги ее сына: Dr. WEBER-BAULER Leon. From Occident to Orient: Memoirs of a Doctor. London 1941. Версию, во многом отличающуюся от нашей (а иногда даже ей противоречащую), можно найти в предисловии А. Алешина к публикации: *А. Гольштейн.* Из воспоминаний: Новый журнал, № 168–169 (Нью-Йорк, 1987), 215–276. Однако у него ссылок нет, поэтому нельзя проверить его источники.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

огромного большинства, был откровением, захватившим все лучшие стороны души и ставшим своего рода религией, во всяком случае, заменившим религию многим из нас»[6]. В 1876 г. она покинула семью на несколько месяцев, поехав на Волгу (в Самару), чтобы помочь голодающим и внушить им революционные идеалы. Прекратила она свое «хождение в народ» только тогда, когда заболела тифом. После выздоровления она решила отправиться за границу с двумя детьми. В своих воспоминаниях ее сын пишет: «Она уехала из Петербурга с нами, к великому несчастью нашего отца и к ужасу деда и бабушки. Мама сказала им, что едет в Италию поправить здоровье, но на самом деле она ехала, чтобы связаться с коммунарами[7] и основателями Интернационала, а также чтобы избежать, хотя бы временно, судьбы нигилистов, т. е. тюрьмы и Сибири»[8]. Оказалась молодая русская социалистка в итальянской части Швейцарии, в городке Lugano, где в то время жил старый Бакунин, с которым она быстро познакомилась и скоро сдружилась[9]. Через несколько месяцев после смерти Бакунина она присоединилась к группе бакунистов, которые отправились в Равенну, чтобы основать там коммуну по принципам покойного лидера. Среди заговорщиков был также эмигрировавший из России молодой врач, Владимир Августович Гольштейн, впоследствии ставший вторым мужем Александры Васильевны[10]. История коммуны кончилась тем, что Александра Васильевна, вместе с детьми, вынуждена была бежать холодной зимней ночью из Италии в Швейцарию[11]. Владимир Августович не смог бежать и должен был искупать свои грехи, проведя три месяца в итальянской тюрьме.

После воссоединения молодая семья Гольштейнов перебралась в Париж, где окончательно поселилась. Стиль их жизни заметно поменялся. Во время своего увлечения бакунинским учением Гольштейн отрекся от своего медицинского образования в пользу более «демократической» профессии плотника. В Париже он не только опять становится врачом, но с годами охотно общается с представителями русского дворянства и сотрудниками посольства, имея в этих кругах обширную врачебную практику[12]. В жизни Александры Васильевны, в свою очередь, начинают доминировать литературные и художественные интересы. Ее сын вспоминает: «В течение этих лет мама стала в некотором роде укрощенной. Социалистический идеал окончательно изжил себя, но она углубилась в феминистское движение и помогла в основании союза женщин (Union des Femmes); потом она начала интересоваться оккультизмом, и вслед за Mme. Блаватской занялась мистицизмом Востока. Хотя всё это делалось без настоящего убеждения. Постепенно она находила свою подлинную дорогу. Она познакомилась с художниками и писателями, в первую очередь, с Редоном и Малларме»[13]. Дом Гольштейн стал салоном, где собирались русские и французы самых разных культурных слоев – физиологи, теософы, буддисты, историки, художники, писатели.

По замечанию Ариадны Тырковой-Вильямс, «для приезжих из России она ⟨т.е. Гольштейн⟩ была неутомимой и щедрой пестуньей. Ее руководством пользовался весь кружок Дмитрия Ив. Шаховского, историк А. А. Корнилов, будущий академик-минералог В. И. Вернадский, два брата Ольденбурги: земец Ф. Ф. и востоковед Сергей Федорович, позже многолетний непременный секретарь Академии Наук, сохранивший этот пост и при Советах. У нее бывали художники – Александр Бенуа, Лансере, Серов, поэты – Максимилиан Волошин, Вячеслав Иванов. Она им всем указывала, как находить дорогу в лабиринте парижских библиотек, архивов, музеев. Она учила их смот-

[6] *Баулер А. В.* М. А. Бакунин накануне смерти: Былое (Петербург), июль 1907, 62.

[7] По-видимому, здесь имеются в виду последователи разных социалистических учений, жившие в Европе коммунами.

[8] Dr. Weber-Bauler Leon. Указ. соч., 108.

[9] См. *Баулер А. В.* Указ. соч., 62–87.

[10] Dr. Weber-Bauler Leon. Указ. соч., 122.

[11] Там же, 127.

[12] Там же, 178.

[13] Там же, 180.

реть, случалось, что учила и думать. Кто работал в книгохранилищах чужих городов, знает, какая это неоцененная вещь, сразу напасть на след, добраться до первоисточников, встретиться с людьми знающими»[14].

На первый взгляд, воспоминания посетителей о парижском салоне Гольштейнов противоречивы, на самом же деле – каждый из визитеров находил там то, что искал. Ариадну Тыркову-Вильямс привлекали в доме Гольштейнов «требования и вкусы давнего русского помещичьего уклада, его благовоспитанность, беззаботность, гостеприимство, простота и широта»[15]. Для русских художников и поэтов, приезжавших в Париж (А. Н. Бенуа, Косоротова, Волошина, Бальмонта, Балтрушайтиса), квартира Гольштейнов была литературно-артистическим салоном, где они не только познакомились с новейшими достижениями французской культуры, но и лично встречались с французскими художниками и писателями. Ту же цель – познакомить русскую публику с новейшими достижениями западной культуры и, в свою очередь, представить достойных русских поэтов французскому читателю – Гольштейн преследовала в своих статьях, обзорах и переводах в русской («Мир искусства», «Вопросы жизни», «Золотое руно», «Научное слово», «Русская мысль») и французской периодике. Как вспоминала Маргарита Сабашникова (Волошина), «мадам Гольштейн, одна из немногих почитательниц Одилона Рэдона, была русская, но жила постоянно в Париже ... [она] собирала вокруг себя элиту французской и русской интеллигенции. У нее я познакомилась с кругом французских поэтов – Рене Гилем, Садиа Леви и другими»[16].

Частыми посетителями дома Гольштейнов были и представители академической науки; в числе близких друзей хозяев были входившие в «приютинское братство» С. Ф. Ольденбург, И. М. Гревс и В. И. Вернадский[17]. Стиль общения этой «мужской колонии» отличался игровым поведением, сопровождавшимся многочисленными стихотворными экспромтами. Одним из примеров такого рода стихотворчества являются сонеты Вяч. Иванова, посвященные В. А. Гольштейну (см. первое приложение к нашей публикации). Поэту, и в собственной семье практиковавшему такого рода «шуточные послания на случай», этот стиль общения, вероятно, сильно импонировал. Свидетельство этой легкой поэтической игры – стихотворение Вл. Августовича Гольштейна:

Ходит Гревс в волнении –
Не находит места:
Мучаюсь сомнением,
Мучаю «Дигесте»:

Отзыв дал мне веский
Лапо-Данилевский,
Что писать об Аттике
Вздор без математики;

Что вся суть истории
В формулах, табличках.
Вот каков он Лапа –
Не то, что Аничков!

[14] *Тыркова-Вильямс А.* Тени минувшего. Воспоминания: Возрождение, 1954, № 34, 136.

[15] *Тыркова-Вильямс А.* Кончина А. В. Гольштейн: Возрождение, 22 ноября 1937 г. (№ 4102).

[16] *Сабашникова М. В.* Зеленая змея. Москва 1993, 121.

[17] См. публикацию о «приютинском братстве»: *Перченко Ф. Ф., Рогинский А. Б., Сорокина М. Ю.* Д. М. Шаховской. Письма о Братстве: Звенья, вып. 2 (Москва–Санкт-Петербург 1992) 174–318. О близких отношениях Гольштейн с «приютинцами» см. VERNADSKY George. The Prijutino Brotherhood: GERHARDT Dietrich, WEINTRAUB Wiktor и др. Orbis Scriptus: Dmitrij Tschižewskij zum 70. Geburtstag. München 1966, 857–853.

Но узнать мне хочется,
Нет ли тут обманов.
Что об этом думает
Вячеслав Иванов.

Да боюсь и спрашивать:
Знаю, выйдет каша,
И опять браниться
Станет «тетя Саша»[18].

Ходит Гревс в волнении –
Не находит места:
Мучаюсь сомнением,
Мучаю «Дигесте»[19].

О Вяч. Иванове А. В. Гольштейн, по-видимому, впервые услышала от их общего друга, историка-медиевиста И. М. Гревса[20]. В 1892 г. во время своей командировки в Рим Гревс часто встречался с Ивановым и его первой женой. В письме к Гольштейн от 18 апреля 1892 г. он писал: «Сейчас Рим очень располагает к работе, и сожитель мой, Иванов, с которым у нас в работах много соприкасающихся пунктов, оказывает мне большую помощь и поддержку»[21]. Годом позже Гревс писал из очередной командировки: «Здесь в Риме заниматься гораздо лучше ⟨чем в Париже⟩ не только потому, что все для интересов моей работы тут гораздо удобнее устроено, так что дело идет быстрее, но также потому, что тут живет мой приятель Иванов, о котором Вы, может б⟨ыть⟩, помните, который занимается вопросами, однородными с моими, и общение с которым для меня в вышей степени выгодно»[22]. Гревс сыграл в жизни Иванова важную роль – в Риме именно он познакомил Иванова с Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал, давней приятельницей А. В. Гольштейн и, впоследствии, второй женой Иванова. Через Лидию Дмитриевну Иванов сошелся, сблизился и в конце концов сдружился с семьей Гольштейнов.

[18] «Тетя Саша» – Александра Васильевна Гольштейн.

[19] РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 42, л. 5 об.–6. Архивная датировка: 1896–1898. В конце своей жизни в незаконченной статье о М. П. Драгоманове Гольштейн, к тому времени забывшая, кто же настоящий автор, цитировала эти стихи со многими неточностями. См. *Баулер А.* Воспоминания о М. П. Драгоманове: Новый журнал, VIII (Нью-Йорк, 1944), 332.

[20] См. *Баулер А.* Воспоминания о М. П. Драгоманове: Указ. соч., 331: «Мы тогда жили на Avenue Wagram. Когда я уезжала с детьми летом, в этой квартире оставался только мой муж. Иван Михайлович Гревс, приезжавший на летние вакации в Париж, всегда останавливался в этой квартире». Иванов познакомился с Гревсом в 1891 г. в Парижской национальной библиотеке. Сам Гревс поощрял его поехать в Рим. См.: Автобиографическое письмо: *Вяч. Иванов.* Собрание сочинений, II, 19.

[21] В конце того же письма Гревс добавляет: «Здесь довольно большая русская колония, но приятно мне бывает лишь с семьею Ивановых, которые относятся ко мне совсем дружески». Судя по адресу, Гревс жил тогда в той же гостинице, что и Иванов: Via Margutta, Albergo Alibert. Письма Гревса к Гольштейн цитируются по рукописям, хранящимся в фонде Гольштейн в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете [BAGC, b. 1].

[22] Письмо от 13/1 июня 1893 г. Гревс опять останавливался в доме, где жил Иванов: Via Castelfidardo, 51. В следующие годы Гревс не перестает ценить научные советы Иванова. Ср.: письмо Гревса к Гольштейн из Петербурга от 14/26 апреля 1896 г.: «Что касается вечного моего „диссертационного“ вопроса, то он подвинулся в том смысле вперед, что Василевский вместе с В. И. Ивановым убедил меня пустить мои „очерки“ в виде магистерской диссертации».

Переписка Вяч. Иванова и А. В. Гольштейн, начавшись в 1897 г., продолжалась десятилетие. Для молодого поэта, активно занимавшегося научной деятельностью, – это был «замедленный ряд годов учения и странствий». В нашем представлении уже сложился образ «Вячеслава Великолепного», одного из мэтров русского символистского Олимпа, под воздействием идей которого в его «башенный», петербургский, да и московский, периоды находились не только начинающие, но и уже обретшие имя поэты. «Дионис Гиперборейский» Блока, «мистический анархизм» Г. Чулкова, «соборный индивидуализм» М. Гофмана и даже кузминский термин «кларизм» возникли не без влияния Вяч. Иванова. Совсем в иной роли, в роли «ученика», «помощника» и даже отчасти литературного «протеже» поначалу предстает Вяч. Иванов в предлагаемой переписке. Он ищет издателей для задуманного Александрой Васильевной совместного издания антологии новейших французских поэтов с иллюстрациями современных французских художников. А. В. Гольштейн, в свою очередь, пытается содействовать публикации первого поэтического сборника Вяч. Иванова, а затем, используя свои многочисленные литературные связи (Волошин, Бенуа, Косоротов, Новгородцев) обратить внимание литературных кругов на поэта-дебютанта, пытается заручиться рецензиями людей, способных по достоинству оценить сборник[23]. Справедливости ради, стоит заметить, что ни попытка найти издателя, ни заказать рецензии не увенчалась успехом. Сборник был издан в типографии А. С. Суворина, вероятно, по протекции Вл. Соловьева. Тем не менее, если русский религиозный философ несомненно явился духовными наставником Вяч. Иванова в ранний период его творчества, то А. В. Гольштейн добровольно приняла на себя роль его «литературного агента». Кроме того, «изолированному» и «безвестному» молодому писателю в его «добровольной» заграничной «ссылке» эпистолярное общение, а также литературный салон А. В. Гольштейн во многом восполняли оторванность от русской литературной среды. Вяч. Иванов не столько представляет на суд Гольштейн свои поэтические опыты, сколько присылает ей уже завершенные рукописи или изданные книги. Однако он очень охотно обсуждает с ней всякого рода издательские планы, в том числе задуманное, но неосуществленное совместное издание произведений разных жанров его и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Строгий и бескомпромиссный критик, Александра Васильевна была одной из немногих, оценивших «необычность идей» и «художественные стремления» дебютанта в этот «долитературный» период. Переписка отразила не только некоторые стороны биографии, но и этапы творческого подъема Вяч. Иванова.

В 1896 г. – т.е. в начале их знакомства – Иванов окончательно решил бросить академическую карьеру, к которой он готовился почти пятнадцать лет, и вступить на литературное поприще. В этой ситуации А. В. Гольштейн стала собеседником, советчиком и – в том, что касалось французской культуры – даже учителем, так как та сторона французской литературной жизни, которую знала Гольштейн, была еще неизвестна молодому поэту. Уже с 1886 г. Иванов жил за границей, притом почти год во Франции (в 1892 г. до поездки в Италию), но тогда он главным образом занимался античностью. Судя по переписке, именно Гольштейн открыла для него всё богатство современной французской культуры. По большому счету, конечно, французская культура оставила сравнительно скромный след в мировоззрении Иванова, однако при внимательном чтении его произведений (особенно статей), заметно, что он не так уж

[23] Кстати, один из первых допечатных отзывов принадлежит перу В. А. Гольштейна в письме к Иванову из Парижа 11 февраля 1903 г.: «Стихи эти – целый мир, мир сложный, тонкий и глубокий – Ваш микрокосм, углубленный другими микрокосмами, плодами Вашей завидной эрудиции. Много в этом мире мне чуждо, но красоты его доступны моим чувствам, моему пониманию. Хотите знать, что всего больше мне понравилось, что нахожу превосходным, что сильно затронуло меня? Proemion, Покорность, Дни недели, Любовь, но перл из перлов, давший мне глубокую эмоцию и умиливший меня до слез чудным сочетаньем высшей красоты с глубиною и, так сказать, чистотою, чистотою чувства – *Персть*!» РГБ, ф. 109, карт, 16, ед. хр. 41, л. 5 об.

редко ссылается на представителей культуры современной ему Франции. И это, в первую очередь, заслуга Гольштейн. Ей также посвящены два стихотворения в «Кормчих звездах». Они свидетельствуют о разносторонности ее интересов и влияния: сонет «Вечеря» связан с Италией эпохи возрождения, а «Tat twam asi» с восточной мистикой.[24]

После выхода в свет сборника «Кормчие звезды» (СПб. 1902, 1903) а также успешно прочитанных Ивановым лекций о Дионисе в Высшей школе общественных наук (Париж) характер и стиль взаимоотношений двух корреспондентов уже другой: «ученик» и «наставник» меняются ролями. Теперь уже А. В. Гольштейн «смиренно» просит совета, оценки и даже окончательного приговора (публиковать или нет) у своего бывшего «протеже». На оттиске перевода романа Фрэнка Норриса «Спрут. Эпопея пшеницы», опубликованного в «Русской мысли», Гольштейн делает дарственную надпись: «Мастеру русского слова и своему снисходительному другу Вяч. Ив. Иванову переводчица A. Holstein»[25].

По замечанию Вяч. Иванова, Гольштейн «переживала» новейшее фрацузское и русское искусство «вместе с детьми эпохи». Она – явный противник «педантичного» натурализма, занесенного на французскую литературную почву романами Э. Золя с их «мелочным подражанием будничной реальности». «Всем надоели, – считает Гольштейн, – будничные люди, с их маленькими историями, всем надоело, читая романы и повести, узнавать как они рождаются и умирают в потоках грязи»[26]. Воспитанная на высоких романтических идеалах, пусть даже политического свойства, она ищет в искусстве направления, способного проникнуть в «сокровенный смысл жизни», представить жизнь как «иллюзию и страдание» и находит его в «поколении конца XIX века». Попытку критики объяснить особенности дарования художника «нервными и душевными расстройствами» Гольштейн полностью отвергает. Рассматривая новую книгу об Э. По, где автор пытается «осветить» писателя «тусклым светом патологии», Гольштейн обобщает: «Но попытки литераторов и историков оценивать исторические

[24] То, что увлечение Вяч. Иванова Индией тесно связано с Гольштейн, видно из его приписки к письму Лидии Дмитриевны к В. А. Гольштейну от 28 ноября 1902. (хранится в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете в Нью-Йорке [BAGC, b. 2]). Приписка содержит написанное по-русски слово «Ява» (жили они тогда в Villa Java), рисунок санскритской буквы и ее название «ôm», а затем следует текст: «Дорогой друг, любимый сердечно Владимир Августович! Примите столь – увы! – запоздалое выражение моей постоянно обновляемой Вам благодарности. Чувствую себя хорошо, работаю и все надеюсь на свидание и часто вздыхаю по общению с Вами и Александрой Васильевной. Ей целую руки и часто вспоминаю ее, углубляясь понемногу в открывающуюся мне Индию. ВИ.» Именно в это время Иванов начал изучать санскрит в Женевском университете под руководством Ф. де Соссюра. (Сохранился его «Livret d'auditeur», из которого видно, что он записался на этот единственный курс – Langue sanscrite. Документ датирован 20 ноября 1902. РГБ, ф. 109, карт. 8, ед. хр. 12.) Тетрадь упражнений Вяч. Иванова по санскриту хранится в Римском архиве. Об отношениях Иванова и Соссюра см. ZIFFER Giorgio. Il poeta e il grammatico. Un biglietto di Ferdinand de Saussure fra le carte di Vjačeslav Ivanov: Russica Romana, 1994, № 1, 189–191. См. также вышеуказанное письмо, где Лидия Дмитриевна пишет В. А. Гольштейну: «Он работает хорошо и разнообразно. В университете здесь знаменитый санскритолог и Вяч. ⟨1 сл. нрзб.⟩ то, к чему давно его нудило: изучает санскрит. Ему это необходимо почти если не совсем даже как для научных изучений в области истории религии так и даже для поэтического творчества, которое близко соприкасается с ученым».

[25] Научная библиотека им. М. Горького (СПб. университет); резервный фонд, шифр П 30686. Приносим благодарность за эту справку заведующему библиотекой «Бестужевских курсов» А. Вострикову.

[26] *Holstein A.* Элемир Бурже: Аполлон, 1910, март, 37.

личности с точки зрения медицинских наук, им чуждых, вряд ли имеют существенное значение для психиатрии и весьма сомнительное для литературы».[27]

В предлагаемой переписке прежде всего обращают на себя внимание два эпизода: история несостоявшегося сборника переводов из новейшей французской поэзии (т. е. символистов) и подробный отзыв Иванова о статьях Гольштейн. Сама идея антологии – характерный симптом того времени, одна из попыток освоения русскими авторами символистской традиции в европейской культуре[28]. Как будто следующим этапом того же процесса являются статьи Гольштейн, которые познакомили целое поколение русских с новейшей французской культурой. Не удивительно, что в своих первых литературоведческих шагах Гольштейн обратилась за помощью к «эрудиту» Вяч. Иванову. Именно его одобрение побудило ее послать эти опыты в редакцию русского журнала, где они вскоре и были опубликованы. Любопытен сам по себе метод Иванова-критика, раскрывающего параллели между современными французскими произведениями и их древними предшественниками. Но особенно заслуживает внимания то, о чем не говорится в переписке, т. е. последующее творческое восприятие Ивановым того, что ему показалось новым и важным. В статье о Барресе Гольштейн ссылалась на малоизвестного французского критика Геннекина и его (впрочем, далеко не центральное) понятие «демотического романа». В письме к Гольштейн от 16 декабря 1902 г. Иванов сосредоточивается на этом термине: «Это новая литературная формула, и исследовать ее возникновение и природу шире, углубленнее было бы, я думаю, вполне кстати». В «Копье Афины» («Весы» 1904 г.) Иванов развивает свою собственную теорию искусства, утверждая, что есть «тип малого искусства, так относящийся к душе современности в ее динамическом аспекте, как большое искусство относится к душе соборной в ее аспекте статическом. Этот тип, в отличие от искусства всенародного, может быть назван искусством демотическим, – термин, в ином смысле употребленный Геннекеном в применении к роману, обнимающему целокупность явлений общественной или народной жизни данного времени»[29]. Таким образом, Иванов возвращается к понятию, которое подсказала ему Гольштейн, но с указанием не на нее, а на Геннекина. Думается, что это не единственный случай, и во многом ссылки Иванова на современную французскую культуру косвенным путем восходят к Гольштейн. Очень вероятно, например, что ивановский сонет «Пустынник Духа»[30], написанный на тему картины Редона, отражает влияние Гольштейн, так как она была одной из немногих, признавших и оценивших французского художника.

С 1903 г. переписка Иванова с Гольштейн становится нерегулярной, а после смерти Лидии Дмитриевны она полностью прекращается. Почему порвалась их связь, можно объяснять по-разному. С одной стороны, углубившемуся в русскую культурную жизнь Иванову некогда было продолжать переписку – как правило, он писал письма только тогда, когда была необходимость. С другой стороны, есть основание полагать, что переписка прекратилась и потому, что Гольштейн на что-то обиделась. Две мемуаристки подчеркивают ее критическое, даже враждебное отношение к Иванову. Ариадна Тыркова-Вильямс пишет: «А. В. Гольштейн, которая одно время в Париже носилась с Вячеславом, а потом от него отшатнулась, говорила мне: «Он страшный человек. Для него нет ничего священного»[31]. М. В. Сабашникова пишет, что «все в мире разделялось у нее ⟨т.е. у Гольштейн⟩ на две категории: то, что она одобряла и чему покровительствовала, и то, что она отвергала и против чего воевала... Мне она тогда покровительствовала; позднее, из-за моей дружбы с Вячеславом Ивановым, которого

[27] Вопросы философии и психологии, 1905, кн. 76 (январь–февраль), III.

[28] Об этой и других попытках того же рода См.: *Котрелев Н. В.* Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион»: Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. Сб. научных трудов. Москва 1985, 68–133.

[29] *Иванов.* Собрание сочинений, I, 728.

[30] Там же, 783.

[31] Возрождение, 1955, № 44 (май), 89.

она не терпела, я попала в категорию отверженных»[32]. У обоих мемуаристок обнаруживается достаточно много грубых ошибок и случаев явной путаницы, так что доверять им полностью нельзя. Тем не менее недружелюбное отношение Гольштейн к Иванову, отмеченное обеими мемуаристками, заставляет думать, что в долгие годы обоюдного молчания Гольштейн действительно сердилась на поэта-мыслителя, которого она прежде так ценила[33]. По свидетельству Ольги Дешарт, была одна последняя попытка восстановить старую дружбу. Дешарт упоминает, что зять Гольштейн навестил Иванова в Италии в 1937 г. и передал привет от Александры Васильевны, на что Иванов откликнулся большим письмом. Но письмо не дошло до адресата, так как Гольштейн умерла, не получив этого письма[34]. Местонахождение последнего к ней письма Иванова нам неизвестно.

1. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

16 Сент⟨ября⟩ ⟨18⟩97

Многоуважаемая Александра Васильевна,

Узнав из письма Владимира Августовича[35] к Лидии Дмитриевне и – еще раньше – от А. С. Жуковской[36] о радостном событии в Вашей семье[37], прошу Вас принять мои сердечные поздравления и пожелания счастия молодым! –

Я думаю, что это письмо застанет Вас уже в Париже, – куда мы еще не собираемся из нашей горной пу́стыни… Я надеюсь, что пребывание на берегу моря благоприятно подействовало на Ваше здоровье.

Слышал о беспокойстве, Вами испытанном: надеюсь, что Ука[38] теперь совершенно поправился.

Прошу передать мой привет и поздравление Наталии Владимировне[39] и поклон Анастасии Сергеевне[40].

[32] *Сабашникова М. В.* Указ. соч., 122.

[33] Справедливости ради следует отметить статью, в которой выдвинуто спорное предположение, что Гольштейн хотела помочь Иванову еще в 1921 г. См.: *Бонгард-Левин Г. М., Вахтель М., Зуев В. Ю.* Михаил Иванович Ростовцев и Вячеслав Иванович Иванов (Новые материалы): Вестник древней истории, 1993, № 4, 218–219.

[34] *Иванов.* Собр. соч., I, 858. См. второе приложение к настоящей публикации.

[35] Владимир Августович Гольштейн (1849 или 1850–1917) – второй муж А. В. Гольштейн, врач, сотрудник французской медицинской периодики, покинул Россию в 70-е годы XIX в.

[36] А. С. Жуковская – Аделаида Жуковская, друг семьи Гольштейнов, по-видимому, мать издателя Д. Е. Жуковского (1868–1943). В Бахметьевском архиве хранятся несколько ее писем к А. В. Гольштейн, посланных из Женевы (без указания года, но, судя по тематике, написанных на рубеже веков), а также многие письма к ней от Д. Е. Жуковского [BAGC, b. 10].

[37] Речь идет о свадьбе Льва Николаевича Вебера (сына А. В. Гольштейн от первого брака), врача-невропатолога, жившего в Женеве, и художницы Марии Васильевны Якунчиковой (1870–1902). Они поженились в августе 1897 г. В письме Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к А. В. Гольштейн от 16 августа 1897, хранящемся в Бахметьевском архиве при Колумбийском университете (Нью-Йорк) [BAGC, b. 6], упоминается эта свадьба.

[38] Ука – домашнее прозвище младшего сына Гольштейнов Владимира Владимировича.

[39] Наталия Владимировна – дочь Гольштейнов.

Остаюсь глубокоуважающий Вас
Вяч. Иванов

2. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Петербург 3/15 июля ⟨18⟩98.

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Благодарю Вас за письмо и доброе извещение. Хотя я и оказался, вопреки Вашему предположению, не с семьей, – все-же оно было получено мной не слишком поздно и послужило для Л. Д. – которая чрезвычайно благодарна Вам – очень желательным дополнением к письмам Mme Nugues[41]; деньги были тотчас высланы ей, и, быть может, она управится ко времени; домовладельца Л. Д. также просила оказать возможное снисхождение. Поездка Л. Д. в Петербург была попыткой двинуть дело личным участием и принесла, мне кажется, в этом отношении некоторую пользу.[42] Дело не решено еще и в первой инстанции, благодаря искусному затягиванию его Ш-н; но присутствие Л. Д. в Петербурге было полезно, между прочим, уже тем, что дало возможность, путем представления обстоятельных медицинских и, специально, психиатрических свидетельств, немедленно ответить на новую проделку Ш-а – на ходатайство его о расторжении брака в *его* пользу (с предоставлением, следовательно, детей *ему*) – по причине душевной болезни жены, обусловленной «печальным (!) законом наследственности», и проявляющейся в idée fixe освобождения от него, Ш-а, и в болезненно-ожесточенном против него настроении... Что касается моего сопутствования, то оно, на мой взгляд, требовалось подавленным нравственным состоянием Л. Д.; кроме того, мне хотелось ⟨у⟩регулировать свои литературные дела, – не говоря уже о поездке в Харьков[43], которая оказалась неудобной; я серьезно думал об издании за это время своего volume de vers, но некоторые соображения и компетентные советы практического характера, сойдясь с моею жаждой дополнений и усовершенствований, побудили меня и на этот раз остаться верным своему принципу выжидания и медлительности... В настоящее время Л. Д. находится, вот уже с неделю, в Киеве, где набирается русских впечатлений; я же ожидаю ее извещения, чтобы выехать в Москву, где мы встретимся и откуда вскоре тронемся домой. С Иваном Михайлови-

---

[40] Анастасия Сергеевна – неустановленное лицо.

[41] Mme Nugues – неустановленное лицо.

[42] Имеется в ввиду поездка Л. Д. Зиновьевой в Петербург с целью добиться расторжения ее первого брака с Константином Семеновичем Шварсалоном. Сохранились дневниковые записи, фиксирующие хлопоты, предпринятые Вяч. Ивановым: поиски знакомых и рекомендаций для обращения в Синод (см.«Diarum», 4–8 июня 1898: РГБ, ф. 109, карт. 1, ед. хр. 17).

[43] В Харькове жила первая жена Вяч. Иванова Дарья Михайловна Иванова (Дмитриевская; 1865–1934) с дочерью Сашей (Иванова Александра Вячеславовна; 1887–не позднее 1917).

чем[44] я много и хорошо виделся; рад, что Вам также вскоре предстоит свидание с ним... Оплакиваю уничтожение Ваграмки[45], которое, серьезно, в некотором роде представляется мне подобным падению Трои, и – храня в душе струны меланхолика – вспоминаю с горечью «губку» древнего поэта, бесследно стирающую дела людей...[46] Желаю Вам на новоселье здоровья и сил; шлю искренний привет Владимиру Августовичу и Наталии Владимировне.

Преданный Вам

Вячеслав Иванов

3. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Aïre[47], Genève 4.VI.⟨19⟩00.

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Позвольте еще раз высказать Вам всю мою сердечную признательность за дружеский прием, найденный нами в Вашем доме; навсегда сохранится светлое воспоминание о днях, проведенных в Вашем гостеприимном home, в дружественном общении со всеми Вами. Я лично имею особенные поводы благодарить Вас за сочувственное внимание, доброту, – почти даже терпимость, мне оказанные. Ваши ободрительные слова всегда будут мне памятны; я не ждал, что мой порыв будет понят и принят с таким вдохновительным сочувствием. Послезавтра думаем оставить Женеву: итак, до скорого письма из России с деловым отчетом! Привет целителю нашему, Владимиру Августовичу, и всей милой общине Вашей. Сердечно преданный Вам

Вяч. Иванов

P. S. Просьба Владимиру Августовичу: забытый рецепт для Лидии прислать в Россию.

[44] Имеется в виду встречи с историком И. М. Гревсом (1860–1941), близким другом Вяч. Иванова, отмеченные в «Diarum» во время его пребывания в Петербурге: «4. июня. ⟨...⟩ У Гревса. Очаровательная двухчасовая causerie» (РГБ, ф. 109, карт. 1, ед. хр. 17, л. 1).

[45] Ваграмка – шуточное название улицы, где жили Гольштейны (29, Avenue de Wagram). Ср. *Баулер А.* Михаил Петрович Драгоманов: Новый журнал (Нью-Йорк), 1944, № VIII, 331. Судя по контексту письма, в 1896 г. дом сломали и Гольштейны вынуждены были переехать.

[46] «губка древнего поэта» – наверно, имеется в виду Эсхил, «Агамемнон», строка 1329: «Как чертеж с доски / Смывает губка – так сотрутся все дела». (Перевод Вяч. Иванова, в кн.: Эсхил. Трагедии. Москва 1989, 113.)

[47] Дом, где жил Дмитрий Васильевич Зиновьев (1822–1904), отец Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал. См.: *Лидия Иванова.* Воспоминания. Книга об отце. Москва 1992, 19.

4. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Вас. Остр., Николаевская Набережная,
д. 13, кв. 4.
Июня 13. 1900.

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Вот результаты моих démarches – и, увы! – результаты, кажется, только отрицательные[48]. Пантелеева[49] я уже не застал в Петербурге: он уехал на лето в Вологду. Вступать в переписку с ним я не решился: если я лично мог «быть вашим письмом», то мое письмо было бы плохой заменой Вашего.

С Вл. С. Соловьевым я говорил о всех планах, но он, при всем желании, ни в чем не мог помочь мне. (Кстати, г-жа Панютина[50] о предполагаемом Вами издании ничего ему не говорила.) Пантелееву Соловьев хотел с своей стороны рекомендовать меня, но его, как сказано, в Петербурге не оказалось. Вольфа[51] Соловьев вовсе не знает. С «Миром Искусства» он порвал. Я направился к Лансере[52] – и уже не застал его: он в Харькове. Е. С. Кавос[53], с которой я познакомился ч⟨е⟩рез Гревсов, дала мне рекомендацию к Дягилеву и Бенуа. Так как последний на даче и адрес его мне не удалось узнать в точности (кажется, в Мартышкине), то я пошел к Дягилеву и услышал от него: 1) что «Мир Искусства» не берется за издания, нуждаясь в деьгах для собственного существования, 2) что «Знание»[54] могло бы, по его предположению, издать книгу, 3) что есть некоторые шансы на успех в «Книгоиздательстве Скорпион», московском декадентствующем предприятии, зависящем от Мамонтовых, почему Дягилев и предложил мне написать в Москву Михаилу Анатольевичу Мамонтову (Леонтовский переулок, собст⟨венный⟩ д⟨ом⟩), сославшись на указание его, Дягилева. Я рассудил не писать Мамонтову до Вашего поручения, так как Вы сами имеете связи с Мамонтовыми и непосредственно можете достигнуть лучшего результата. В «Знание» (Невский, 92) же я заходил и беседовал с управляющим Вс. Дм. Протопоповым. Этот не дал прямо отрицательного ответа,

[48] Речь идет о попытках Вяч. Иванова найти в Петербурге издателей для задуманной им совместно с А. В. Гольштейн «Антологии» французского символизма.

[49] Лонгин Федорович Пантелеев (1840–1919) – петербургский издатель.

[50] Г-жа Панютина – неустановленное лицо.

[51] Имеется в виду издательство, основанное Маврикием Осиповичем Вольфом (1825–1883).

[52] Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) – художник-«мирискусник».

[53] Екатерина Сергеевна Зарудная-Кавос (1861–1917) – художница, жена Евгения Цезаревича Кавоса, двоюродного брата Ал. Н. Бенуа, родная сестра жены И. М. Гревса, Марии Сергеевны Зарудной (Гревс). В коллекции редких книг Гарвардского университета (США) находится экземпляр «Кормчих звезд» с дарственной надписью Вяч. Иванова: «Сердечно-уважаемой Екатерине Сергеевне Кавос на добрую память – автор».

[54] «Знание» – книгоиздательство в Петербурге в 1898–1913 гг.

обдумывал, взял мой и Ваш адрес, выражал большое сомнение в том, что книга найдет сбыт («если напечатать только 1000 экземпляров, должно назначить очень высокую цену»), наконец заявил, что окончательный ответ он мог бы дать только осенью, когда он может и посоветоваться, и отдать себе отчет в настроении публики; во всяком случае, он думает, что как переводы,* так и рисунки, долженствующие составить сборник, будут охотно приняты в журнал «Жизнь», имеющий к фирме «Знание» ближайшее отношение. Но редактор «Жизни» в настоящее время в Лондоне[55]. Вот Вам отчет об узнанном; пришлите инструкции; напишите также, не предложить ли издание Jefferies[56] тому же Протопопову? – Я теперь в Петербурге один, Лидия в Копорье[57], где я провел также два дня и куда, вероятно, еще заеду за ней. Получили ли Вы письмо наше из Женевы? Как здоровье Ваше, Наталии Владимировны? Как поживают Владимир Августович, Юлий Федорович[58], Ука? Всем мой сердечный привет. Владимира Августовича еще раз прошу очень вспомнить о рецепте для Лидии Дмитриевны. Жду вестей и инструкций Ваших.

С искреннею преданностью и почтением

Ваш Вяч. Иванов

P. S. Вольф на днях сгорел, на 5 милл. [?] книг погибло, это ему помешает заняться изданием – говорит Дягилев – да и вообще он за чисто художественные дела не принимается. К Алдр. Ник. Бенуа я могу съездить, но не вижу настоящей нужды, да Вы же с ним и непосредственно знакомы

Ваш В. И.

*в достоинстве которых он не сомневается

Адрес:
Почт. станция Копорье
СПБ. губ.

5. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

1 июля 1900
Clamart (Seine)

Дорогой Вячеслав Иванович,

Право, не знаю, как благодарить Вас за Ваше обстоятельное письмо. Кажется, еще никто из моих приятелей не исполнял так тщательно

[55] Литературно-политический журнал «Жизнь» издавался в 1897–1901 гг. в Петербурге, в 1902 г. в Лондоне и Женеве. Официальным редактором журнала с 1899 г. считался М. С. Ермолаев, фактическим же редактором был В. А. Поссе.

[56] (John) Richard Jefferies (1848–1887) – английский журналист и романист.

[57] Копорье – место под Петербургом, где находилось имение Зиновьевых.

[58] Юлий Федорович Семенов (1873–1947) – муж Натальи Владимировны, по образованию физик (учился в Париже), по призванию журналист, редактировал парижскую газету «Возрождение».

моих просьб и не писал мне так подробно. Страшно Вас благодарю. Из Вашего письма составила себе полное представление о положении дел и решаюсь прежде всего приступить к переводу, заготовить книгу и так или иначе пустить ее странствовать... Результаты Ваших démarches не так отрицательны, как Вы думаете, т.е. я ожидала худшего. Из Вашего письма вижу, что никто не фыркал Вам в лицо, за то что Вы взялись предлагать издание «декадентской чуши и мерзости», а это успех необыкновенный и знамение новых веяний.

Пантелеева я, вероятно, увижу в течение августа в Париже и поговорю с ним.

Если Вы обратитесь к Протопопову с предложением перевести Jefferies'a буду Вам благодарна и, если он откажет, то обращусь в Рус⟨скую⟩ Мысль.

Одну Вы сделали крупную ошибку. Надо было взять у Дягилева рекомендацию к Мамонтову. Вы же знаете московских аспидов («моск. куперчердиа», по терминологии В. А.). Я имею доступ к С. И. Мамонтову, а не к Анатольевичу[59]. Кроме того нигде на целом свете нет такого рабского уважения к «установленным властям» всех родов в этом «монде». Et pour cause. Кто не имеет собственного суждения, тот всегда ухватывается за авторитет. Дягилев теперь светоч российской эстетики, а следовательно его рекомендация имеет громадное значение. Кроме того «аспиды» имеют врожденный страх к тому, что к ним хоть сколько-нибудь близко. Я могу просить *за Вас*, но за себя ... никогда. Если я прошу для себя, значит жизнь не без желания их «ободрать», «сорвать с них» и т. д. О, Вы их не знаете! Но все это пустяки. Верно, что сборник *возможен*, и теперь его надо прежде всего приготовить. Рисунки, конечно, приготовить нельзя, их надо заказать. Весьма возможно, что я попытаюсь устроить такое же издание на английском языке и тогда можно будет устроить заказ для английского издания и для русского воспользоваться готовыми рисунками. Все это проекты. Английский перевод сделает Mme Montefiore[60] мы уже говорили с ней об этом. Конечно, Ваша доля сборника будет очень плохо представлена в анг. издании. Хотя Mme Montefiore пишет лихо, но... ей такой работы не сделать. Ее переводы с русского по подстрочнику очень плохи.

У нас после Вашего отъезда произошли всякие события: Юлий Фед. ушел из кустарного ⟨??⟩ отдела. Допекли его «аспиды» и работой и, главное, всякими каверзами. При свидании расскажем. Хотя его уход

[59] Савва Иванович Мамонтов (1841–1918) – известный московский меценат. Михаил Анатольевич Мамонтов – его племянник.

[60] Dora B. Montefiore (ур. Fuller; 1851–1933), англичанка, переводчица, борец за права женщин, автор книги мемуаров From a Victorian to a Modern. London 1927. Соавтор (с А. В. Гольштейн) книги автобиографических очерков HOLSTEIN Alexandra de, MONTEFIORE Dora B. Serf Life in Russia: The Childhood of Russian Grandmother. London 1906. Некролог Montefiore: The London Times, 1. I. 1934.

солидный изъян в бюджете нашей патриархальной коммуны, но мы все радуемся этому решению.

Наташа чувствует себя недурно. Влад. Август. шлет вам и Лидии сердечный привет. Ука вчера держал письменный экзамен половина бакалавра – результат еще не известен. Кламарские твердыни ⟨в⟩ песок рушились. Сад [нрзб.] рядами, вишни поспели. Париж переполнен людьми, пылью, душен, грязен, шумен, скучен.

Спасибо за все и всего хорошего.

Ваша А. Гольштейн.

Лидию крепко целую. Если С. Алек.[61] способна понимать, что ей говорят, попросите Лидию передать ей мое глубокое почтение и пожелания скорого выздоровления. Скажите Л., что Аделаида Андреевна[62] *совершенно* поправилась от воспаления легких и бодра по-старому! Это прямо *чудо.*

Поклон Эмилю Франц.[63]

Видели ли Вы Анюту?[64] Поклонитесь ей, если увидите ее. Как Вы себя чувствуете?

6. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Адрес:
Почт. станция
Копорье
СПБ. губ.

Копорье, 20 Авг./2 Сент. ⟨1⟩900.

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Как раз собирался я писать Вам – просить у Вас извинения за долгое молчание, благодарить Вас за дружеские письма и доброе участие истинной дружбы, наконец – спросить Вас, о чем спрашиваю ниже, – когда сначала записка Лидии, потом (в тот же день) ее неожиданный приезд с Костей[65] ко мне в Сестрорецк, где я сидел под городом ради хлопот и работ в городе (Костю оказалось нужным свозить к доктору) – известила меня о рождении Вашего внука[66], что заставило меня

[61] Софья Александровна Зиновьева – мать Лидии Дмитриевны.

[62] Аделаида Андреевна – неустановленное лицо.

[63] Эмиль Францевич – неустановленное лицо.

[64] Анюта Шустова – одна из «девушек»-компаньонок Л. Д. Зиновьевой, о ней см.: *Лидия Иванова.* Воспоминания. Книга об отце. Москва 1992, 14. Два ее письма к А. В. Гольштейн хранятся в Бахметьевском архиве (таким образом удалось установить ее фамилию.)

[65] Константин Константинович Шварсалон – сын Л. Д. Зиновьевой от первого брака.

[66] О рождении 13 августа (31 июля) 1900 г. внука Алексея А. В. Гольштейн сообщила в письме к Лидии Дмитриевне Зиновьевой (РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 38, л. 1).

испытать за Вас всех живейшую радость: так живо почувствовалось мне, что в Вашу семью упал с ним золотой горячий луч новой жизни и новой надежды и преломился в душе каждого из Вас своей полосой радужного спектра! Вас и Владимира Августовича и Юлия Федоровича и конечно уже превыше всех счастливую мать, – всех поздравляю с одним общим счастием и каждого – с его особенным... Но эти ощущения живейшего сорадования остались по необходимости невысказанными все эти дни, пока мы без устали кружились с Лидией и пока, прошлою ночью, не попали наконец в прочное Копорье, – как невысказанным осталось и мое горячее сорадование счастливому окончанию учебных мытарств Владимира Владимировича и его выступлению на свободную дорогу, каковое событие во всем его важном значении я умею ценить, почему и присовокупляю свои несколько запоздалые поздравления и с этою радостью!.. Только-что узнал из письма Вашего к М. М. Замятниной[67] о Вашем разговоре с Пантелеевым[68], был поистине тронут Вашим вниманием и помощью и сердечно благодарю Вас! Но книга уже с месяц как печатается в типографии Суворина[69] – простите великодушно, что не предупредил Вас своевременно, вижу ясно неправильность своего поступка! Думаю, что Пантелеев пожелал бы рассмотреть мой сборник и – не остался бы им доволен по разным причинам. Как бы то ни было, дело сделано. Теперь же, глубокоуважаемая Александра Васильевна, прошу Вас написать мне – если возможно сюда (уезжаем в последних числах русского Августа) – по сердцу ли Вам прилагаемый сонет (один из моих «Итальянских Сонетов») и, *если да*, разрешаете ли Вы дедицировать его Вам: ибо писал я его (было это уже давно, еще в Италии), думая именно о Вас. Прошу об извещении в виду настоятельности корректур. Желал бы вскоре увидеть Вас всех (– теперь уже считаю шестерых –) и лично приветствовать радостно радостных, но не знаю еще ничего о возможности свидания. Верьте заочно добрым, дружеским, благодарным чувствам Вашего

Вяч. Иванова

[67] Мария Михайловна Замятнина (1865–1919) – многолетняя домоправительница Ивановых.

[68] 20 августа 1900 г. А. В. Гольштейн писала М. М. Замятниной: «Я потеряла адрес Иванова ⟨...⟩ Теперь прошу Вас передать Вяч. Ив., что я виделась с Пантелеевым. Говорила о сборнике. Вынесла впечатление, что Пантелеев издаст сборник. Пусть Вяч. Ив. найдет ⟨?⟩ его в Петерб.» (РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 38, л. 1–1 об.) В недатированном письме к Л. Д. Зиновьевой А. В. Гольштейн также касалась этого вопроса: «...если же он [Вяч. Ив.] ⟨...⟩ все еще продолжает желать издать свой сборник у Пантелеева, то пусть напишет обстоятельно, что я должна предложить Пантелееву; я уже забыла его условия, потому что о них было говорено вскользь» (РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 39, л. 3–4).

[69] Речь идет о начале печатания сборника «Кормчие Звезды».

«Cena»[70]

Леонардо да Винчи

Гость Севера! когда твоя дорога
Ведет к вратам единственного града,
Где блещет храм, чья снежная громада
Эфирней Альп встает у их порога;

Но Красота смиренствует, убога,
Средь нищих стен, как бледная лампада:
Туда иди из мраморного сада
И гостем будь за вечерею Бога.

Дерзай! Здесь мира скорбь, и желчь потира!
Ты зришь ли луч под тайной бренных линий?
И вызов Зла смятенным чадам Мира?..
Из тесных окон светит вечер синий:
Се, Красота из синего эфира,
Тиха, нисходит в жертвенный триклиний.

7. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Сестрорецк,
10/23 Сент. 1900

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Кажется, что письма то и дело пропадают. Некоторые потери могу констатировать. Этим мы до некоторой степени утешаем себя, не получая ни строчки из Парижа.

Благополучно ли добралась до Вас Ольга[71] с Лидией – не знаем. Известно только что они давно уже выехали из Лондона. Так как Mrs. Meikleham[72] должна была телеграфировать Вам об их отъезде, то отсутствие алармирующих известий от Вас толкуем в смысле «all right»... Все-же молчание Ваше беспокоит нас до крайности. Получили ли Вы два мои недавние письма и денежное Лидии? Или Вы предполагаете, что мы давно уже за границей?... И вот случилось событие, опять перевернувшее наши планы. Лидия имела 7/20 Сент. выкидыш, что сопровождалось операцией. Пока состояние ее после операции вполне благоприятно. Во всяком случае, однако, это приковывает нас – сравнительно надолго – к месту нашего временного пребывания. В настоящее время Лидия находится в Сестрорецкой земской больнице, где чистота и уход совершенно удовлетворительны. Дело в том, что случился

[70] Стихотворение «„Вечеря“ Леонардо» с посвящением А. В. Гольштейн и с одним лексическим вариантом («гор» вместо «Альп») вошло в сб. «Кормчие звезды» (Санкт-Петербург 1903, 195).

[71] Ольга – одна из «девушек»-компаньонок Л. Д. Зиновьевой, о ней см.: *Лидия Иванова*. Указ. соч., 14.

[72] Mrs. Meikleham – неустановленное лицо.

выкидыш во время ее прогулки, как раз подле больницы и довольно далеко от нашей примитивной дачи, где она не могла бы найти удобств, представленных больницей. Итак мы уже запоздали и еще запоздаем на несколько недель. Как быть с нашими путешественницами, которых мы, кажется, с излишнею поспешностию взяли из Лондона? Они должны бесконечно стеснять Вас, если Вы имеете с ними постоянное дело; и мы с Лидией просим Вас устроить их как-нибудь независимо от вашей семьи, где-нибудь на пансионе в Кламаре, только бы вблизи Вашей и под Вашим крылом. Впрочем, ждем вестей от Вас, из которых лучше увидим, как относительно них действовать. Чрезвычайно тревожит и огорчает нас мысль, что они могут причинить Вам серьезные беспокойства и несомненно уже причиняют их, а обстоятельства налагают на нас неожиданный ⟨плен?⟩. Знаем все-же всю доброту Вашу, знаем, что не оставите нас без помощи. Поправилась бы только Лидия – вот что составляет теперь средоточие забот. Она сердечно Вас всех приветствует, горячо целует Вас. Мой привет семье Вашей, Владимиру Августовичу. Бесконечно обязанный Вам Вяч. Иванов

Адрес: М. М. Замятниной
В. О. 10ая л., 31, СПБ.
либо сюда:
Сестрорецк, СПБ. уезда, Большая Канонерская ул.,
дача Мансурова.

8. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Сестрорецк, 20 окт/2 ноября 1900

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Пересылаю Вам ответ Вольфа (в личной беседе он казался заинтересованным предприятием) и «Скорпиона»[73]. С последним, я думаю,

[73] В РГБ (ф. 386, карт. 87, ед. хр. 8, л. 1–4) имеется письмо, отосланное Вяч. Ивановым М. А. Мамонтову на адрес типографии, владельцем которой являлся его отец А. И. Мамонтов. Черновик находится в одной из рабочих тетрадей (Римский архив). Оно впервые опубликовано было Н. В. Котрелевым в статье «Переводная литература в деятельности издательства „Скорпион“» в кн.: Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. Сб. науч. трудов. Москва 1985, 74–75:

Сестрорецк, 9 окт. 1900

Милостивый Государь Михаил Анатольевич,
Беру смелость беспокоить Вас этим письмом, ободренный любезным указанием С. П. Дягилева, присоветовавшего мне обратиться к Вам, в предложении, что, быть может, книгоиздательство «Скорпион» заинтересуется нижеизлагаемым литературным предприятием.

Несколько лиц, близко знакомых с тем течением французской литературы, которое его представители сами любят называть «идеалистическим», задумали с целью более широкого ознакомления русской публики с этим течением составить сборник избранных страниц и пьес в русском переводе их прозаических сочинений Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Laforgue, Francis Jammes, André Gide. Главною переводчицей и душою

предприятия является г-жа Баулер (г-жа А. В. Г.) в Париже – опытная переводчица (Кеннет Грээм «Золотой возраст», «Дни грез» изд. Пантелеева и др.) и сотрудница «Мир искусства» (статья «Музей Моро» и др.). Перевод будет исполнен с тою любовью и тщательностью и тем стремлением приблизиться к художественной утонченности оригиналов, которая обусловливается самою сущностью задачи. Возможно – со строгим выбором стихотворных переводов – присовокупить к прозе и несколько поэтических пьес Верлена, Малларме и др. Не согласно ли в принципе книгоиздательство на издание этого сборника? Особенность предприятия в том, что на участие в нем изъявила согласие группа французских художников («Les Six», «Groupe sympatique» с Odilon Redonom во главе, именно: Redon (уже иллюстрировавший Малларме) Vuilard, Bonnard, Ranson [?], Maurice Denis (иллюстратор Gide'a).) Названные художники согласны изготовить оригинальные фронтисписы и рисунки для русского издания по 50 франков за рисунок, что позволяет при небольших издержках сделать издание художественным.

Я был бы чрезвычайно Вам обязан, если бы Вы благоволили в скором времени известить меня о согласии или несогласии книгоиздательства на издание сборника, вследствии предстоящего в непродолжительный срок отъезда моего за границу – по адресу помощницы библиотекаря Высших Женских курсов Марии Михайловны Замятниной (для Вячеслава Ивановича Иванова). Вас. Остров, 10 линия, здание Курсов, С.-Петербург.

Примите, милостивый государь уверения в моем совершенном уважении.
Вячеслав Иванов

К письму Вяч. Иванова к А. В. Гольштейн был приложен полученный им на это письмо ответ, с пометой синим карандашом рукой Вяч. Иванова: «Это письмо пришлите обратно мне». (Черновик письма цитирован в вышеупомянутой статье Н. Вс. Котрелева, подлинник находится в Бахметьевском архиве, вместе с письмами Вяч. Иванова [BAGC, box 2]:

17 окт. ⟨1⟩900 г.

Милостивый Государь Вячеслав Иванович!

Письмо Ваше, адресованное в типографию Мамонтова*, нам было передано. Предложение Ваше отвечает нашим собственным настроениям. Уже около года готовим мы к изданию серию переводов из «современных» писателей – английских, французских, немецких, итальянских, скандинавских, чешских, польских и т.д. Во французском отделе этой серии нами были намечены, между прочим, авторы, называемые Вами. Часть переводов уже готова и находится в нашем распоряжении. Появление одновременно двух однородных изданий могло бы только повредить успеху того и другого, поэтому желательно было бы соединить их в одно.

Таким образом, в принципе на Ваше предложение книгоиздательство «Скорпион» согласно, но оно желало бы расширить его. Кроме упомянутых Вами, в новой французской поэзии есть писатели не менее замечательные, а в некотором отношении даже и более стоящие внимания: из прежних укажем на Arth. Rimbaud и M. Maeterlinck, из новых на G. Rodenbach, É. Verhaeren, Fr. Vielé-Griffin, H. de Régnier; не безынтересны также: St. Merril, Ad. Retté, Paul Fort, Pierre Louÿs, Remy de Gourmont да и еще кое кто. Нам хотелось бы ввести в наше издание переводы и из них. При этом стихотворные произведения будут переведены частью художественной прозой, частью стихами же.

Итак мы с своей стороны обращаемся к г-же А. В. Баулер с таким предложением: не найдет ли она возможным включить свои переводы в серию наших предполагаемых изданий? Что же касается рисунков, то они, конечно, в значительной степени увеличат интерес книги. Мы очень желали бы получить от тех же художников подобные же иллюстрации и для дальнейших частей нашего издания. Мы надеемся, что Вы не откажете нам при этом в своем посредничестве.

Если Вы найдете наше предложение (которое мы сами, конечно, не считаем окончательным) сколько-нибудь подходящим, то будьте любезны сообщить поподробнее о

Вы пожелаете вступить в непосредственную переписку. Если соглашение произойдет, я, повторяю, буду очень рад принять участие в стихотворной части работы, – конечно, поскольку Муза, которой принадлежит суверенитет, откликнется на указанный ей предмет вдохновения. Очень сожалею, что ничего не мог достигнуть ни у Протопопова (в «Знании»), ни у Пантелеева по предмету издания перевода Jefferies'a. Книга долго пролежала в «Знании» – Протопопов уезжал, – но результатом было сообщение, что издание Истории искусства Мутера[74] абсорбирует будто-бы их книгоиздательскую продуктивность. Пантелеев заметил, что объем книги подвергает перевод цензуре (а последняя – я должен был согласиться – не была бы к книге милостива); на что я ответил предложением (принципиально одобренным Пантелеевым) соединить Story of my Heart[75] с каким-нибудь другим подходящим сочинением Jefferies'a и прибавить его биографический очерк, чтобы достигнуть объема 20 печатных листов. Но взяться за это дело Пантелеев все-же никак не хотел, ссылаясь на неизвестность автора в России и на свое незнание английского языка, препятствующее ему непосредственно ознакомиться с книгой. Напрасно я предлагал ему представить пробы перевода. Всё, что он мог обещать, это – *прочесть* пукопись всего перевода, «преодолевая свое отвращение к чтению рукописей». Впрочем, я охотно зайду к нему еще по Вашему поручению, если последнее еще застанет меня здесь. Выехать заграницу мы думаем дней через 9–10.

Пантелеев, любезно меня принявший, тотчас предположил, что я пришел говорить «о поэзии». Я сказал, что, не имея надежды с ним увидеться, начал печатание своего сборника сам. Он возразил, что это ничего не изменяет и что – так как я дорожу его издательским именем – он согласен быть названным издателем, под условием, чтобы книга, как все им изданные, была отдана на склад Карбасникову[76] (берущему обычные 30%), и притом *без права* изменить раз назначенную цену книги и взять издание для передачи в другой склад (условие, затруд-

---

фактических условиях дела (т.е. какие именно отрывки уже имеются в переводе, к какому времени можно ожидать рисунки, какого они будут рода, какой способ их воспроизведения предпочтителен и т. под. и т. под.)

Адрес книгоиздательства «Скорпион»: Москва, Юшков пер., д. Александрова, А 10/11 для к-ва «Скорпион».

Примите, Милостивый Государь, уверения в нашем уважении.

По поручению к-ва

Мамонтов

* (позднейшая приписка рукой неустановленного лица): адресовано было Михаилу Анатольевичу Мамонтову, Леонтьевский переулок, собств. дом в Москве.

[74] *Мутер Р.* История живописи XIX века, 1–3. Перевод З. Венгеровой. Санкт-Петербург 1899–1901. О подготовке в «Знании» этого издания, а также книги, «восполнившей» недостающий у Мутера раздел о русской живописи, см.: *Бенуа Александр.* Мои воспоминания, 1. Москва 1990, 683–688; 2. Москва 1990, 256–257.

[75] JEFFERIES (John) Richard. The Story of my Heart (1883) – автобиография.

[76] Карбасников Николай Павлович (1852–1921) – издатель.

няющее, как мне кажется, контроль над сбытом). Я благодарил П., но не решился сразу принять предложение. Во всяком случае, благодаря Вашей доброте и Вашему авторитету, я имею таким образом возможность осуществить то, что летом мне представлялось желательным: поставить книгу под эгиду известного издателя, как-бы ручающегося за нее своим именем[77], – и я чрезвычайно обязан Вам, глубокоуважаемая Александра Васильевна, за эту добрую помощь. Но некоторые сомнения, как кажется, окончательно препятствуют мне воспользоваться согласием Пантелеева, – который потом, ознакомившись с книгой, пожалуй, еще и раскается в своей поспешности. Против моего вкуса – и, быть может, даже против литературной этики? – делать своей книге рекламу из номинального, фиктивного издательства... Не так ли смотрите на дело и Вы? –

Благодарю Вас за лестный прием моего сонета и за любезность испрошенного мной разрешения. А за то, что Вы делаете для маленькой Лидии, и благодарить, как хотел бы, не умею. Дороги нам Ваши краткие замечания, ее характеризующие. Тяжело видеть, что трудно Вам живется. Говорил я А. Н., что не мешало бы ей, по примеру Оли[78], подвергнуть своего жениха испытанию в верности и терпении, уехав на зиму к Вам, но она не решается (да и он не обещает верности) – хочет не то присмотреться к нему, не то упрочить отношения и проч. Кажется – и не доверяет ему (на что, думаем, есть основания*), и дорожит им. При этом о взаимной *любви* нет, по-видимому, и речи... Вообще же живет в смуте и смятении... Жаль, если она попадется в лапы пройдохе. Поклон сердечный Владимиру Августовичу и членам дома Вашего. Искренне преданный Вам

Вяч. Иванов

Лидия в последнее время часто страдает невралгическими головными болями. Вас горячо приветствует.

*он маленький прикащик, бедняк, торопит свадьбой и, *несмотря* на уверения А. в неимении денег, *уговаривает* открыть лавку.

9. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Villa Java, Châtelaine, Genève
28. I. 1901.

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Горячо благодарю Вас и Владимира Августовича за Ваше любезное приглашение и за еще раз обращенный ко мне сегодня добрый

[77] Сборник Иванова «Кормчие Звезды» был отпечатан в типографии А. С. Суворина без марки какого-либо издательства.

[78] Речь идет об Оле – «девушке», жившей в семье Ивановых, которая потом вышла замуж за профессора Женевской консерватории Феликса Валериановича Острогу (1867–1936).

дружеский привет. Отрадна мне Ваша память, а жаль сердечно, что не увижусь с Вами, но о возможности приезда нет, конечно, и речи! Простите – или уже простили? – вину моего молчания на Ваше последнее письмо, – вину, быть может несколько уменьшенную тем, что Л. Д. несомненно говорила с Вами и от моего имени и благодарила Вас за меня; в первые же дни по получении письма я не писал потому, что не знал, не поеду ли в самом деле в Париж. На запрос же Ваш не знал, что ответить. Никакого библиографического материала не было ни под рукой, ни в памяти. Послал на всякий случай «Древние Российские Стихотворения»[79], которые были со мной. Не знаю, для чего нужна Вам библиографическая справка т.е. цель и объем Ваших занятий былинами. Назвать ли Гильфердинга[80] – Если Вам нужна серьезная библиография предмета, то можно добыть ее у знакомого мне проф. Шляпкина[81], почти приятеля М. М. Замятниной. Попрошу Вас передать прилагаемое письмецо Вашей гостье: сегодня получил телеграмму из Кламара и спокоен, и радуюсь, что Л. с Вами; она привезет с собой впечатления Вашего доброго дружеского очага, которые разделю с ней и я. Сердечный привет всем Вам и особенная благодарность за новогоднюю память Наталии Владимировне и Юлию Федоровичу.
Искренне преданный Вам Вяч. Ив.

10. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

⟨без даты⟩

Дорогой Вячеслав Иванович.

Обращаюсь к Вам с просьбой и требованием. Просьба моя заключается в том, чтобы Вы прочли посылаемую неконченную статью. Требование в том, чтобы Вы доказали мне свою дружбу беспощадным отношением к ней.

Вот в чем дело: я решительно, безусловно не судья тому, что пишу. Мой обычный судья – Влад. Август. Сегодня, сомневаясь в том, стоит ли кончать посылаемую статью – мне всегда кажется, что не стоит – я дала ему прочесть ее, и он нашел, что она скучная и плохая. Я не хотела бы посылать совсем плохой *вещи*, что всегда невыгодно для сношений с редакциями, да неприятно и друзей заставлять хлопотать о заведомо негодной работе. En désespoir de cause я обращаюсь к Вашему высокоценному для меня мнению и к Вашей верной дружбе.

Прочтите, судите, забудьте свою симпатию к автору и скажите очень прямо – можно ли послать такую вещь не компрометируя себя.

[79] Имеется в виду одно из изданий сборника былин – «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым».

[80] Гильфердинг Александр Федорович (1831–1872) – собиратель и исследователь былин.

[81] Шляпкин Илья Александрович (1858–1918) – профессор петербургского университета, историк литературы.

Конечно, если Лидия пожелает прочесть и высказаться – буду благодарна.

Посылаю рукопись совсем сырую со всеми описками и совсем мною не перечитанную, поэтому на детали языка и проч. не обращайте внимания. Для меня важно знать, стоит ли ее отделывать и кончать. Конец должен заключаться в характеристике «Bon Plaisir» и в нескольких заключительных словах, о том как ценно художественное воспроизведение исторических моментов, даже если оно не соответствует вполне исторической истине. Я по этому поводу думаю сделать выписку из Vernon Lee[82]. Все это уместится на 30–40 листах.

Так вот, дорогой Вячеслав Иванович, посылаю Вам бесстыдно свое неумытое детище, которое, кажется, представляет собою мертворожденного урода.

Итак беспощадная строгость, если Вы меня любите. Строгость должна быть Вам легка, потому что я не имею авторского самолюбия, к несчастью.

Ваша А. Г.

11. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

16 Дек. ⟨1⟩902

Глубокоуважаемая Александра Васильевна!

Как ни стараюсь ожесточиться, – не нахожу в себе требуемой Вами желчи. Напрасно прислушиваюсь к внушениям злобных сил (разумею Влад. Августовича): они высказывают свое бессилие утверждениями слишком прямо противоречащими очевидной истине. Ваша статья так *«скучна»*, что от нее трудно оторваться, когда начинаешь следить за нитью пересказываемой Вами с таким искусством эпопеи[83]. Не знаю, покажется ли она интересной русским читателям и научит ли чему их – мне она ярко осветила и осмыслила целую эпоху и открыла глаза на новый и любопытнейший феномен литературной эволюции. Итак, опять принужден поставить Вам отличную отметку, – и это при искреннем желании быть нелицеприятным. Правда, *забыть* (как Вы требуете) что читаю Вас, – мне невозможно. Все что Вы пишете – всегда лично; и даже когда Вы пишете не *свое*, Вы пишете *по-своему*. У вас вполне свой стиль; его качества прежде всего – энергия, свободная простота и естественность, прямота, и та меткая сжатость, которую древние называли «быстротой». В Вашем изложении мастерская рельефность; а когда Вы – как бы беспритязательно и быстро Вы ни делали этого – начинаете повествовать, хотя бы и не от своего лица, о том,

[82] Vernon Lee, псевдоним английской писательницы и эссеистки Violet Paget (1856–1935).

[83] Речь идет, по-видимому, о статье Гольштейн, которая в переделанном виде была затем опубликована. См.: *Баулер А.* К характеристике направлений современного романа во Франции: Научное слово, кн. 2, 1903, 77–99.

чего Вы были свидетельницей и что переживали вместе с детьми эпохи, cela palpite bien autrement – чем обычные aperçus этого рода. Выбор и постановка тем заслуживают безусловной похвалы. Именно самое открытие случайно брошенной Hennequin'ом[84] формулы (– заметил ли а кто раньше? –) и вывод из нее последствий в применении к текущей литературе – есть прямая *заслуга.* Анализы эстетические могли бы, быть может, получить более широкое развитие. Ваша отзывчивость и тонкость оценок и наблюдений мне давно известны; к этим данным качествам присоединяется в статье особенная объективность и как-бы научная добросовестность всматривания и определения, – быть может, как следствие Ваших изучений Hennequin'а[85]. Еще шаг в субтилизации – и, путем систематического подбора цитат и более методического синтеза – можно было бы прийти к более точно формулированным, более «научным» (!) выводам, «*définir* l'écrivain»... Но для русского журнала такое расширение (или углубление) критической задачи, быть может, именно нежелательно. Другое дело – определение «демотического романа» вообще. Это – новая литературная формула, и исследовать ее возникновение и природу шире, углубленнее было бы, я думаю, вполне кстати (быть может, и всю статью можно было озаглавить: «Новая формула романа: роман демотический», – или в таком роде)[86]. В этой связи хотелось бы мне чтобы Вы развили и попутное замечание (принадлежащее Hennequin'у) о «Войне и Мире» как образчик демотического романа[87]. Сходство Толстого с Барресом[88] в частности – бóльшее, чем кажется с первого взгляда: как историк, он столь же субъективен, его оценки столь же личны – только он бессознателен нормальною бессознательностью эпох здоровья, тогда как декадент Баррес *лжет* (не как человек партии только, но и как артист и soi-disant философ) сознательно, преднамеренно, рассчитанно, в силу идеалистического принципа автономности Я, все равно индивидуального или националь-

[84] Émile Hennequin (1859–1888) – французский критик. См. *Баулер,* Указ. соч. 80: «во Франции возник новый род *исторического* романа, который сделал шаг вперед на пути к будущему „демотическому роману", предсказанному Геннекеном, где найдут себе место, как он сказал, „мозг и тело, народ и его вожди, люди падшие и гении, плоть и нервы, кровь и мысль"». Гольштейн цитирует из книги: HENNEQUIN Émile. Quelques écrivains français. Paris 1890, 104.

[85] Hennequin подчеркнул научный характер своего подхода, называя его «научной критикой» («la critique scientifique»).

[86] Далее в письме зачеркнуто: «хотя с другой стороны мне нравилось бы и что-нибудь в роде „патриотизм как декадентство" или „une nouvelle exhalaison de la fièvre française", – по М. Барресу ⟨и?⟩ в применении к нему».

[87] У Гольштейн (см.: *Баулер А.* Указ соч., 80): «Скажем мимоходом, что если произведения Золя дали новый импульс развитию романа, то „Война и Мир" Л. Н. Толстого может считаться наиболее удачным осуществлением того демотического романа, о котором говорил Геннекен».

[88] Maurice Barrès (1852–1923) – французский романист и политический деятель. О его романах Гольштейн пишет подробно в вышеуказанной статье.

ного[89]. Положение, к которому мы с Вами приходим – естественно, в силу всей нашей артистической эволюции, – именно, что «ценно художественное воспроизведение исторических моментов даже если оно не соответствует вполне исторической истине», – едва-ли пó сердцу будет наивно-правдолюбивым (т.е. здорово-бессознáтельным) соотечественникам; между тем, это – так, и *Аристофан* тому свидетель! Об Аристофане упомянул я не случайно. La morgue e⟨s⟩t le privilège de cette civilisation gréco-latine, qui est la civilisation par excellence, – не в *том только*, чтобы противопоставлять себя «варварам», (кстати, от себя – варвары истинно все, кроме латинцев) – но и *в том*, чтобы видеть в «варварах» не то, что они в действительности, но то, что они *должны* быть сообразно *стилю* и постулатам полноправной культуры (примеры: «Киропэдия» Ксенофонта[90], «Германия» Тацита[91]). Больше того: *пафос истинной* культуры (наука только до известной фазы остается ингредиентом национальной культуры), пафос ее – игнорирование *объективных* мерил и замена их единственным критерием *своего стиля.* Так Баррес представляется мне поздним отпрыском очень древнего корня. Гиперкультурность и «латинство» в той же мере как надрыв национальной гордости после débâcle должны были поссорить его с моралью и с истиной. Генезис новой литературной формулы очень интересен, но и прозрачен. Вы очертили его неполно, но верными и ясными линиями. Немного шире раздвинуть рамки этой части статьи было бы, мне кажется, уместно. Несомненно, что в отношении субъективизма нужно восходить до Канта. Из Канта вообще вышла вся новая философия Я, с Фихте – через Фейербаха и Штирнера до Ницше, который требует, чтобы за Истину были признаны произвольные утверждения, способствующие жизнеусилению («lebenfördernd»). Опять-таки, чтó здоровые эпохи делали бессознательно, décadence повторяет сознательно и предумышленно. Один герой Лидии, поэт – Умолов[92], выражается по этому поводу со свойственным ему пафосом нахальства,

… Не все ль равно?
Ведь уж сказано давно:
Кончить с Истиной пора!
Истину долой!

[89] Ср. в статье Гольштейн, 81: «Этот индивидуализм, который Баррес без колебаний готов назвать и эгоизмом, преобразуется в культ своего „я“ (Le culte du Moi); Я, „написанное большой буквой“, – единственная реальность, создающая вселенную по своему подобию. Это „я“ должно развиваться, существовать действительно, а не быть лишь бледным отражением „варваров“, т. е. тех, кто не „я“».

[90] Ксенофонт (ок. 434–ок. 359 до н.э.) – греческий историк и философ. «Киропэдия» («О воспитании Кира») – произведение, близкое к историческому роману.

[91] Тацит (ок. 55–ок. 120) – римский историк. «Германия» – первое известное произведение о германских племенах.

[92] Герой неопубликованного романа «Пламенники». (Любезно сообщено А. Б. Шишкиным.)

Истину метлой–
Со двора!

Любопытно, что франц. культ *национального Moi* как и бóльшая часть идей славянофильства – немецкого происхождения. Я бы позволил себе посоветовать Вам сказать немного больше как о реалистической школе и ее последствиях, так и о бедной идеалистической, за которую никогда не излишне замолвить доброе слово по-русски. Конец пассажа о Канте (на стр. 13) не довольно вразумителен мало о нем знающим. Повторяю, что «демотический роман» как род может быть утверждаем и должен быть разъяснен с бóльшею энергией. Кстати, слово «всеобъемлющий» (стр. 2), как синоним démotique, не сразу понятно; смысл, конечно: «народообъемлющий» (согласно с первоначальным значением переводимого термина) или, пожалуй, «жизнеобъемлющий», или наконец «всеобъемлющий в смысле *социологическом*».

Одним словом, помимо новизны концепции, статья – прекрасная, живая чрезвычайно, обильная содержанием первой важности для осмысления новейшей Франции. Только отдел о Paul Adam[93] (Вы его и любите меньше) сравнительно вял и небрежно написан. Я поздравляю Вас, дорогая Александра Васильевна, с такой работой и убеждаю окончить, а если есть возможность и охота – и расширить ее. Простите, что посылаю, быть может не вполне разборчивый, brouillon: он лучше сохранит формулировку первого, более свежего впечатления.

Целую Ваши руки

Весь Ваш

Вяч. Иванов

Пользуюсь случаем чтобы напомнить Ваше обещаение – познакомить меня с другими Вашими работами.

12. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

16. 12. 02. Париж[94]

Спасибо. Конечно, только Ваше личное «Да» или «Нет». Сообразно с ним я пошлю или не пошлю. Мне совершенно безразлично мнение «мысли»[95]. Нельзя считаться с глупостью.

Ваша А. Г.

Простите за открытку.

[93] Paul Adam (1862–1920) – французский символист, автор многих романов на исторические темы.

[94] Дата на почтовом штемпеле.

[95] Вероятно, речь идет о статьях А. В. Гольштейн (посланных «на суд» Вяч. Иванова по его просьбе), которые затем автор намеревалась отослать в журнал «Русская мысль».

13. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

29/16 Дек. ⟨19⟩02
Villa Java, Châtelaine

Глубокоуважаемая Александра Васильевна,

Благодарю Вас за дружеское исполнение моей просьбы – за присылку Ваших статей. С сожалением отсылаю их. Искреннее пожелание, которым сопровождаю отсылку, – пожелание нового свидания с ними, собранными и преобразившимися в отдельном томике, недоступном карандашу редакторов. Ваша ясная определенность, netteté, сделала, при всей беглости очерков, удобообозримой и расчлененной большую сложность рассматриваемых явлений. И это важно: это даст Вам рамки, которые, в самостоятельном издании, вместят более личную и потому более колоритную разработку. До какой степени Вы были связаны, слишком чувствуется; в будущей книжке, которая будет *очень* интересна и многому научит, Вы должны дать волю своей личности. Ваши личные наблюдения и оценки, фантазии и произвольности – вот что даст книге ее физиономию: теперь же нужно знать Вас, чтобы ее уже различать и угадывать. Изящный этюд о Вилье его рисует, но не с той яркостью, с которой Вы *могли бы* обрисовать его: ведь Вы же заставили меня некогда его почувствовать! Из намеченных тем меня интересует особенно *«Малларме»*[96]. *Шюре*[97], как самостоятельному мыслителю, отведено слишком много места; его заслуга – провозглашение идей Бетховена–Вагнера–Ницше. Оценка Huysmans'а[98] не адекватна его значению: это – завоеватель; и общая культура, и многие частные дисциплины обязаны его глубоким анализам прочными и большими открытиями. Статья об эстетических теориях мне очень нравится. Стихотворение Verhaeren'а[99] (к сожалению, не известное мне в оригинале) передано красиво и звучно, но едва-ли хорошо комментировано. Оно – (замечает Лидия) – параллель знаменитой «Пещере» Платона, в которой прикованные (спиной ко входу) узники видят внешний мир лишь в отражениях, рисуемых лучом на противолежащей стене. Здесь контраст Сущности и Явления, платоновской Идеи и Действительности, истины

[96] *Баулер А.* Стефан Малларме: Вопросы жизни, 1905, № 2, 61–100.

[97] Éduard Schuré (1841–1929) – теософ, теоретик театра, поклонник Вагнера. См. *Баулер А. В.* К. Ж. Гюисманс, французский писатель конца века: Научное слово, № 1, 1904, 70: «Рядом с этическими тенденциями „неохристианизма" и „необуддизма" образовалось стремление к созданию новой религии при помощи синтеза научных данных и религиозных воззрений, – направление, выразителем которого в литературе был в значительной степени Э. Шюре».

[98] Joris Karl Huysmans (1848–1907) – писатель и критик искусства. Его роман «A rebours» (1884) считается «классикой» декадентского направления. Ряд более поздних (и частично автобиографических) его романов посвящен теме духовного развития героя от сатанизма к вере. См. обстоятельные статьи о нем Гольштейн (Научное слово, 1904, № 1, 60–83; № 2, 57–82).

[99] Émile Verhaeren (1855–1916) – бельгийский поэт-символист.

эсотерической и эксотерической, и других антиномических идей того же порядка. Но это *аллегория* (как и «Пещера») в гораздо бóльшей мере чем *символ*... Говоря об общем впечатлении, мною вынесенном, глубокоуважаемая Александра Васильевна, я позволю себе откровенно и – увы! – негалантно заметить, что Вы не были бы une femme supérieure, если бы в статьях, назначенных для русских журналов, не напоминали собой (vaguement) – Бодлерова альбатроса, помещенного на корабельную палубу...[100]

Сегодня, из объявления в «Новом Времени», я узнал о выходе своей книжки в свет!

Дорогие и любимые друзья, с новым годом, с новым счастьем! Будьте здоровы и светлы духом!

Весь Ваш

Вяч. Иванов

14. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Вторник, 3. II. 03

Дорогая Александра Васильевна,

Бесконечно благодарен Вам за участие сердечное! Все хорошо. Вчера вечером получаю от Лидии телеграмму – прямо чудесную: «Convalescente. Reconnue.» Итак, Софья Ал. и поправляется, и *узнала* ее! В последнее время до болезни она почти не узнавала. Какое утешение! –

В «вилле Java» все благополучно. Я оправился от гриппа, и Оля уже встала сегодня. Всякие rechutes и пр. возможны, Христине все неможется, но все это не мешает правильному ходу нашего домашнего корабля. Вера теперь – столп и опора общины. Мария Мих. вообще собиралась вскоре навестить своих. Она ускорила отъезд вследствие внезапного зова родственников, возобновления недомоганий и нервных кризисов «Юлаши» и т. д. Лидия уступила ей черед отъезда – ибо собиралась в путь сама, и именно – решаюсь выдать ее секрет – мечтала сделать Вам сюрприз ⟨из⟩ своего визита! Нервы ее в эпоху ее гриппа и бронхита достигли чуть не крайних пределов болезненного напряжения, появились бессонницы, страхи, angoisses, удушья и т. д. и т. д. Вот она и хотела полечиться Вашим обществом – и Добровольская[101] ей советовала поехать. Но с уездом Маруси стала чувствовать себя гораздо лучше, спокойнее и энергичней занялась текущими делами. Это

[100] Имеется в виду известное стихотворение Бодлера («L'albatros»), где описывается, как альбатрос, оказавшийся на палубе, превращается из «короля лазури» в некрасивую, неуклюжую птицу.

[101] Добровольская – по-видимому, медсестра или врач. См. письмо Лидии Дмитриевны к В. А. Гольштейну от 28 ноября 1902 г. [BAGC, b. 6]: «Дети ничего себе, только Вера в критические годы вошла и стала *очень* малокровна т⟨ак⟩ что эскулапка Добровольская не пускает ее в школу. А какой славный, светлый человек эта Эскулапка! Я очень полюбила ее душу и ее басок».

факт, что Маруся, которую мы так любим, такою привязанностью, но которая так бесконечно разно от нас «реагирует на жизнь», – действует на наши нервы фатально. Это – ее секрет и ее фатум. –

Сначала я Вам прислал 2 экз. – все чем располагал – для посылки, кому найдете нужным. Вчера послал 6 экз.: три для вас. Выслать могу теперь и еще два-три, если нужно. Благодарю Вас горячо за содействие, мне дорогое. Присутствие М. М. в Петерб. мне бесконечно полезно. Подумайте, что книгу даже еще не разослали до нее по редакциям!

Целую Ваши руки, любимый и почитаемый друг! Обнимаю Вл. Августовича

Вяч. Иванов

P. S. Адрес Л.
Большая Московская, 13,
у Софьи Александровны.

Л. поручила Марусе постараться устроить ее роман, до появления его отдельной книгой, – в журналы[102].

15. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

⟨без даты⟩

Дорогой Вячеслав Иванович,

Отчет о деяниях Вашего апостола:

1 экз. передан честолюбивой дуре Ivan Strannik[103] (читай Страшник (entre nous)), которая пишет повсюду и проч. Она обещала написать об книге.

1 экз. послан заказной бандеролью Новгородцеву с просьбой поручить кому-нибудь сделать отзыв в «Вопросах Фил. и Психологии», где говорят, мой друг Новгородцев fait la pluie et le beau temps.[104]

Лидии послано письмо с просьбой передать 1 экз. для Косоротова (бывший кор⟨респондент⟩ Нового Времени и человек талантливо-чуткий) и 1 экз. Бенуа (Мир Искусст.) с моим письмом. За экз. Косоротова к Лидии придет мой друг Волошин (ему написано одновременно с Лидией) и вообще поможет Лидии и мне в пропаганде.

[102] Речь идет о романе Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Пламенники», над которым она работала с 1900 г. до конца жизни. Роман остался назавершенным и неопубликованным.

[103] Псевдоним Анны Митрофановны Аничковой (1868–1935) – прозаика, критика, переводчицы.

[104] Павел Иванович Новгородцев (1886–1924) – философ, юрист. Ср. письмо Новгородцева к Гольштейн от 5. III. 03: «Что касается отзыва о сборнике стихотворений Иванова, то в „Вопр. фил. и псих." его нельзя поместить, потому что там не бывает таких рецензий (о стихотворениях, хотя бы и философских). Но мы с Нат. Егор. его читаем». [BAGC, box 3].

Рада, что вы все на ногах ⟨нрзб.⟩. Смешно, что послано Новгородцеву для В⟨опросов⟩ Ф⟨илософии⟩ и П⟨сихологии⟩? Совсем не смешно.

Крепко жму руку. Спасибо за Маку.[105]

Pour moi vous êtes un symboliste philosophique.

Ваша А. Гольштейн

⟨*Приписка на обороте*⟩

Дорогой друг!

Ради Бога, сходите к Хилкову[106], или пошлите кого-нибудь, и возьмите у него мою книгу, кот. послана ему летом, когда ⟨я⟩ была в Женеве. Мне она необходима, (пишу статью о колониях). Он обещал мне переслать ее и до сих пор не получаю ничего, хотя писала ему. Возьмите книгу и перешлите. Книга Е. А Соловьева «В раздумьи»[107].

Если, паче чаяния, книга затеряна на почте, то ради Бога, напишите Лидии, чтобы купила ее в России и выслала мне. Пишу статью о толстовских колониях по Фронтизании!!! Адрес Хилкова: Grand Lancy 181, près ⟨de⟩ Genève.

16. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

15 февр. 1903 75, rue de la Tour

Дорогой Вячеслав Иванович,

Я полагаю, что обязана полной откровенностью. Я и выскажу свое впечатление откровенно, но предупреждаю, что должна была бы, если бы Лидия была мне не другом, ответить как отвечают всем горячим поклонникам Вагнера: Я его не понимаю. Мне также чужд, неприятен, непонятен, – самое верное выражение – отрывок романа Лидии[108] как безусловно все, что написал Вагнер. Вот почему, думаю, мнение мое об этом отрывке не может иметь никакого значения и не должно иметь. Я не понимаю отрывок, потому что не могу связать жизнь и не жизнь, потому что считаю, que la matière guide [?] l'exécution et sait la guider. Нельзя сделать из бронзы того, что делают из мрамора, нельзя писать маслом то, что пишут акварелью и т.д. Нельзя писать романа, как пишут стихи. Поэтому прежде всего меня шокирует в романе разговорный язык нескольких лиц, совершенно одинаковый у всех и при том такой, на к-ом никто не говорит. Это может и красиво, но тогда все должно быть фантастично и все должно совершаться вне времени и

[105] Мака – прозвище Льва Николаевича Вебера (сына Гольштейн от первого брака).

[106] Хилков Дмитрий Александрович (1857–1949) – последователь религиозно-этического учения Л. Н. Толстого, изучал историю и вероученние духоборов и молокан, основатель секты «духовных христиан».

[107] Соловьев Евгений Андреевич (1867–1905) – критик и публицист.

[108] Имеется в виду роман «Пламенники».

пространства – [cela a l'air d'être] de l'idéalisme pur – картина Дениса Voyage d'Urien[109]. Люди называющие друг друга по имени и отчеству должны для меня жить. Ведь даже ультраабстрактный автор «Корм. Звезд» говорит иным языком в «Париж. Эпигр.» и в других пьесах, а там, в этом томе, священное право и даже обязанность автора всегда говорить самому. Дух каждого лица для меня тоже непонятен, он тоже всегда один и без индивидуальных отметин: для меня это все одно лицо, которое говорит само с собой. Может быть это так и желательно автору? En rétour. По-моему, в этом есть талант, но мне, повторяю, чуждый и непонятный. Скажу, например, что если бы люди были живыми и автор вставлял бы свои описания природы (⟨1 сл. нрзб.⟩ напр. или лондонский туман во время похорон) в живое действие и как декорацию, то я нашла бы их прекрасными – в устах этих лиц (и особенно живописца!). Мне они неприятны. Там они давали бы настроение, здесь они противоречат психологии, которую я невольно жду, прислушиваясь к говору незнакомцев, которых только что встретила.

Это не суждение, а то что Вы просили – впечатление. Лидии Вы его сообщите, если найдете нужным. Знаю, как неприятно быть непонятым близкими людьми. А ведь это же так, в ней оно так сложилось и всякие рассуждения бесполезны и могут только ее парализовать не изменяя.

Очень огорчилась и обрадовалась, когда прочла строчки, относящиеся к происшествию с Лидией. Это все же ужасно пережить такое потрясение. Мы надеемся, что это пройдет Лидии даром, потому что для нервных людей такие ужасы или такой момент ужаса всегда может отразиться каким-нибудь ухудшением нервного состояния. Пожалуйста, напишите, как она себя чувствует.

Я еще не поблагодарила Вас за хлопоты из-за книги у Хилкова. Спасибо, теперь все получила. Очень хотела бы написать Вам нечто о враждебном отношении русс. литер. к Вашему сборнику. Я не думаю, что Ваш сборник встретил эстетическую враждебность. Она д. быть скорее политическая и относится скорее к Вашему политическому миросозерцанию. Мне кажется, что теперь в России положение дел настолько обостренное, что люди невольно группируются друг с другом с точки зрения политических идеалов. Ведь Вы знаете, например, что при большой дружбе, при большом уважении друг к другу, при огромном умственном единогласии во многом, мы с Вами не раз чувствовали огромную рознь в жгучих вопросах русского дела. Но мы живем, главным образом, в другой сфере и не испытываем давления наших несогласных миросозерцаний. Русские люди в России чувствуют

[109] Речь идет об известном символисте, Морисе Денисе (Maurice Denis), сделавшем в 1893 г. рисунки к роману Андре Жида «Voyage d'Urien». Выражаем признательность специалистке по французскому символистскому искусству Эми Браун Прайс (Aimée Brown Price) за справку.

обостренно давление с одной стороны, необходимость отпора – с другой. В русских головах и без того, все перемешано, и тут, когда ежеминутно надо отстаивать себя и свое, невольно, хотя может быть ошибочно, люди теряют способность расчленения. Поэтому за некоторыми Вашими взглядами какой-нибудь Батюшков совсем не чувствует Вашего крупнейшего поэтического таланта. Мне очень интересно знать что напишет Новгородцев о Вашем сборнике... Во всяком случае думаю, что «Новый путь»[110], напр., несомненно напишет что-нибудь. Напишите мне, видела ли Лидия Волошина? Передала ли ему сборник для Косоротова и Бенуа? Видела ли Лидия Гревса? Написал ли что-нибудь Гревс? Не сообщал ли причину недоброжелательного отношения к Вам Батюшкова?[111] Я знаю, напр., что в либеральных кругах говорили когда-то, что Вы были корреспондент в «Москов. Вед.»[112]. Все это влияет на отношение к человеку и не может не влиять при боевом положении, которое либеральная пресса вынуждена занять в наше грозное время. Так что огорчаться Вам не надо, Ваше дело – «справа затяжна», как говорят хохлы. Дело поэта иметь возможность высказаться в печати, дать миру раз навсегда зажженные образы, а когда их прочтет большая публика, когда его труд будет нужен, ведь это все равно.

В этом Ваша отрада и в этом слава. Слава – это три мертвые головки, которые смотрят на лавровый венец, так и изобразил когда-то один молодой французский скульптор, который и сейчас пропадает с голоду... Вам черед раньше: после того, как поставлена будет на сцене Ваша трагедия... Та должна будет победить...

Ну, до свидания
Всегда Ваша А. Г.

[110] В «Новом Пути» (1903, № 3, 213–214) появилась рецензия В. Я. Брюсова.

[111] Ф. И. Батюшков (1857–1920) – редактор журнала «Мир Божий», где с августа 1903 г. стал появляться «Омут», роман американского писателя Франка Норриса (1870–1902) в переводе Гольштейн. По-видимому, Гольштейн хотела, чтобы в этом журнале появилась рецензия на книгу Иванова. См.: письмо Евгения Викторовича Дегена к Гольштейн от 1 V/18 IV 1903 из Варшавы: «Любезное письмо Ваше получил уже три дня назад, но возвещенной Вами книжки В. Иванова до сих пор нет. Не пропала ли она? По опыту знаю, что заграничные бандероли бессовестно гибнут, если они не заказные. Само собою разумеется, что я с большим удовольствием напишу отзыв об этой книжке, по крайнему своему уразумению, но не могу ручаться, что моя рецензия будет напечатана: во-первых редакции русских журналов относятся с невыразимым презрением к стихам, если они не подписаны кумом или сватом, а во-вторых «Мир Божий» – единственный журнал, с которым я более или менее близок – в последнее время значительно охладел ко мне...» [BAGC, b. 5].

[112] Корреспонденции Вяч. Иванова в газетах «Московские ведомости», «Голос», «Новое время» отмечены в его записной книжке (РГБ, ф. 109, карт. 1, ед. хр. 3, л. 1–3).

17. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

⟨без даты⟩

Дорогой друг, Вяч. Ив.
и дорогая моя Лидия!

Выписываю кусок из письма ко мне Нат. Ег. Вер.[113]: «Пав. И. Новгородцев поручает Вам передать, что он принимает Вашу статью (Баррес и т. д.) в свое «Научное слово» … и главное – он на днях напишет Вам с предложением участвовать в журнале в качестве постоянного сотрудника. Я в восторге от этого предложения. Это первое серьезное проникновение Ваше в литературу»…

Почти такими же словами Лидия пророчествовала о моем проникновении в литературу…

Если это успех, я обязана этим Вам Вячеслав Иванович. *Никогда* и ни за что на свете я не написала бы эту статью, если бы ни Ваше письмо. *Никому* я не поверила бы, как Вам, т. е. ничье мнение – раз моя уверенность была нарушена – не было бы для меня убедительно. Et d'un.

Вы дали мне ряд ценных указаний, направили мое внимание, дали даже несколько хороших выражений, которыми я воспользовалась, словом исправили мою статью. Et de deux.

Поэтому-то и считаю, что если устроюсь окончательно в журнал Новгородцева, то в значительной степени даже прямо буду обязана этим Вам, Вашей серьезной дружбе и вдумчивому отношению к тому, что делаю.

Ваша А. Г.

18. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Среда, 18/5 II.03

Дорогая Александра Васильевна,

Благодарю Вас за исполнение моей просьбы. Я надеюсь что, когда повествование развернется, Вы примете внутреннюю необходимость этого нового еще, но не в мечте только, а в *потенции действительности* существующего мира. Вы говорите: «Я не умею связать жизнь и нежизнь»: это невольное признание Вашей артистической натуры. Художник истинный и только-художник противополагает Мечту Жизни. Есть творческие души, которых порыв – налагать Мечту на Жизнь, напечатлевать ее на действительности: их идеал я пытался формулировать в стихотворении *«Творчество»*[114]. К таким «творцам» скорее чем «художникам» принадлежат Байрон, Вагнер, Ницше, Достоевский, которых Вы, кажется, равно не понимаете. Пушкин (как и Толстой-

[113] Наталья Егоровна Вернадская (ур. Старицкая, 1860–1943) – жена выдающегося русского минералога и биогеохимика Владимира Ивановича Вернадского (1863–1945). Письмо, которое цитирует Гольштейн, датировано 31 января 1903 г. (ст. ст., судя по тому, что послано из России). Оно хранится в Бахметьевском архиве [BAGC, b. 9].

[114] Стихотворение «Творчество» вошло в сборник «Кормчие Звезды».

романист) тип чистого художника; Лермонтов «налагатель» (хотя Вы его и предпочитаете Пушкину, это – Ваша непоследовательность!). Оба типа представлены в великом и малом. К «налагателям» принадлежат не только «пророки», но и всякого рода «Schwärmer», «Weltverbesserer», моралисты и проповедники, – и, увы!, кажется мы с Лидией.* Вот почему она не может успокоиться на rêve, на видении бескорыстном и безотносительном.

Несказанная ***воля*** мне сердце сожгла,
Нерожденную землю объемлю, любя, –
И ***колеблю*** *узилище мира.*

Это – пафос ее героев. И для этого им нужно жить, быть окруженными *жизнью* и вместе *отрицать* ее всем своим *я.* Они не должны быть похожи на людей, которых мы видели, но они необходимы. Что они *различны* до взаимного отрицания друг друга – в этом Вы убедитесь потом.

Только-что написал я эти строки Вам, как получаю Ваше дорогое и доброе извещение. Мы с Л., конечно, в восторге. Если бы это сотрудничество дало Вам возможность – vous affirmer, не «колебля узилища», в которые иногда ввергают Вас благосклонно наши просвещенные «органы печати»! Если бы Вы нашли наконец немного простора! Единственное условие Вашего успеха – быть собою самой, иметь право быть personelle.

Радуемся и поздравляем Вас, дорогой наш друг, понимая всю важность факта, ожидая от него великого добра. Я лично очень смущен тем, что Вы так несправедливо, так пристрастно придаете моим советам значение, которого они не могли иметь *объективно*, но бесконечно счастлив, что моя критика была *субъективно* благотворна для Вашей работы.

Дорогой друг Александра Васильевна, великое Вам спасибо за ободрение могущественное и за утешения, но поймите меня правильно: дело вовсе не в жажде большого успеха и даже не в славолюбии, а в борьбе за существование в литературе. Я бы вовсе не заботился о невнимании критики и публики, если бы моя книжка не была только исходной точкой для дальнейшей деятельности, как моей, так и Лидии. И вот об этом-то я должен поговорить с Вами, и просить Вашего совета. На очереди – публикация «Пламенников». (Кстати, подзаголовок будет «поэма» – как в «Мертвых Душах» – и мне кажется, Вы должны это одобрить.) Так как этот роман-поэма будет очень велик, дело идет ближайшим образом о напечатании его первой части («Славящая»). Она все-же нечто цельное, – чего нельзя одинаково утверждать о других частях. Вот мы и напали на мысль издавать последовательные выпуски наших сочинений, под общим заглавием. Содержание первого выпуска составило бы первые главы «Пламенников», моя трагедия (первая в трилогии) «Тантал», моя статья о лирической поэзии и афо-

ризмы. Со второго выпуска, посвященного прежде всего продолжению «Пламенников», я бы начал статьи о религии страдающего бога у греков и т.д. Преимущества и неудобства предполагаемого издания бросаются в глаза. С одной стороны, мы получаем возможность объединить наш труд, внутренне глубоко-солидарный, и с полной свободой и двойным голосом высказать наше миросозерцание эстетическое и философское, не подходящее ни под одну из существующих категорий, но полное и созревшее до внутренней необходимости выражения и провозглашения. С другой стороны – наша безызвестность, изолированность, необычность предприятия и необычность идей, кажущаяся притязательность, недоброжелательность к новаторам вообще и лично нам в частности, наконец отсутствие издателя, трудность и даже неблаговидность издания на собственные средства (хоть отец Л. и поможет, *мечтаем* мы)… [*приписка рукой Лидии:* по сведениям в России дело отца шатается и давно приносит убыток. Будущее темно.]

Что нам делать, наш мудрый друг? – Ваш всем сердцем Вяч. Ив.

Кстати, недоброжелательность ко мне все-же, думается, не политического свойства. Сердятся на «трудность», «эрудицию», новаторство в языке и т. п. В сборнике политики нет. Что изумило меня, – это «всеведение» молвы, существования которой не подозреваем. В мое студенчество в Берлине я одно время сотрудничал в корреспонденстком бюро Веселитского[115] («Аргус»), обрабатывая данный материал по иностр. политике и сочиняя фельетоны о берлинской жизни под его именем (для Моск. Вед.). Разошелся я с ним из-за несогласий о мысли одной коресп. в «Нов. Вр.» об иностранной же политике.

*Хотя мы не проповедники, не моралисты и не доктринеры.

19. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

Четверг 19 февр. 1903

Дорогой Вячеслав Иванович

Начинаю свой ответ на Ваше взывание к моей «мудрости» немедленно потому что не знаю как сложится мое время в будущем…

1. Безусловно, не сочувствую «маритальному» изданию сочинений. Это умаляет значение как Л. так и Вашего труда; это может вызвать насмешливое отношение к Вашим изданиям. Вы видите, что совсем невольно *даже у меня* выписалось насмешливое слово! Вы знаете, что смех или насмешка куда хуже ругани. Тут получается всегда обратное: чем сильнее ругают, тем выгоднее, чем злее смеются, тем хуже. Le ridicule tue partout et pas seulement en France.

2. Вы издали сборник стихов – это понятно и правильно. Все равно рано или поздно. Стихи требуют сборника. Лидия издаст роман – это

[115] Веселитский Божидарович Гаврила Сергеевич – сотрудник газет «Голос», «Новое время», «Киевлянин».

возможно, хотя надо было сперва пытаться поместить его в журнале. Какой смысл имеет издание *статьи* даже при трагедии? Смысл pour le[116] один: автора нигде не печатают. Трагедию можно издавать отдельно, но все же можно и должно пытаться поместить ее куда-нибудь.

3. Теперь я думаю места есть для помещения Ваших статей и трагедии (про роман Л. ничего не говорю, потому, что ничего не знаю, какой он будет). Это «Новый путь». Достаньте или выпишите его, съездите в Россию и войдите с этими людьми в сношение, они хотят делать нечто в роде Mercure de France, Tribune litteraire libre. Я уверена, что при личном общении Вы с ними договоритесь. Я вам дам рекомендацию к Косоротову[117], который приглашен туда для помещения своей беллетристики. Если Вы приедете с трагедией или со статьей о лирической поэзии, Вы наверное немедленно займете там свое место. Статьи о религии страдающего бога у греков – в этом безусловно уверена – найдут место *всюду*. Тут уж все упреки «трудность», «эрудиция» и т. д. являются высшими достоинствами. Я этого не знаю, но думаю, что такой эрудиции, как Ваша в этих вопросах нет в России ни у кого. Подождите, может быть, когда начну работать у Новгородцева и присмотрюсь к его журналу, увижу, что там найдется место и для Вас. Есть, наконец, «Журнал Мин. Народ. Просвещ.», где также, наверное, рады будут иметь работу такого эрудита, как Вы. Зачем же умалять свое значение совершен⟨но⟩ излишним дилетантизмом. Новшество вещь хорошая, когда elle a [?] la raison d'être, а Вам просто не имеет raison d'être пока все пути не испробованы.

Вероятно, поеду в Савои в марте. Может быть, заеду в Женеву на обратном пути mais cela n'est pas sûr.

Ваша А. Г.

20. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

⟨20 февраля 1903⟩

Вот это дело!!! Вот это настоящая постановка вопроса для деятельного ума! Читайте, читайте, читайте свой курс! Читайте его так, чтобы его можно было печатать.

Ужасно рада за Вас. Что Вам за дело, что Русс. Шк.[118] то, что говорит Гольштейн?.. Чтение там Вас все же ставит в деятельное общение с русской профессурой, создает Вашу легенду в России. Никто не скажет, что Вы с неба свалились. Я уверена, что Ваш курс произведет сенсацию. Конечно, Вас будут *ругать* и это отлично, это борьба, это жизнь

[116] Край листа оборван.

[117] Косоротов Александр Иванович (1868–1912) – драматург, публицист, в 1901–1902 гг. жил в Париже, парижский корреспондент газ. «Новое время». Позже бывал на «башне» у Вяч. Иванова.

[118] Высшая русская школа общественных наук, созданная осенью 1901 г. в Париже группой русских профессоров.

(жизнь идей), а не только кипь в самом себе. Подумайте, что Вы годами отчуждались от России и от общения с русской мыслью – гораздо больше, чем я! – а ведь там многое изменилось. Там идет горячая борьба, не только политическая, но и идейная.

Лидия пишет о *толчке*, кот. даст Вам издание, никакого не даст. Ведь Вы не лентяй, который работает из-под палки. Все равно Вы работаете, но Вы на отлете, а тут Вы, надеюсь, вступите в свет. Кидайтесь в эту схватку. Вы видите, как я была права, вчера, когда писала, что всякий ухватится обеими руками за Вашу статью о религии греков! Rien que l'énoncé de vos idées dans le domaine intéresse tout le monde и особенно мыслящих людей. Я бы на Вашем месте употребила март на составление блестящего курса, часть кот. или весь можно было бы напечатать в виде статей, а потом осенью поехала бы в Россию с готовыми статьями, с готовой трагедией (непременно – это Ваше победное знамя) и там вошла бы в общение с новыми литературными силами. Voilà. Радуюсь за Вас, радуюсь свиданию с Вами, и при свидании мы многое договорим. Надеюсь, что Вы немедленно сказали да?

Ваша А. Г.

Еще раз перечитала письмо Щукина.[119] Очень важно было бы для заведения связей принять участие в составлении программы. Это момент наибольшего единения между профессорами, а между ними есть, как видите, и литераторы. Конечно, это не *Ваши люди*, mais vous leur imposerez и это важно.

Имейте в виду, что около нас есть премилый отельчик, где *отличная* комната стоит 1.50 fr. в день, комната достаточно большая для Вас двоих, если Лидия приедет. Окна в сад. До школы добираться метро и пароход, кроме трамвая. Можно также жить у нас *на лестнице*. Это особое смешное учреждение нашей квартиры. Но работать трудно. Вернулась ли Мар. Михайловна?

21. ⟨телеграмма⟩ *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

21 июля 1904

А. В. Гольштейн благодарит Вячеслава Ивановича Иванова за посылку нового тома лирики[120] и с нетерпением ждет рождения труда трудов – трагедий[121].

[119] Иван Иванович Щукин (1869–1909) – специалист по французскому искусству, пригласил Иванова читать курс о Дионисе в парижской Высшей школе общественных наук. Ср. «Автобиографическое письмо»: *В. И. Иванов*. Собрание сочинений, II. Брюссель 1974, 21. Краткие конспекты 4-х лекций (ИРЛИ, ф. 607, ед. хр. 153) датированы: «I. (27. IV. 03)», «II. (29. IV. 03)», «III. (5. V. 03)», «IV. (9. V. 03)».

[120] Ответ на посылку Вяч. Ивановым второго стихотворного сборника «Прозрачность» (Москва 1904).

[121] Замысел драматической трилогии Вяч. Иванова, из которого воплощены только первая и третья части, соответственно трагедии «Тантал» (1904) и «Сны Прометея»

22. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

⟨б. д.⟩

Вчера, в понедельник в пору получения телеграммы, 10-м часу вечера, были у меня Острога и Лев Николаевич[122]. Перед этим он навестил нас в пятницу. Он очень дружествен и мил ко мне, говорит охотно и открыто.

Вчера его настороение мне показалось яснее, в лице и во всей его мужественной и верной покорности было меньше горечи. Кажется он успокоился относительно Яши[123], жар у ребенка стал спадать, и сегодня Лев Ник. думал выехать в Ментону. Л. очень беспокоилась и с ⟨1 сл. нрзб.⟩ спрашивала о Яше. С Макой находим много общей умственной почвы, нас сближающей, и философствуем вдоволь. Его углубленность, вдумчивость поражают. Он вчитывается в Платона, в христианские источники, в индусов и пр. и, кажется, производит большой пересмотр всего своего миросозерцания. Он сочувственно интересуется моим синтезом и я доверчиво стараюсь сформулировать свое ⟨*последнее*?⟩, а он часто понимает с пол⟨у⟩слова. Я очень счастлив общением с ним.

23. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

СПб. Таврическая 25 кв. 24
14/27 марта ⟨1⟩906

Глубокоуважаемая и дорогая Александра Васильевна,

Простите что так поздно шлю свой отклик на Ваш драгоценный мне привет. Разумею № Ecrits pour l'Art с Вашею статьею о «Тантале».[124] Хотелось сказать так много – и не удалось. Лучше уже просто скажу Вам, что бесконечно тронут Вашими строками обо мне, Вашим верным вниманием к далекому поэту и полон благодарного к Вам чувства. Великою радостью было для меня найти во французском журнале, и притом таком как – увы, окончившийся – Ecrits pour l'Art, истинный *разбор* моей трагедии. Вам суждено быть добрым гением моей трагической Музы. Только символизую мертвыми строками то живое чувство радостной признательности, которое сказаться могло бы лучше в живом слове и при личном свидании. Я счастлив что меня понимают, в моих художественных стремлениях, хотя несколько человек, – если среди них я могу назвать Вас и если понимание это таково, как Ваше проникновенное и тонкое постижение. В частности, благодарю Вас за

(1914; переиздана в 1919 под заглавием «Прометей»). Вторая часть триптиха – «Ниобея» осталась назавершенной.

[122] Т.е. Лев Николаевич Вебер, сын А. В. Гольштейн от первого брака, врач-невропатолог, живший в Женеве после смерти своей жены (14. XII. 1902).

[123] Яша – по-видимому, ребенок Л. Н. Вебера и его жены М. В. Якунчиковой.

[124] Имеется в виду статья: Alexandra HOLSTEIN. Tantale: Tragédie de Venceslas Ivanoff: Ecrits pour l'art, nouvelle série, Mars 1905–Février 1906, tome III, 449–457.

перевод цитированных мест: такой перевод в *прозе* именно желателен для поэта, пишущего с некоторой сосредоточенностью мысли и взвешенным выбором слов и образов; приблизительная передача его содержания в стихе такого поэта не пленяет. А Ваша передача заставила меня мечтать о полном переводе «Тантала» в этой форме.

Мне было бы приятно, если бы Вы нашли возможным засвидетельствовать Mr René Ghil'ю и другим редакторам журнала мою подлинную признательность за честь, оказанную их вниманием моей работы; это внимание их или – лучше – Вашего журнала составляет для меня предмет справедливой гордости.

Простите, глубокоуважаемая Александра Васильевна, если я переведу Ваше внимание внезапно на совсем иной предмет. Есть здесь несомненно талантливая беллетристка – Мирэ[125]. Она – поэт, женщина фантастическая и несчастная. Она приняла твердое, как кажется, решение (и зная ее, нельзя сомневаться что она готова тотчас же и непосредственно, безрассчетно и почти безотчетно осуществить его) – решение сделаться буддийской странницей-монахиней, непременно на юге или юго-востоке Индии, где-нибудь между оконечностью полуострова и Мадрасом; посвятить всю жизнь созерцанию и аскетическим странствиям, в обществе монахов-буддистов. Поедет она, пожалуй, и так, слепо, на последние гроши; это *я* ее убеждаю завести сначала сношения с европейскими буддистами и, быть может, заручиться необходимою для нее, чтобы не погибнуть, поддержкой. Она ведь, и без буддизма, давно «обручена» жизнью «с Нищетой». А странствовать любит, как странствовала когда-то без денег и крова по Нормандии, – пленяет ее обет не ночевать дважды под тем же деревом. Душа страстно ищущая, полная доброты, глубоко «не приемлющая мира». И в Индию влечет ее давно, как на духовную родину. Здесь она едва перебивается журнальным заработком, еще затрудненным ее строгою требовательностью от изданий, где она участвует, в смысле порядочности политической и даже только согласия с ее, хотя и внепартийной, платформой. Желательно было бы найти ей друзей и, быть может, безденежно доставить ее в Индию, если это в пределах возможного, именно *осенью*. Подумайте, если она Вас заинтересует своею судьбою, не можете ли Вы помочь ей. О шарлатанизме или «декадентских» причудах не может быть речи. Здесь нечто подлинное. Но по характеру она кажется мне способною ко всякого рода непоследовательностям, неровностям, зигзагам и прыжкам в пропасть.

Лидия Дмитриевна сердечно Вас приветствует. Целую Ваши руки и приветствую Владимира Августовича. Вам преданный сердцем

Вяч. Иванов

[125] Мирэ – псевдоним писательницы Александры Михайловны Моисеевой (1874–1913).

24. *Вяч. Иванов – А. В. Гольштейн*

Paris 75 de la tour
Holstein
Lubawitschij mogil
Lidia dmitriewna decedée scarlatine campagne zagorie[126]

Iwanow

25. *А. В. Гольштейн – Вяч. Иванову*

2 ноября 1907

Что сказать? Как выразить боль сердца при страшной вести, что великое сердце Лидии перестало биться? Нужно ли говорить об этом Вам, Вячеслав Иванович, когда Ваша боль беспредельно ужасна... Говорить Вам слова утешения!... Разве есть утешение, разве есть примирение пред такой могилой, при такой потере? Плачу с Вами горькими, жгучими слезами. Будьте мужественны, постарайтесь вынести, забыть. Обнимаю Вас и матерински благословляю на тяжкий одинокий путь.

Александра Гольштейн

Приложение 1

Четыре сонета к В. А. Гольштейну[127]

Четыре предлагаемых читателю сонета Вяч. Иванова являются стихотворным ответом на шуточное послание В. А. Гольштейна. Поводом для этой дружеской стихотворной переписки послужил, вероятно, далеко не единственный факт отсутствия Вяч. Иванова на экзамене в Берлинском университете, который он пытался «оправдать» выданной ему В. А. Гольштейном медицинской справкой (сертификат) по поводу воспаления легких[128]. В. А. Гольштейн сопроводил посылку сертификата дружеским посланием:

Веленью Вашему послушный
Сертификат я написал,
Но комиссар, ленивец равнодушный,
Его в участке задержал.
Итак, теперь я лжесвидетель...
Мзды жаждет вечно добродетель:
И от Зенобии менады
Жду приглашения на пир,
Который удивил бы мир.

[126] Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал скончалась 17 октября 1907 г. в имении Загорье Могилевской губернии.

[127] РГБ, ф. 109, карт. 1, ед. хр. 49.

[128] О годах университетских штудий Вяч. Иванова см: *Вахтель М.* Вячеслав Иванов – студент Берлинского университета: Cahiers du monde russe, XXXV (1–2), Janvier–Juin 1994, 353–376.

Но помнит пусть Зенобия менада!
Козленка в уксусе не надо![129]

20 декабря 1896 г. Вяч. Иванов писал Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: «Вчера вечером я написал три сонета Гольштейну, а сегодня прибавил четвертый: таким образом долг мой пред ним (я разумею его справедливые требования обращенного к нему послания) с лихвой покрыт. Прилагаю листочек. Если ты найдешь, что все в порядке (только при этом условии) пошли ему, снабдив предварительно, если хочешь, пометкой: «разрешено цензурой». Понравятся ли тебе стихи! И какие больше!»[130]

I

Mr se trouve actuellement en convalescence
d'une pneumonie fibrineuse double.
Extrait d'un certificat médical

О, ты, кому вдвойне коллега Аполлон
(Как величал Тебя мой гимн, не в меру бурный,
У Славы отнятый шиканою[131] цензурной),
Врач и Рифмач, как Феб, – я шлю Тебе поклон!

Едва соперник Твой вступил на небосклон
(Хоть ненавистен мне слов лишних блеск мишурный
Для рифмы поясню: на небосклон лазурный),
Уже я поспешал под сень родных колонн, –

Где восседал Декан. Толстяк, меня завидя,
Все лишнее, как я (из лени) ненавидя,
С письмом «Certificat», – смиря зевотой сплин, –

Мне подал, – «Beides war», примолвя, «überflüssig»[132].
– Was Beides, Teufelskerl! Die beiden Pneumonie'n
Crepirt' ich denn umsonst?!! – So fluchend geh' und – grüss ich.

II

Муз не смутят цензурные уколы?
От рифмача ты рифм хотел, Поэт?
Они летят, как мотыльки на свет;
Они жужжат, как вспугнутые пчелы

Они жужжат; тебе спасенья нет!
Из дальних стран, через леса и долы,
Созвучья мчат декабрьские Эолы.
Терпи – иль пой, чтоб заглушить, сонет.

[129] 3 ноября 1896. РГБ, ф. 109, карт. 16, ед. хр. 41, л. 1.
[130] РГБ, ф. 109, карт. 9, ед. хр. 40.
[131] Шикана от фр. придирка.
[132] 19 декабря 1896 г. Вяч. Иванов сообщал Л. Д. Зиновьевой-Аннибал: «С деканом сегодня виделся. Он возвратил мне мое письмо и certificat Гольштейна со словами «Beides überflüssig» (РГБ, ф. 109, карт. 9, ед. хр. 40, л. 55).

Терцины, в строй! Сочувственного слуха
Доверчиво коснется Музы смех.
Приятно петь для дружеского уха.

В тот век, когда всяк может без помех
Любую рифму брать и звать любого духа,
Спиритом быть над рифмачем – не грех.

19 дек⟨абря 18⟩96

III

Плачь, Муза, плачь
Пушкин[133]

Меж тем как я под бременем Науки
Один влачу томительные дни,
Вы ловите в тиши, задув огни,
Скользящих Ман[134] загадочные звуки.

Вам говорят пророческие стуки;
Они дивят, пугают вас они…
Столы парят… Зовут в полутени
Из жуткой тьмы простертые к вам руки…

И скоро я, на глас Твой, черный Вакх,
Явлюсь пахнуть на вас могильной гнилью;
Со мною Красс, и Цицерон, и Гракх.

Я умер, и гласит мой камень гробовой:
«Почил Поэт, и с антикварной пылью
Смешался прах его, вой, Муза, вой!»

19 дек⟨абря 18⟩96

IV

Prosit Neujahr!

Прости!… Иль нет еще… Хотя пустой обман
Мы видим в суете условных раболепий
И нам во тьме могил (нет времени для Ман!)
Ничто, как «Новый год», не кажется нелепей:

Я все ж молю Тебе, о мой земной Асклепий,[135]
(Зане Ты не дочел Свой жизненный роман)
С семьей, на новый год, всех, всех великолепий
Здоровья, – легче труд и тяжелей карман.

Пусть в груды вырастут журнальные финансы;
С Тобой пусть кончит Труд антивакхальный Гревс;
И флуидальные пусть процветут сеансы.

[133] Последняя строчка стихотворения «Андрей Шенье» (1825).
[134] Маны (Dei manes) – души умерших (прим. Вяч. Иванова).
[135] Асклепий – греческое имя Эскулапа (прим. Вяч. Иванова).

Но помни Тень мою, о черный мой Загревс[136]
И в час, когда сойдут таинственные трансы,
Зови меня в Париж!.. Храни Твой гений Зевс!

20 де(кабря 18)96

Приложение 2

Письмо Ю. Ф. Семенова Вяч. Иванову[137]

23 декабря [1937]

Дорогой Вячеслав Иванович,

Поздравляю Вас с наступающим новым годом. К сожалению, не может поздравить Вас с тем же Александра Васильевна, ибо 14-го октября она отошла в лучший мир. Я не решался сообщить Вам об этом своевременно, т.к. не знал, хотите ли Вы этого или нет. Ваше письмо к ней, которого она уже не получила, показывает, что я поступил неправильно. А. В. скончалась без страданий, она просто кончила жить на 88-ом году. 12 октября почувствовала слабость, но до вечера была с нами – с моей дочерью, с Каролиной[138] и со мной. 13-го так же точно сидела в кресле, а на другой день, в четверг, заснула, вдруг взмахнула руками и перестала дышать. Так все просто произошло, как если бы она в каком-нибудь экипаже доехала до места назначения и остановилась. Еще в понедельник, 11-го октября, она казалась бессмертной, а в субботу 16-го мы ее уже похоронили. Ее сын, Лев Николаевич Вебер, приехал из Женевы со своим сыном Степаном через час после ее смерти. Они приехали навестить ее и попали на обряд обмывания покойницы. Так как А. В. в последние годы вернулась в лоно православной церкви, хотя и не исповедовалась и не причащалась, а вернулась по-своему, как общественная зебра, непокорная и своенравная, ее все-таки хоронили по православному обряду с панихидой дома у гроба и с отпеванием в церкви.

Вам более чем кому-либо должна казаться причудливой эта длинная жизнь, бунтарская изнутри, буржуазная по внешности и покорившаяся, хотя и не без остатков бунтарства, в последние годы. Вы наблюдали ее почти полвека.

Прошу передать привет и поздравления Вашей семье.

Ваш Ю. Семенов.

[136] Загревс (Ζαγρεύς) – одно из наименований Вакха (прим. Вяч. Иванова).

[137] Письмо хранится в Римском архиве Вячеслава Иванова.

[138] Каролина, итальянская прислуга, работала у А. В. Гольштейн более пятидесяти лет. См. Dr. WEBER-BAULER Leon. From Orient to Occident: Memoirs of a Doctor. London 1941, 158.

Studia Slavica Hung. 41 (1996) 377–399

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

Йожеф КРЕКИЧ, **Побудительный перформативные высказывания.** Сегед 1993, 241 с.

Монография венгерского исследователя посвящена теоретически и практически значимой и вместе с тем малоизученной проблеме прагматического функционирования языковой системы в речи на примере побудительных преформативных высказываний русского языка. Этот аспект изучения языка обнаруживает глубокие взаимосвязи между ним и коммуникацией, ее целями и последствиями, социальным и речевым поведением человека, ситуативными условиями и употреблением языковых стредств и является тем самым составной частью общей проблемы «Язык и человек». Исследование языка в его динамическом «деятельностном» характере и единстве с речевыми актами имеет чрезвычайно важное значение для понимания самой сущности человека, для которого рациональная формула *Homo sapiens* явно недостаточна и входит в более адекватную формулу *Homo agens* с его намерениями, воздействиями и социальной ориентацией, проявляющимися в речевом поведении. Для самой лингвистики прагматической аспект изучения языка означает ее выход на высокий уровень своего развития, когда она из описательно-констатирующей науки превращается в объяснительную и прогнозирующую науку как идеал любой науки.

Очевидно, что обращение к прагматическому аспекту изучения языка требует от исследователя не только научной зрелости, широкой общетеоретической эрудиции и подготовки, но и определенной научной смелости, так как эта область изучения языка, соединяющая язык и речь в одно целое, еще находится в стадии лишь своего становления и предварительных подходов. Такими качествами исследователя и обладает автор монографии, для которого русский язык является неродным и который удивляет своим тонким его знанием и «чувством», без чего невозможно прагматическое изучение любого языка.

В качестве объекта своего исследования Й. Крекич выбрал один из характерных и распространенных речевых актов – побудительные перформативные высказывания. Как известно, само понятие перформативности в разной терминологии появлялось в языкознании недавно и связано главным образом с работами английского логика Дж. Остина. В языкознании перформативные высказывания еще не были предметом специального монографического описания, поэтому не установлены их границы, типология и языковые стредства выражения в разных языках. В русистике перформативные высказывания рассматривались только в двух статьях[1]. Но они скорее обращают внимание на проблему перформативов и не исчерпывают их описание. Что касается русских побудительных перформативных высказываний, то они, кроме отдельных попутных замечаний в ряде работ, посвященных побудительным предложениям, вообще не были объектом особого исследования. Между тем в таком исследовании нуждается не только языкознание, но и модальная логика, поскольку в ней широко употребляются

[1] *Апресьян Ю. Д.* Перформативы в граммаматике и в словаре. Москва 1986; *Рябцева Н. К.* Ментальные перформативы в научном дискурсе. Москва 1992.

0039-3363/96/$ 5.00 © 1996 *Akadémiai Kiadó, Budapest*

такие понятия, как совет, требование, приказ и др., часто без четкого и строгого их разграничения и дефиниции. Таким образом, проблематика рецензируемой монографии отличается не только новизной и актуальностью, но и широким теоретическим выходом в другие науки, изучающие социальные отношения и поведение человека.

Обращаясь к оценке содержания и результатов работы Й. Крекича, прежде всего хочу отметить, что она носит теоретический и аналитико-исследовательский характер. В теоретическом отношении монография венгерского исследователя вызывает большой научный интерес своей концептуальной стороной, широтой и основательностью теоретического осмысления проблемы перформативности, и в часности, побудительной перформативности. По сути дела, автор монографии представил целостную и убедительную теорию побудительной перформативности, ее семантических, прагматических и грамматических признаков, которые приложимы к соответствующим высказываниям и других языков. Особенно заслуживают внимания интересные соображения автора монографии о различии между иллокутивными и перлокутивными актами, о перфективности перформативных глаголов, разнице и взаимосвязи прагматических и семантических видов перформатичных глаголов.

В аналитико-исследовательском отношении монография Йожефа Крекича отражает сложную и детализированную картину побудительных перформаттивных высказываний русского языка с четким и тонким разграничением их типов: просьбы, совета, рекомендации, приглашения, призыва, вызова, предупреждения, предостережения, требования, приказа, поручения, запрещения и разрешения. В этой картине много новых наблюдений, интерпретаций и классификаций, уточняющих определений и выявляются синонимия, оппозиция, пересечения побудительных перформативов, их соотношения в плане побудительной иллокуции и перлокуции, связи с непобудительными перформативами, а также средства их эксплицитного выражения, случаи их прагматической гибридности. Ни одна сторона побудительных перформативных высказываний не осталась незамеченной в монографии, и все они описаны в системных отношениях друг с другом. Можно сказать, что поставленные в монографии проблемы не только решены, но и исчерпаны. В связи с этим нельзя не подчеркнуть высокий научный и исследовательский уровень монографии и широкую лингвистическую эрудицию ее автора. Библиография работ насчитывает большое количесвто наименований на русском, венгерском, немецком, английском языках.

Отличительной чертой содержания монографии является бережное отношение ее автора к своим предшественникам, она носит не полемический, а конструктивно-концептуальный характер, осмысливающий достоинства и недостатки уже имеющего опыта. Обращает на себя внимание немногословность, строгость и продуманность изложения, обширный материал, его тщательный анализ. Иначе говоря, монография Й. Крекича представляет собой крупное научное исследование академического типа как по содержанию, так и по форме. Она вносит значительный вклад в теорию и практику семантических и прагматических исследований перформативных высказываний.

Мне трудно возразить автору монографии в его основных положениях и выводах, все они достаточно убедительно аргументированы теоретически и подтверждены анализом конкретного материала. Не заметил я и каких-либо неточностей в интерпретации языковых фактов: в этом отношении венгерский исследователь стремился избежать субъективизма, последовательно применяя формальные критерии (наблюдений над сочетаемостью перформативных глаголов, характером текстовых употреблений, эксперименты на опущение или включение лексических елиниц и др.).

Однако у меня вызвало сомнение одно несколько настойчивое утверждение автора монографии, касающееся не основного ее содержания, а периферийно связанное с ним. Я имею в виду взгляд Й. Крекича на категориальное значение несовершенного вида русского глагола как семантически немаркированного в эквиполентной оппозиции видов (см. с. 20, 23, 28, 216 и др.). Эту семантическую немаркированность несовершенного вида автор монографии усматривает в возможности глаголов несовершенного вида функционально переходить в свою противоположность: в зависимости от

вербального и ситуативного контекста глагол несовершенного вида может выразить и значение целостного действия. На мой взгляд, здесь Йожеф Крекич допускает одну неточность и переносит значение вербального и ситуативного контекста на значение глагольной формы. Неточность заключается в том, что в эквиполентных оппозициях, как они определяются в фонологии, ни один из ее членов не является немаркированным, в противном случае такие оппозиции следует называть привативными. Что касается возможности глаголов несовершенного вида функционировать в ситуации совершенного вида, то она объясняется не системной видовой омонимичностью формы несовершенного вида, а способностью ее выступать в нейтральной функции обозначения действия без аспектуальной характеристики, поскольку трудно себе представить переход значения 'нецелостности действия' в значение 'целостности действия' даже в зависимости от вербального и ситуативного контекста. Мне представляется, что непременное рассмотрение всех грамматических значений «в прокрустовом ложе» только бинарных оппозиций сталкивается с трудностями функционального объяснения их употребления и ведет к теории несуществующей в языке семантической немаркированности языковых единиц, не представляющей собой никакой познавательной и информативной ценности.

Мое замечание нисколько не снижает общей научной значимости монографии Йожефа Крекича и отражает лишь спорные аспекты русской аспектологии. В целом я расцениваю монографию Йожефа Крекича как крупное достижение венгерской русистики и как работу высокого докторского достоинства[2].

Тарту, 17 октября 1995 г. *М. А. Шелякин*

Александер Д. Дуличенко, **Jugoslavo-Ruthenica.** Роботи з рускей филолоґиї. Нови Сад: Руске слово, 1995, 333 с.

Югославские русины отпраздновали в 1995 г. 250-летнюю годовщину своего переселения в историческую область Бачка. В связи с этой годовщиной в сентябре 1995 г. в Новом Саде и в Руском Керестуре были организованы торжества, а в Новом Саде еще и представительная научная конференция. Перед самым началом конференции в издательской серии «Fundamenta» вышла в свет рецензируемая книга А. Д. Дуличенко. Книги по языковедческой тематике издавались в серии «Fundamenta» и ранее, к их числу относятся, в частности:

Владо Костелник, Под червену заставу (1971),
Микола М. Кочиш, Приручни терминолоґийни словнїк сербско-горватско-руско-украïнски (1972),
Гавриїль Г. Надь, Линґвистични статї и розправи (1983),
Дюра Латяк, «Руске слово» 1945–1985 (1985),
Юлиян Тамаш, Гавриїл Костельник медзи доктрину и природу (1986),
Гавриїль Г. Надь, Прилоги ґу историї руского язика (1988),
Микола Мушинка, Фолклор Руснацох войводини (1988),
Володимир Гнатюк, Этноґрафични материяли з Угорскей Руси, 1–5 (1985–1988),
Онуфрий Тимко, Наша писня (1989),
Михайло Фейса, Анґлийски елементи у руским язику (1990),
Янко Рамач, Привредни и дружтвени живот Руснацох у южней Угорскей 1745–1848 (1990).

[2] Данный отзыв был прочитан на защите диссертации на соискание ученой степени доктора лингв. наук, состоявшейся 21 февраля 1996 г.

Эти издания отражают достижения отечественной югославской русинистики, в то время как в книге Дуличенко представлена зарубежная часть этой науки. Александр Дуличенко, профессор Тартуского университета, в 1965 г. впервые познакомился с одним из изданий на бачванско-сримском русинском языке. Молодого исследователя привлекла красота неизвестного ему языка, и он избирает этот язык в качетсве предмета научных изысканий. Начиная с 1969 г. Дуличенко постоянно публикует научные статьи по бачванско-сримскому русинскому языку.

В результате в выигрыше оказались как ученый, так и предмет его исследований. Из всех зарубежных исследователей именно Дуличенко сделал наибольший вклад в научное изучение русинского языка, ознакомление с этим языком иностранных наблюдателей и в его популяризацию и, таким образом, привлек в область русинской культуры новые исследовательские силы. Бачванско-сримский русинский язык дает ключ в руки молодых славистов при исследовании славянских микроязыков. Говоря об этом, сам автор выражается так: «...До науки и славистики вошол сом, з часци, през дзвери руского язика. Тоти дзвери ми и тераз помагаю у осмисловйованю того велького славянского и цалого швета».

Таким образом, бачванско-сримский русинский язык привел тартуского автора к научной тематике славянских микроязыков, которым он посвятил большую монографию, завоевавшую всеобщее признание в кругах ученых-славистов[1]. Благодаря этой книге филологи-слависты имеют возможность одновременно получить полное представление о 13 славянских микроязыках, начиная с западнославянского кашубского и кончая южнославяским кайкавско-хорватским. Книга дает возможность видеть, что среди славянских микроязыков самым развитым является бачванско-сримский русинский, который во многих отношениях приближается к «большому славянскому литературному языку».

В рецензируемой книге освещаются многие проблемы, поставленные в ряде статей Дуличенко на русинскую тематику, в том числе и почти все существенные особенности русинского языка: вопросы фонетической и морфологической системы, лексического состава, орфографические и терминологические аспекты. Несколько работ посвящено вопросам русинско-сербохорватской языковой интерференции. Дуличенко дает в основном описательный синхронический анализ языка, не усложняя его проблемами глоттогенеза. Он различает русинские говоры карпатского региона, живой народный язык и возникший на этой основе русинский литературный язык, который он во многих случаях характеризует как самый развитый славянский микроязык.

Ценность статей и работ, помещенных в сборнике, заключается в том, что автор исследует русинскую языковую систему и развитие русинского литературного языка, находясь на значительном расстоянии от объекта своего изучения, т.е. взглядом удаленного наблюдателя. Работы автора печатаются в рецензируемой книге на бачванско-сримском языке. Единственное исключение составляет работа на русском языке «Язык русин Югославии и его соотношение с языками и диалектами карпато-дунайского ареала (Грамматический аспект) (50–72 стр.). Предисловие к сборнику написано академиком Н. И. Толстым.

В книге пять разделов, в которых помещены тематически объединенные статьи: 1. Руска филолоґия – нови конар славистики (13–160); 2. Зоз рускей морфолоґиї (161–213); 3. Зоз рускей синтакси (215–274); 4. Зоз лексиколоґиї и стилистики (275–313); 5. Библиография роботох о руским язику (315–327).

В первой части «Общетеоретические вопросы русинской филологии» рассмотрена структура современной славянской макрофилологии и исследованы пути и возможности формирования новых славянских филологий на современном этапе. Одной из новых и уже достаточно развитых филологий, сформировавшихся в XX в., является русинская филология в Югославии. Предлагается периодизация ее истории, рассмотрены основные направления исследований русинского языка («Русинская филология –

[1] Ср.: *Дуличенко А. Д.* Славянские литературные микроязыки. Таллин 1981.

новая ветвь славистики»). Среди них наиболее существенным представляется вопрос о генетическом статусе и типологических связях языка югославских русин. Русинский глоттогенез до сих пор окончательно не решен. Автор не сторонник однозначного (украинский? словацкий?) решения этого вопроса, поскольку русинский представляет собой редкий случай двурефлексового языка. В плане исследования вопроса о происхождении русинского языка автором предприняты попытки рассмотреть с грамматической точки зрения его связи с языками и диалектами карпато-дунайского ареала. Южнославянское окружение этого языка дает возможность рассмотреть его в связи с контактами с сербохорватским языком и языками балканского союза в целом («Русинский язык и его генетические и типологические связи»).

Русинский из-за небольшого числа его носителей (по переписи 1981 г. – около 25 тысяч человек) квалифицируется как литературный микроязык, который так же, как и ряд литературных микроязыков (градищанско-хорватский в Австрии, молизско-славянский и резьянский в Италии, кашубский в Польше и др.), характеризуется определенными внутриструктурными и социолингвистическими признаками. Вместе с другими славянскими литературными микроязыками он имеет много специфического в функциональном плане («Русинский язык и его место среди славянских литературных микроязыков»).

Вторая часть («Из русинской морфологии») посвящена некоторым морфологическим вопросам. В частности, публикуется фрагмент написанной автором (но еще неопубликованной) полной грамматики (фонетики и морфологии) современного русинского литературного языка – местоимения. Исследуются вопросы специфики форм прошедшего времени в русинском языке, имеющие двоякий вид – восточнославянский (типа «*я* писал») и западнославянский (типа «писал *сом*»), особое внимание обращено на явление неустойчивости категории рода существительных, дана классификация основ современного русинского глагола.

Третья часть («Из русинского ситаксиса») затрагивает вопросы эволюции синтаксической системы, связанной, например, в сложном предложении с конструкцией союзно-партикулярних слов, с приемами перевода структур с прямой речью в косвенные, сложноподчиненные структуры. Подробно исследована специфика формирования и функционального поведения союзных конструкций с начальным компонентом *же* (т.н. союзная жеизация). Особо рассмотрена история союза *да,* который, как и в сербскохорватском языке, может вводить большое число типов придаточных предложений и тем самым вступать в конкуренцию с собственно русинскими союзами. Одна из работ посвящена падежному синтаксису, в частности, функционированию творительного падежа существительных.

В четвертой части («Из лексикологии, терминологии и стилистики») отражен процесс активного терминотворчества в русинском языке, падающего на 60–70-е годы и продолжающегося до наших дней. Процесс этот назван автором «терминологической вспышкой». А. Д. Дуличенко подробно анализирует первый «Практический терминологический сербскохорватско-русинско-украинский словарь» Миколы М. Кочиша (1972), при этом он приходит к выводу, что терминотворчество должно прежде всего опираться на собственные внутренние ресурсы языка и лишь затем обращаться к иноязычным источникам (для русинского такими источниками являются сербскохорватский и украинский языки). Активное терминотворчество наблюдалось уже в период культурно-языкового возрождения югославских русинов в 20-е годы XX в. Об этом свидетельствуют более 380 лингвистических терминов, созданных или адаптированных Г. Костельником в его «Грамматике бачванско-русинского языка» (1923).

Последняя часть книги представляет собой библиографию публикаций о русинском языке, появившихся после второй мировой войны (и до начала 70-х голов). Библиография тематически структурирована.

Иштван Удвари

Цилевич Л. М. **Стиль чеховского рассказа.** Даугавпилс: «Saule», 1994, 246 с.

Согласно Ю. Лотману, эффект упрощения достигается ценой резкого усложнения структуры текста. Прозаические произведения Чехова также часто создают впечатление простоты разговорного языка, полнокровной, жизненной непосредственности сюжета, но ущущение читателя и в этом случае является результатом воздействия последовательного структурного построения. Л. М. Цилевич в своей книге делает попытку показать связь и динамику элементов целостной и, в ее сложности, художественной системы: стиля, сюжета и композиции.

В начале своей книги Л. М. Цилевич анализирует жанровые свойства чеховского рассказа. Опираясь на формулировки терминов «рассказ» и «роман», он устанавливает, что чеховский рассказ генетически связан с романом, являясь переходным звеном между романами XIX и XX вв. (В первую очередь, автор упоминает романы Ю. Трифонова как продолжение «малого», «чеховского» романа.) Рассматривая воплощение принципа «романности», Л. Цилевич проводит интересное сопоставление между пушкинскими «Повестями Белкина» и прозаическим стилем Чехова. Анализируя виды повествования, он делает вывод, что основные принципы повествовательной системы Пушкина действуют и в рассказах Чехова. Различие же исследователь видит в том, что, в то время как Пушкин прибегает к литературной игре, мистификации (ему необходим посредник, специфическая художественная реальность), Чехов упрощает, открывает лишь один повествовательный слой.

Соприкосновение и взаимодействие этого повествовательного слоя с авторской точкой зрения, а также с сознанием героев Л. Цилевич поясняет конкретными примерами. Подробный анализ рассказов «Дама с собачкой», «Степь», «Душечка», «Учитель словесности» и «Ионыч» показывает не только объективность, но и активизацию авторской позиции.

Наряду с взаимосвязью сюжета и повествовательного жанра, автор изучает и само сюжетно-речевое единство (действия персонажей, конфликт, его развертывание, развязка). В первую очередь, он, соглашаясь с Гурвичем, утверждает, что в рассказах Чехова происходит не ослабление событийности, а трансформация самой категории *события*: что в мире реальном не считается событием, становится событием в мире художественном. Бессюжетность, бессобытийность жизни превращается в сюжетность чеховского рассказа. Художественные возможности чеховского сюжета с наибольшей полнотой реализуются в истории «задумавшегося героя», поэтому Л. Цилевич ставит в центр своих размышлений о тематике рассказов именно тот тип персонажа, который способен ощутить неестественность, ненормальность человеческих отношений, но не в состоянии их изменить. По развитию смыслового процесса и поступков персонажей он различает три типа рассказов: несостоявшееся действие, прозрение и уход.

Действие остается несостоявшимся в рассказе «Соседи», где ссора Ивашина с Власичем не произошла, хотя для этого были все предпосылки. Рассказ «Супруга» тоже не оправдывает первые ожидания читателя, так как разрыв между Николаем Евграфычем и его женой, кажущийся необходимым и неизбежным, не происходит. В главе «Рассказ о несостоявшемся действии» автор анализирует эти произведения.

Другая группа чеховских героев приходит (обычно перед смертью) к прозрению, обнаруживая, что жизнь прожита зря, нехорошо, бесплодно. С мотивом позднего *прозрения* мы неоднократно сталкиваемся и в романах Л. Толстого, однако существует значительная разница между рассказом «Смерть Ивана Ильича» или романом «Воскресение» и рассказами подобного сюжета у Чехова («Горе», «Скучная история», «Дуэль», «Палата № 6», «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Дама с собачкой»). Григорий Петров, Николай Степанович, Никитин, Гуров и остальные персонажи (за исключением рассказа «Убийство») в этическом смысле не грешат, и, таким образом, не искупление собственного преступления ведет героя к нравственному возрождению, как,

например, в случае Нехлюдова. Л. Цилевич пишет, что момент прозрения у Толстого и Чехова относится к разным точкам сюжета: «у Толстого оно совпадет с завязкой, у Чехова – с кульминацией, которая, как правило, сдвинута ближе, иногда почти вплотную, к развязке». Тот факт, что, «с чего толстовский сюжет начинается, тем чеховский сюжет завершается» (с. 69), является следствием различных жанровых свойств и разных эстетических принципов двух писателей. Ссылаясь на работы И. Н. Сухих («Поэтика чеховских заглавий») и Л. С. Левитана («Стилевая функция заглавий чеховского рассказа»), Л. Цилевич утверждает, что невозможно представить эпические призведения Чехова носящими название «Воскресение» или «Возрождение». Ибо эти однозначно положительные названия не дали бы возможности единовременного проявления разных эстетических качеств. Автор говорит также о трагическом и комическом аспектах вышеупомянутых рассказов.

В творчестве Чехова редки произведения об *уходе*. Цилевич рассматривает два рассказа такого типа. Один из них – «В родном углу», где уход из дому является капитуляцией, падением; другой – «Невеста», где новая жизнь Нади толкуется Л. Цилевичем как победа, возвышение.

Л. Цилевич затрагивает и временну́ю трансформацию тематики: в рассказах зрелого Чехова момент прозрения сдвигается в сюжете от конца жизни к молодости, а также меняется и причина прозрения: к концу творчества Чехова на место катастрофических событий – смерти, болезни, дуэли – выдвигаются обыденные, незначительные происшествия.

Л. Цилевич пишет и о композиции сюжета в трех вышеназванных типах расказов, рассматривая, как «растворяется в потоке жизни» кульминация (*рассказы о несостоявшемся действии*), и, наоборот, как она резко выражается и сближается – вплоть до совпадения – с развязкой (*рассказы о прозрении* героя). Автор отдельно анализирует позднее произведение Чехова «Невеста», в котором «сюжетообразующее событие сдвигается от кульминации в завязку, а место мысли героя в кульминации занимает его поступок».

Специальная глава посвящена многоплановости сюжета, под которой понимается совмещение в сюжете разных содержательных планов (эмоционально-психологического, нравственного, социально-исторического, философского). Однако в связи с вопросами, касающимися сюжета, анализ снова и снова возвращается к признакам композиции, не делая сюжет независимым от слова.

Одно из наиболее частых утверждений о рассказах Чехова – утверждение, что композиция их не закончена, не завершена. Л. Цилевич старается разъяснить смысл открытого финала как в случае рассказов-биографий, так и рассказов-эпизодов, обращая внимание на свойство чеховского стиля, на «чеховскую деталь». Так, в частности, описывается функциональная роль белого галстука (в рассказах «Ионыч» и «Попрыгунья»), маленькой ножки («Супруга») и лорнетки («Дама с собачкой»).

Повторяясь, детали получают все новое и новое значение, в то же время напоминая о контексте своих ранних употреблений. Рецензируемая книга вырисовывает ассоциативный план некоторых выражений, жестов, включая в этом случае в рассматриваемый материал и драматургию Чехова.

Чехов не является писателем-историком в том смысле, чтобы считать важной историческую датировку. В его прозе мы не найдем ни прямого, ни косвенного указания на год, ни упоминания об исторических событиях, которые служили бы синхронным фоном сюжета. Время обозначается не в своих абсолютных величинах, а *соотносительно* с временем повествования. Л. Цилевич сосредотачивается на внутреннем времени и месте действия (дом, сад, степь). Например, в рассказе «Попрыгунья» время и пространство значит одно для Дымова и другое для Ольги Ивановны. Вначале у читателя создается впечатление, что Ольга живет более бурной жизнью (она торопится от знакомства к знакомству), чем доктор, чья жизнь кажется не столь подвижной. Однако автор показывает, что истинное соотношение динамики и статики прямо противоположно. «Строгое расписание» Ольги Ивановны, монотонное повторение одного и

того же ритуала превращает ее жизнь в замкнутый круг, беличье колесо. А Дымов исполняет свои разнообразные обязанности, ставя перед собой все новые и новые задачи. Для его среды характерна естественность по сравнению с миром его жены, чье окружение – подобно ее словам и действиям – искусственно (ее окружают декорации и маски).

Характеризуя малую эпику Чехова, Л. Цилевич часто обращается к эпитету «лирический», подразумевая под лиризмом такое выражение «эмоционального состояния героя», которое передается не прямой, а несобственно-прямой речью, т. е. переносится на повествователя. Как пишет автор рецензируемой книги, «повествователь не только передает, но и разделяет переживания героя, со-чувствует ему – в этимологически точном значении этого слова» (с. 217). Поэтому много говорится о несобственно-прямой речи, используемой при изображении персонажей наиболее близких повествователю, а также о других речевых формах, выполняющих функцию выражения дистанции между повествавателем и персонажами, как и функцию сатирического осмеяния персонажа. Лиризация повествования занимает исследователя и по той причине, что, по его мнению, лиризация усиливает созданный драматизацией эффект присутствия читателя в художественном мире.

Точку зрения читателя Л. Цилевич прослеживает и в заключительной главе своей книги, где он рассуждает об эстетическом влиянии, оказываемом на читателя. Текст рассказа «Припадок» рассматривается им с целью доказать преобладание импульсов красоты над беспафосными мрачными буднями.

Большим достоинством работы является то, что и при исследовании деталей автор не забывает о целостности чеховского рассказа, имея в виду, что взаимодействия и взаимопереходы в художественнной системе также укрепляют единство произведения.

Ильдико Регеци

Валентина ПОЛУХИНА, Юлле ПЯРЛИ, **Словарь тропов Бродского** (на материале сборника «Часть речи»). Тарту: изд. Тартуского университета, 1995. 342 с.

Теоретическими предпосылками рецензируемого словаря тропов Бродского можно считать: 1) появление точных методов при анализе поэтического текста, применяемых рядом ученых русской семиотической школы (Ю. И. Левин, Д. Сегал и т.п.); 2) издание фразеологического словаря русского языка[1], ведь проблематика составления фразеологических словарей в некотором смысле напоминает проблематику составления словаря тропов какого-нибудь поэта, так как троп не что иное как «индивидуальный фразеологизм»; 3) комплексное лингвистическое изучение поэтического языка, учитывающее не только локальную функцию тропов в микроконтексте, но и их семантическое взаимоотношение с целостным текстом[2].

Однако, по мнению составителей словаря, в теоретических работах о тропах, опубликованных за последние 50 лет, приводятся тропы исследуемых поэтов как правило только выборочно и иллюстративно, и следовательно в них не охвачены все реально существующие в конкретных текстах тропы. И так, признавая ценность накопленного теоретического опыта, авторы рецензируемой книги аргументируют причину поставленной перед собой цели (т.е. создания риторического словаря И. Бродского), и их метод презентации тропов в грамматической деконструкции, следующим пара-

[1] Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А. И. Молоткова. Москва 1967

[2] В. П. Григорьев, Е. А. Некрасова, И. И. Ковтунова, М. А. Бакина, Н. Д. Арутюнова и др.

доксом «чем оригинальнее, изысканее и сложнее предложенная теория тропа[3], тем труднее ее практическое применение».

Известно, что при работе над любим словарем перед составителями стоят два основных вопроса: что включать в словарь и как описывать то, что включается в него.

Решая первый вопрос, составители словаря предлагают определение тропа, согласно которому под тропом (метафора, метонимия, синекдоха, генериализация, гипербола, литота и прозопопея) понимается любая трансформация «исходного« общеязыкового значения слова или сочетания слов. При этом троп определяется как набор трансформационных возможностей и представляется в виде следующего графика:

Gen. **a'→ b'**
↑ ↗
→ a → b → Met.

Где a → b: когда одно слово получает значение другого; a → a': когда слово превращается в категорию (конкретное → абстрактное, абстрактное → конкретное); a → b': когда исходное значение слова преобразуется в категориальное значение другого слова.

В связи со вторым вопросом авторы отмечают, что отсутствие какого-нибудь эффективного, теоретически обоснованного метода вычленения тропов из текста, заставило их исследовать тропы как явления лингвистические, следуя за начатой Кристиной Брук-Роуз, и продолженной другими филологами (например, Ю. И. Левин, Н. Д. Арутюнова, Е. Л. Гинзбург) традицией.

Словарь тропов Бродского состоит из введения и девяти разделов.

Введение, кроме определения тропа, содержит подробные сведения о структуре словаря, ценные замечания о смысло-преобразовательных возможностях различных тропов И. Бродского, о структуре его сравнений, а также о соотношении тропа и контекста в идиостиле поэта. Однако, несколько необычно, что часть сведений о построении словарной статьи, в том числе и частотного словаря, расположенного в разделе IX, дается в примечаниях (см. № 11, 30), а не перед самым словником.

Первые семь разделов словаря: I. «Тропы в позиции субъекта», II. «Тропы в позиции предиката», III. «Тропы в позиции объекта», IV. «Тропы в позиции атрибута», V. «Тропы в позиции адверба», VI. «Тропы в позиции приложения», VII. «Тропы в позиции обращения» содержат «каталог» тропов Бродского, систематизированных по синтактико-грамматическим признакам[4]. При этом в разделах I-IV, VIII предлагается еще более подробная классификация грамматических структур тропа. Например, раздел «Тропы в позиции субъекта » состоит из четырех частей: 1. Существительные и местоимения в именительном падеже: *умирает ... / ...* ***кулиса***[5]*, 103; 359*[6]. 2. Генитивные синтагмы: ***груз*** *... /* ***горя****, 106; 361.* 3. Синтагмы с другим падежным управлением: ***зрачки*** *...* ***на крылышках****, 33; 295.* 4. Другие: ***нуль*** *открывает перечень утратам, 9; 309.* Такой способ каталогизации выбран составителями словаря не случайно, по их глубокому убеждению объективная классификация тропов должен основываться на их грамматической структуре.

[3] I. RICHARDS. The philosophy of Rhetoric. OUP, 1971; M. BLACK. Models and Metaphors. Ithaca, 1962; A. HENRY. Méthonomie et méthaphore. Paris 1971; M. LE GUERN. Sémantique de la méthaphore et la métonymie. Paris 1973; GROUP M (J. Dubois, E. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minquet, F. Pire, H. Trinon) Centre d'études poétiques. Université de Liége. Rhétorique générale. Paris 1970; A General Rhetoric. Baltimore & London 1970; 1981.

[4] Ср. предлагаемая структурно-семантическая характеристика фразеологических единиц современного английского языка в кн.: КУНИН А. Б. Фразеология современного английского языка. Опыт систематизированного описания. Москва 1972.

[5] Жирным шрифтом выделяется троп.

[6] Где первая цифра – страница издания БРОДСКИЙ И. Часть речи. Анн Арбор: Ардис, 1977, а вторая – БРОДСКИЙ И. Сочинения, 2. СПб. 1992.

Удобность классификации тропов в грамматически деконструированном виде – очевидна. Однако, троп в таком представлении выступает в несколько упрощенном виде, и следовательно является причиной определенных проблем. С одной стороны, «лингвокреативная сфера«, данная для тропов (за исключением т.н. концептуальных тропов: ***холод, пыль, империя*** и др., в случае которых указывается на необходимость учесть более обширный контекст) довольно часто не является достаточной ср.: ***годрый*** *герой, 103, 359*; ***везде*** *пластмасса, никель, 7, 283*; *и камня* ***помимо****, 31, 332*; *Мы вышли все на свет* ***из кинозала****, 51, 337*; *а, … /* ***шпион****, … / … я жил, 28, 299.* С другой стороны, иногда цельные образы интерпретируются в несколько «разбросанном« виде, например: «*черпая кепкой … / из океана волну, 26; 292* дается в трех местах словаря: «***черпая*** *кепкой … / из океана волну, 26; 292* (как троп в позиции адверба стр. 116.), «*черпая* ***кепкой*** *… / из океана волну, 26; 292* (как троп в позиции объекта, выраженный существительным в функции прямого дополнения стр. 74), «*черпая кепкой … / из океана* ***волну****, 26; 292* (как троп в позиции объекта, выраженный существительным в функции косвенного дополнения стр. 68). Однако, цифры, указывающие на точное место тропа в сборнике стихов поэта в какой-то мере могут элиминировать нежелательные эффекты упомянутого недостатка словаря.

Восьмой раздел («Сравнения») словаря содержит сравнения, расположенные по субъекту сравнения, т.е. по тому, что сравнивается. Например: «*Как* ***ты*** *жил в эти годы?» – «Как буква «г» в «ого», 47; 351.* В этом разделе различаются следующие структуры: 1. Собственно сравнения с союзами и союзными словами: *Наши* ***жизни****, как строчки, достигли точки, 18; 307*; 2. Сравнительные придаточные предложения: ***волна*** */ набегает порой, как на лоб морщины, / на песок, 110, 365*; 3. Творительные сравнения: *руки тянутся хвойным лесом, 41; 319*; 4. Компаративы с чем: *в стране, / где меньше* ***впереди****, чем позади, 62; 367*; 5. Компаративы с родительным падежом: ***чернила*** *честнее крови, 112; 384*; 6. Общие: ***тело****, с которым … / только и общего есть, что дно / океана, 107; 362*; 7. Родительный падеж с «от»: *Что-то вправду от леса имеется* ***в атмосфере*** */ этого* ***города****, 111; 383.* Как видно из примеров, авторы словаря творительный сравнения различают от творительной метафоры.

Девятый раздел («Частотный словарь сборника»), занимающий больше половины всей книги, заметно уступает другим разделам как по продуманности так и по разработанности.

Кажется, что большой объем раздела при минимальной его информативности создается прежде всего за счет избыточного способа подачи материала, в том числе полного отсутствия разумных сокращений. Например, после каждого слова имеются данные не только о полном названии стихотворения, но и о странице и строке по одному из изданий И. Бродского (Часть речи. Анн Арбор: Адрис, 1977), в результате чего, например, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» повторяется друг под другом сорок семь раз на стр. 230–231.

Далее, остается неясным, почему раздел назван «частотным словарем« в то время, как в нем дается всего лишь указатель словоформ тропов, данных в предыдущих разделах словаря. Цифры, данные в скобках после словоформ указывают всего лишь на число их употребления в тексте анализируемого сборника. Они ни с чем не сопоставимы, так как не дается ни число всех словоформ, ни фон частотности современного русского языка, ни что либо другое. Более того, так как за элемент словника принимается словоформа (вернее формально совпадающие глоссы), а не лексема, у читателя не создается ясного представления ни о частоте лексемы, ни о частоте вокабулы. Тем более, что словоформы, относящиеся к одной вокабуле расположены чаще всего не рядом. Например: *день* (3), деньги (2) ..... для (18), *дне*, дневной, *дней* (5), *днем* (3), *дни* (6), дно, дну, *дня* (2) Несомненно, что правила идентификации словоформ далеко не просты, тем не менее их объединение в лексемы (или хотя бы в вокабулы) дало бы более надежный для сравнения материал.

К сожалению, последовательное применение принципа грамматической деконструкции тропов привело к нежалетельным, на наш взгляд, результатам. Например,

цифра 511, указывающая на то, сколько раз употреблена приставка *в* (причем без указания на управляемый падеж) в данном сборнике стихов И. Бродского, вряд ли может быть осмыслен должным образом литературоведами или лингвистами, изучающими тропы поэта. Нам представлялось бы более желательным построить словник не механически, всего лишь в альфавитном порядке, а группировать словоформы (предпочительно: лексемы) хотя бы по частям речи. Не говоря уже об эффективности словника, построенного по гнездовому, или по идеографическому принципу.

Сделанные замечания, конечно, не могут повлиять на общую оценку книги. Книга В. Полухиной и Ю. Пярли – первая в своем роде попытка создания словаря тропов, несомненно можно считать важным вкладом в изучение поэтического идиостиля И. Бродского. Мы уверены, что созданная авторами модель взаимодействия грамматики и семантики в тропической системе И. Бродского откроет новые перспективы в изучении сущности тропов, и она безусловно займет подабающее ей место не только в литературоведении, но и в языкознании.

Эдит Дейши

Michael HAGEMEISTER. **Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung** (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, 28). München: Verlag Otto Sagner, 1989, 550 S.

Книга немецкого исследователя Михаела Хагемайстера «Николай Федоров. Жизненный путь, труды и влияние» вышла в Мюнхене в 1989 г., как раз во время интенсивного подъема интереса, как и в России, так и за рубежом, к истории идей в России, к т.н. «русской философии», «русской мысли» и «русской идее». Круг идей и сама жизнь Николая Федоровича Федорова (1829 [1828?]–1903), этого «загадочного» (С. Булгаков), этого мало, или совсем неизвестного и в тоже время высоко почитаемого узким кругом преданных приверженцев и последователей мыслителя, имя которого, «очень значительное и очень обособленное» (Г. Флоровский), действительно долгое время было окружено «загадками». Его труды, которые могут быть полны глубокими мыслями и прозрениями и для тех, для кого основной «проект» воскрешения всех умерших и «регуляция» (и предпосылки, стоящие за ними), неприемлемы и кажутся фантастическими, современному читателю в основном были длительное время доступны только в двухтомнике, изданном его сподвижниками маленьким тиражом несколько лет спустя его смерти (I: Верный, 1906, II: Москва, 1913; переиздан в 1970 г. в Англии и в 1985 г. в Швейцарии). Издание однотомного собрания его сочинений в 1982 г. в Москве в серии «Философское наследие» являлось, как указывает М. Хагемайстер, «переломом» (с. 3), и вызвало небольшую бурю в официальных кругах и примыкавших к ним слоях общественности того времени. С тех пор состоялась публикация и некоторых других материалов, принадлежащих Федорову, появились статьи и исследования, посвященные федоровскому учению, в том числе книга Светланы Семеновой «Николай Федоров. Творчество жизни» (Москва 1990, 383 с.).

Книга М. Хагемайстера состоит из двух основных частей. В первой дается детальная биография мыслителя по доступным источникам, обзор его трудов и анализ центральных положений Федорова. Во второй автор анализирует историю влияния федоровских идей.

Составление биографии Федорова является непростой задачой, так как о происхождении и даже о точной дате рождения этого и в этом отношении «загадочного мыслителя» немногое известно, в литературе встречаются сильно разнящиеся данные. Это не случайно, потому что Федоров вел аскетический и, как выражается М. Хагемайстер (с. 15) «болезненно» уединенный образ жизни и всегда избегал говорить о своем происхождении и даже о возрасте; и чем выше он оценивал значение своего творчества, тем сильнее стремился скрывать свои чувства и ведущие мотивы (с. 15). Только немногие знали, что Федоров пишет (с. 47). Его статьи (в которых основные положения

его учения об «общем деле» систематично *не* освещались), разбросанные в столичной и в провинциальной печати, все без исключения появились анонимно или подписанные псевдонимами или инициалами (с. 48). Его идеи распространялись в узком кругу устно и в рукописях.

В биографии мыслителя бросается в глаза один мотив, который как будто может иметь некоторое отношение к его основной теме: он родился *незаконным сыном* князя Павла Ивановича Гагарина (1798—1858/65) и свою фамилию и отчество получил по имени (Федор) своего крестного отца (с. 19).

Уже в этой биографической части книги вырисовывается рабочий метод М. Хагемайстера: избегание широкомасштабных предположений и теоретизирования при тщательном анализе широкого библиографического материала, взвешенное сопоставление часто противоречивых данных, встречающиеся в разных источниках. Мы всегда знаем, на какие материалы опирается исследователь, в подстрочных примечаниях он приводит необычайно богатый библиографический материал, который подвергается им тщательному разбору. Это не значит, что книга М. Хагемайстера – сухой перечень фактов и данных. Он умело и с чувством меры подбирает материал и дает говорить самым фактам и источникам. За источниками ощутим необыкновенный духовный и житейский образ мыслителя. Только один пример: Федоров избегал сна, напоминающего ему о смерти, и поэтому не мог терпеть зрелища спящих и чувствовал потребность будить их (с. 41).

При изложении основных черт «философии общего дела»[1] Федорова автор прежде всего устремляет свое внимание на вопрос, являлся ли круг идей мыслителя христианским или религиозным учением, или речь идет о своеобразном позитивистском или материалистическом учении (с. 59–60). При анализе основных положений федоровского учения автор делает важную оговорку: он рассматривает учение мыслителя только с тех сторон, которым в дальнейшем восприятии идей Федорова было уделено внимание последующими мыслителями (с. 104). Это очень важная оговорка: в последующем восприятии федоровских идей была затронута и воспринята только малая часть тем мыслителя, и идейное содержание «истории влияния» федоровских идей сильно отличается от содержания двух томов «Философии общего дела» и других опубликованных материалов. Так, например, по справедливому мнению М. Хагемайстера, философия истории Федорова оказала мало влияния на более поздних мыслителей и по этому оставлена без внимания и в данном исследовании немецкого ученого (с. 104). В последущей рецепции очень часто были своевольно выхвачены без учета взаимной связи и этического обоснования только некоторые отдельные «проекты» (в основном естественно-научные, иногда в извращенном виде), которые по той или другой причине казались идейно «актуальными» (с. 104). Это центральная идея Федорова о «воскрешении мертвых» и темы, непосредственно соприкасающиеся с ней (на-

[1] Здесь необходимо подчеркнуть, что сам Фёдоров своего учения так не называл. Он говорил о «супраморализме», «проекте» «общего дела», «учении» о «воскрешении», «призыве» к «общему делу». Это название восходит к В. А. Кожевникову (1852–1917), который вместе с Н. П. Петерсоном (1844–1919), был наиболее близок к мыслителю, был его «учеником» и последователем, и вместе с Петерсоном совершил до сих пор наиболее полное издание сочинений Фёдорова, разобрав и систематизировав рукописное наследие мыслителя («Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Николая Фёдоровича Фёдорова, изданное под редакцией В. А. Кожевникова и Н. П. Петерсона.» 1. Верный, типография Семиреченского Областного Правления, 1906; 2. Москва 1913). Первый том вышел в 480 экземпляров. Петерсон не был согласен с этим названием, так как учение Фёдорова не «философия», не просто система идей, но *дело*. Он предлагал название «Призыв к делу, к общему и единому делу всех людей, всего рода человеческого в его совокупности» (см. с. 50 и 59). Все рукописи первых двух томов «Философии общего дела» утеряны (с. 53). Первый том содержит основной труд Фёдорова, «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т.е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства. Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и не верующим» (писался приблизительно с 1878 до начала 1890-х годов).

пример, «регуляция»), без учета контекста и способа изложения, того интеллектуального материала, который был использован мыслителем, большей частью излагавшим свои мысли в полемической форме. В некоторых случаях были выхвачены с утилитарными целями некоторые побочные темы, например, «левыми евразийцами» 1920-х годов – критика «капитализма» (см. с. 422–429).

Содержание трудов Федорова никак не сводится исключительно к центральной идее воскрешения; нам хочется здесь заметить, что именно в философии истории Федорова (например, в соответствующих местах работ «Вопроса о братстве...» и «Самодержавия») видна связь Федорова с предыдущей российской интеллектуальной традицией[2]. При рассмотрении всего контекста проекта «общего дела» видно, настолько

[2] Несмотря на всю уникальность «проекта воскрешения», мысли и темы, способ изложения Фёдорова возможно рассматривать как и своеобразное звено в той идейной традиции, которую *условно* мы могли бы назвать «славянофильской» (понятой в самом обширном смысле, включающей в себе идеи мыслителей опирающихся на – или отталкивающихся от – некоторых основных, легко поддающихся перечню и анализу, «славянофильских» тем и воззрений, и даже в некотором смысле отрицающие их, помимо имеющегося в их идейном мире только им присущего содержания). На принадлежность фёдоровского идейного мира к этой традиции, куда по нашему мнению, входят «истинные славянофилы» 1840–50-х годов (Хомяков, И. Киреевский, Ю. Самарин, К. Аксаков), а также Ф. Достоевский, Ап. Григорьев, Н. Данилевский, К. Леонтьев, Вл. Соловьёв, бегло указывает и М. Хагемайстер, (см. с. 153). Бегло перечислим примеры «славянофильской» методологии, «славянофильских» тем и воззрений у Фёдорова: его «исторический метод», ориентация на «Повесть временных лет», тема призвания «князей» из-за моря, варяжская теория, трактовка Киевского, Московского и Петербургского периодов русской истории; противопоставление Москвы и Петербурга, критика петровских реформ; противопоставление высшего, образованного сословия, возникшего в результате петровского переобразования, и народа; мысли о преодолении разрыва между ними; мысли о своеобразной российской сословности, о «всесословности»; собирание земель, «сторожевое государство»; отношение государства и народа, спор православия с «западными вероисповеданиями», трактовка «Filioque» в хомяковском духе; переосмысление европейской философской традиции нового времени; мысли о «Восточном вопросе», славянстве и Константинополе (ср. у Достоевского, Данилевского и Леонтьева); историософическóе значение войны 1877–78 года и ожидание военного столкновения с Европой; Турция как орудие Европы против России; тема «окраин» России (в основном «Западный край»), т.е. столкновение европейского «просвещения», культуры, цивилизации (носителем которой является польский элемент, шляхта и католическое духовенство, с предпологаемым российским [русским] «просвещением», существующем только в зачатках), и связанный с этим «польский вопрос»; трактовка крепостного права и освобождения крестьян; тема общины и много др. В основном можем сказать, что в идейном мире Фёдорова присуствует то же противопоставление европейского «просвещения» (культуры, цивилизации, носителем которой в России, с одной стороны, является высший культурный слой, возникший впоследствии петровской реформы и оторвавшийся от народа, с другой, менее важной, например, польский элемент в Западном крае) *будущему* российскому, которое существует еще только в «началах», зачатках и одновременно будет являться разрешением всех противоречий европейского «просвещения», как бы его высшей ступенью. Мысль о необходимости этой высшей ступени, по мнению как «славянофилов», так и Фёдорова, возникла и в самом европейском просвещении. В идейном мире Фёдорова виден тот же своеобразный мессианизм, то же упование на исключительно важную роль России в будущих судьбах человечества, как например у «славянофилов» 1840–50-х годов, у Достоевского и Соловьёва. С этим связано и упоминание об идее «Москва – третий Рим». Он пользуется привычными в этом кругу мысли терминами «романское» и «германское племя» или «германо-латинский мир» (виден у него и своеобразный термин «варяжско-фряжский» в смысле (западно) «европейский») в противопоставлении «славянству», «России» и «греко-славянскому миру». Да и в самом разрыве между «учеными» и «неучеными», характерном для фёдоровской мысли, не виден ли тот же разрыв между «народом» и «образованным обществом», о переодолении которого столько думали, например, Хомяков, Киреевский и Достоевский? Конечно, в идейном мире Фёдорова все эти «классические» славянофильские темы своеобразно переломлены, иногда изменены до неузнаваемости в свете центральной идеи Фёдорова, и есть много тем, которые совсем отсутствуют у других мыслителей. Сам Фёдоров остро критиковал «славянофилов» 1840–50-х годов, но тон критики внушает, что здесь речь идет о «домашнем споре». В одном месте «Самодержавия» Фёдоров говорит об «истинном

идейный мир Федорова вырастает из общественных и идейных реалий пореформенной России. Мы только можем согласиться с мыслью Г. Флоровского, что понять Федорова «всего легче в перспективах его эпохи, в мечтательной и утопической обстановке Семидесятых годов...»[3]. Было бы небезынтересно рассмотреть, имеет ли федоровский термин «общее дело» какое-нибудь генетическое отношение к «общему делу» революционного (освободительного) движения того времени, ведь термин «общее дело» был (в смысле «общее дело революции», «общее дело коренных социальных преобразований») общепринятым и повсюду встречавшимся выражением как в революционном и прогрессистском лагере, так и у тех, кто просто касался этой темы (см., например, многочисленное использование этого выражения Достоевским в «Бесах», «Подростке», «Дневнике писателя» и записных тетрадях). Уместно привести здесь указанный и Хагемайстером (с. 25–28) эпизод из жизни Федорова и близкого к нему Н. П. Петерсона. Петерсон с 1863 г. был членом тайного революционного кружка Н. А. Ишутина и уже в Москве (Федоров в это время был учителем уездного училища в Богородске, их знакомство состоялось там, в 1864 г.) слышал о Федорове от члена кружка, которому Федоров напоминал Рахметова, героя романа Чернышевского «Что делать?». После покушения Каракозова (бывшего члена кружка Ишутина) на царя в 1866 г. и Петерсон, и Федоров были арестованы (Федоров был выпущен через несколько недель заключения).

Основной вывод, сделанный исследователем из сбалансированного, детального и информативного изложения и анализа основных идей мыслителя, состоит в том, что в «проекте» Федорова, в его идеальном понимании, нет места трансцендентному, федоровский термин «воскрешение» обозначает исключтельно дело имманентное, человеческое (см., например, с. 73–74)[4].

Труд М. Хагемайстера в своем роде уникален и занимает особое место не только среди исследований, касающихся Николая Федорова, но и вообще в кругу работ по «русской мысли», «русской идее», истории идей в России. Свою знаменательность эта книга приобретает благодаря применяемому в ней, столь редко встречающемуся ныне методу в совокупности с большой тонкостью анализа. Метод этот мы условно могли бы назвать своеобразным био-библиографическим подходом. Он оказывается особенно плодотворным во второй части книги («Материалы к истории влияния»), где исследователь тщательно прослеживает «биографию» идей Федорова. Данными этой «биографии» являются статьи, брошуры, сборники, объемистые исследования, стихотворения (а иногда только своеобразные, напоминающие федоровские, словоупотребления), возникающие в разных географических местах и принадлежащие авторам самого различного духовного склада, известным и анонимным, после 1917 г. разбросанным историческими извержениями по всему земному шару, от Кламара (вблизи Парижа) до Харбина (Маньчжурия) и Шангхая, от московских рабочих кабинетов этого времени до лагерей конца 1920-х и 30-х годов (Медвежья гора, Соловки), от журналов и сборников европейской эмиграции тех же годов до статьи А. К. Горского «Н. Ф. Федоров» в «Известиях» от в 1928 г. и доклада главы государства СССР М. И. Калинина на четвертой сессии ЦИК СССР IV созыва 11 декабря 1928 г. (см. с. 393) и упоминания в читательском письме в лондонском «Таймсе» от 10 января 1933 г. (с. 407).

Как оговаривается исследователь (с. 13), по обильности материала и сложности тем, он не включает в круг исследования взаимное влияние Федорова и Владимира

славянофиле» Филофее, в положительном смысле, противопоставляя его просто «славянофилам» («Философия общего дела», 1. Верный 1906, с. 378).

[3] «Пути русского богословия», Париж 1937, с. 322.

[4] Ср. примеры, приведенные М. Хагемайстером другой интерпретации идей Фёдорова Н. А. Бердяевым и С. Н. Булгаковым. Они оба имели склонность толковать идеи Фёдорова в смысле Богочеловечества, совместного делания имманентного и трансцендентного. Мы только можем согласиться с М. Хагемайстером, что основные положения Фёдорова не дают места такому толкованию (с. 199–203 и 453–455).

Соловьева, влияния федоровских идей на «русский космизм» (в основном на К. Э. Циолковского и поэта Н. Заболоцкого), на Андрея Платонова и Б. Пастернака.

Из современников мыслителя исследуется влияние Федорова на Л. Н. Толстого[5] и Ф. М. Достоевского. Остановимся на спорном вопросе влияния на Ф. М. Достоевского. Как показывает в своем анализе М. Хагемайстер, Достоевский даже не был знаком с именем Федорова. (Федоров занял свое место библиотекаря в Румянцевском музее только в конце 1874 г. и образование некоторой его «славы» приходится на последующие годы, уже после смерти Достоевского; с. 141). Всё, что Достоевский знал об идейном мире мыслителя, он узнал через переписку с ближайщим приверженцем Федорова, Н. П. Петерсоном, которая длилась с 1876 до 1878 г. (возможно, до 1880 г.; см. с. 140). Результатом этой переписки было появление части одной из рукописей Петерсона (без упоминания имени автора) в мартовском номере «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевского[6]. Тщательно прослеживая и сопоставляя доступные источники, исследователь приходит, как нам кажется, к вполне обоснованному выводу, об отсутствии доказательства того, что Достоевский был знаком с основными положениями учения Федорова (в изложении Петерсона), и если даже был бы знаком, то по своему мировосприятию не мог быть согласен с ними (с. 149). По этому поводу обычно цитируется письмо Ф. М. Достоевского к Петерсону от 24 марта 1878: «[...] кто этот мыслитель, мысли которого передали? если можете, то сообщите его настоящее имя. Он слишком меня заинтересовал. [...] Затем скажу, что в сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я прочел как бы за свои [...]»[7]. Но как раз по вопросам, заданным Достоевским в этом письме (которые обычно не цитируются), ясно, что он в это время был незнаком с основными положениями учения «общего дела». Именно в качестве ответа на вопросы Достоевского, как изложение учения, был составлен «Вопрос о братстве...», который, однако, был закончен уже после смерти (январь 1881 г.) писателя. Петерсон сообщил противоречивые сведения относительно того, получил ли какой-нибудь ответ Достоевский (в одном письме Петерсона к К. П. Победоносцеву говорится о какой-то тетради [рукописи], отосланной позже писателю, а по более позднему рассказу Петерсона великий писатель не получил никакого ответа на свои вопросы. См. с. 150–151). Сам Федоров сознавал непримиримое отличие идейного мира Достоевского от учения «общего дела» (с. 148–149)[8].

Во время переписки с Петерсоном, Достоевский работал над «Братьями Карамазовыми». В романе и в подготовительных материалах встречаются некоторые места, которые в лучшем случае только *могут* носить на себе некоторые следы влияния идей Федорова (с. 152).

Далее автор в главе «Вопрос смерти в русской мысли конца XIX – начала XX века» (с. 155–187) дает оттененный анализ идейных исканий этого периода, детально

[5] Толстой и Фёдоров в 1881–1892 гг. имели личные контакты. Толстому, хотя он ценил аскетический образ жизни мыслителя, оставался вполне чужд круг фёдоровских идей, а Фёдоров называл Толстого «панегиристом смерти», «величайшим лицемером нашего времени» (с. 129–139).

[6] *Ф. М. Достоевский.* Полное собрание сочинений [ПСС], 22, с. 81–82.

[7] *Ф. М. Достоевский.* ПСС, 30/1, с. 13–14.

[8] Уже в отношении к Достоевскому проявляется одна странная черта, характеризующая позднейшее «фёдоровское движение» (выражение М. Хагемайстера) – склонность к мистификации. Хотя Фёдоров сам писал о чуждом ему идейном мире Достоевского (см. с. 148–149), в своих (анонимных) комментариях к публикованному письму Достоевского к Петерсону в газете «Дон» в 1897 г. он выдавал свои мысли за мысли Достоевского, при этом сильно искажая содержание письма писателя (с. 153–154). Так же искажено содержание письма Достоевского в труде Фёдорова «Самодержавие» (см. «Философия общего дела», Верный 1906, I, 358). Сама собой напрашивается мысль, что упомянутое письмо Петерсона к Победоносцеву, в котором тоже говорится о согласии Достоевского с идеями Фёдорова, писалось с целю выдать мысли Фёдорова за мысли великого писателя, и в связи с этим понадобилось упоминание о чтении Достоевским какой-то ответной рукописи.

рассматривая деятельность как представителей «идеалистической и религиозной мысли» (в основном С. Н. Булгакова, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, В. П. Свенцицкого, В. Ф. Эрна, и мыслителей, принадлежащих к «Христианскому братству борьбы»), так и марксистской (ревизионистской) мысли (основные протагонисты – А. Богданов, В. А. Базаров, С. А. Вольский, А. В. Луначарский, на некоторое время М. Горький, анонимный автор «Пролетарской этики», Н. А. Рожков), а также естественнонаучной мысли (И. И. Мечников, С. И. Метальников, П. И. Бахметев) с точки зрения одного из основных мотивов федоровской мысли. На материалах этой главы становится понятным, что на фоне идейных исканий эпохи, в некоторой степени сходных с федоровскими, мысли Федорова могли казаться не такими уж «фантастическими», и их восприятие в некоторой мере было подготовлено. В главе «Обзор рецепции Федорова, 1904–1917» (с. 188–216) автор приводит многообразный материал, касающийся многочисленных (в том числе многих, читателю нашей эпохи малоизвестных) авторов того времени[9]. Большой интерес представляет глава «Начало федоровского движения» (с. 217–239)[10]. В разделе «Ранний советский период» (с. 241–341) автор освещает деятельность мыслителей, поэтов и писателей, мироощущение которых можно охарактеризовать как «прометеизм»[11], и особые главы посвящены художественному авангарду[12], течению биокосмизма[13], и мыслителю В. Н. Муравьёву (1885–1931)[14]. В большой части

[9] На этот период приходится публикация двух томов «Философии общего дела» Петерсоном и Кожевниковым, и имя и учение Фёдорова становится известным в широких кругах мыслящих людей эпохи духовного возрождения. Интересен пример своеобразной «мистификации» учения Фёдорова его приверженцем, В. А. Кожевниковым (бывшим в тесном общении с мыслителем почти тридцать лет и владевшим большой частью письменного наследия мыслителя), который в своей книге «Николай Фёдорович Фёдоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам» (ч. 1. М. 1908) не упомянул об основном «проекте» Фёдорова (с. 189). Из ряда более известных религиозно настроенных авторов в главе анализированы взгляды С. Булгакова, Бердяева, Е. Трубецкого, П. Флоренского. Из круга символистов большое внимание уделено В. Брюсову (знавшего лично Фёдорова, уделявщего большое внимание его учению), А. Белому (планировавшему написать отдельную книгу о Фёдорове), Вяч. Иванову, Ф. Сологубу. Рассматривается также идейный мир В. Розанова.

[10] Его важнейшими представителями были бывший священник, писатель и публицист И. П. Брихничёв (1879–1968), имя которого неотделимо от «голгофского христианства» и А. К. Горский (1886–1943), важнейшеми изданиями ж. «Новое вино» (Москва 1912–13) и сб. «Вселенское дело» (Одесса 1914).

[11] М. Хагемайстер выделяет три комплекса тем, которые после октябрьской революции 1917 г. стояли в центре дискуссий и которые одновременно имеют центральное значение в идейном мире Фёдорова. 1. Повышение сил человека путем соединения мысли и дела в направлении к общей цели (всеобщая организационная наука, монизм). 2. Выход человечества в космическое пространство с целью полного преобразования и овладения вселенной («космизм»). 3. Преодоление смерти и воскрешение мертвых. Автор подчеркивает, что эти темы только *могли* иметь благотворное влияние на подготовку восприятия Фёдоровских идей (а не были результатом влияния идей Фёдорова, с. 246). Автор в этом отношении упоминает в том числе деятельность Н. А. Рожкова, М. А. Горького, Циолковского, Г. Санникова, П. П. Лазарева, В. И. Вернадского, А. К. Гастева, Э. Енчменя, А. Богданова, В. Брюсова, Маяковского, Хлебникова, А. Л. Чижевского, А. Б. Ярославского, Луначарского, Л. Б. Красина, К. С. Мельникова.

[12] Подробно рассмотрено творчество В. Маяковского, В. Хлебникова, К. С. Малевича и художника и теоретика искусства В. Н. Чекрыгина. Несмотря на некоторую общность тем, о непосредственном влиянии идей Фёдорова можно говорить только у Чекрыгина. Он планировал написать гигантскую картину-фреско «Общее дело». Его скоропостижная смерть в 1922 г. предотвратила выполнение этого плана. Он оставил около 1500 рисунков, некоторые из них явно говорят о влиянии Фёдорова («Начало внехрамовой литургии» и др.; с. 289). Его теоретические писания показывают непосредственое влияние фёдоровских идей («О намечеющемся этапе общеевропейского искусства»; «Собор воскрешающего музея. О будущем искусстве: музыки, живописи, скульптуры, архитектуры и слова»). Последнее посвящено «Памяти великого праведника и учителя Николая Николаевича Фёдорова», с. 290).

«Двадцатые и тридцатые годы» (с. 343–457) детально освещена деятельность приверженцев Федорова в Москве[15], деятельность Н. А. Сетницкого в Харбине[16] и судьба идей Федорова в европейской эмиграции[17].

---

[13] Девизом «биокосмистов», вышедших из пробольшевистского анархизма и выступивших в конце 1920 г. в Москве (и позже в Петрограде), был «иммортализм и интерпланетаризм», т.е. преодоление границ времени и пространства (с. 300). В трудах биокосмистов, кроме совпадения тем, есть и почти дословные совпадения с учением «общего дела» Фёдорова, хотя он упомянут только один раз (с. 309), что только усиливает подозрение в коротком знакомстве с писаниями Фёдорова. Важнейшая разница между учениями Фёдорова и биокосмистов состоит в том, что учение Фёдорова (обоснованное этически) в некотором смысле крайне «консервативно», направлено на прошлое, т.е. на воскрешение всех до этого живших и умерших людей, на восстановление всей прошедшей жизни, а учение «биокосмистов» направлено на индивидуальное бессмертие (в будущем) без этического обоснования (с. 308–309).

[14] В. Н. Муравьев с начала двадцатых годов принадлежал к кругу московских последователей Фёдорова. Его два более значительных труда, несущие следы несомненного влияния идей Фёдорова, «Всеобщая производительная математика» и «Овладение временем как основная задача организации труда», появились в печати (в 1934 и 1924 г.; с. 318). Он был одним из авторов сб. «Из глубины» (вместе с С. Н. Булгаковым, Н. А. Бердяевым, С. Л. Франком, П. Б. Струве и др.), ему принадлежит ст. «Рев племени». В начале 1920 г. по рекомендации Л. Троцкого В. Муравьёв получил место в Народном комиссариате иностранных дел. В августе того же года Верховным революционным трибуналом он был приговорен к смертельной казни по делу «Тактического центра», но в результате посредничества Троцкого приговор был изменен.

[15] Душой московского кружка последователей Фёдорова, выступившего в 1923 г., были А. К. Горский и Н. А. Сетницкий (1888–1940). Большой интерес представляют приведённые здесь материалы, касающиеся связи «фёдоровизма» и учения «имяславия». Совместный труд Н. А. Сетницкого и А. К. Горского «Смертобожничество. Корень ересей, разделений и извращений истинного учения церкви. Догматические очерки, ч. 1. Борьба словом» представляет пример соединения учения Фёдорова с «имяславием».

[16] В главе «Сетницкий в Харбине» исследователем приведены ценные материалы, касающиеся деятельности представителя «национал-большевизма» Н. В. Устрялова (живущего в Харбине и упоминающего Фёдорова в своих трудах) и «сменовеховского» движения. Вполне в духе «фёдоровского движения» остаются настойчивые старания Сетницкого и Горского привлечь М. Горького, как «знаменитость», к пропаганде идей Фёдорова. Это в некоторой степени удалось: 27 ноября 1928 г. одновременно в «Правде» и «Известиях» появилась статья Горького «Еще о механистических гражданах», в которой известный писатель с согласием писал о Фёдорове. Несколькими днями позже глава государства СССР М. И. Калинин в речи перед ЦИК СССР (была опубликована в «Правде») сослался на эту ст. Горького и назвал Фёдорова «известным» мыслителем (с. 393). Хотя у Горького много раз встречаются имя и некоторые отдельные мысли Фёдорова, но он никогда не касался основных идей «Философии общего дела», и его писания не производят впечатления основательного знакомства с фёдоровскими идеями (с. 402–403). Несколько позже статьи Горького и речи Калинина самому Горскому (под псевдонимом «Горностаев») удалось напечатать статью в «Известиях» от 28 декабря 1928 г. (опять мистификация: Горский писал об этом дне как дня рождения Фёдорова, на самом деле это был день смерти Фёдорова; он выдавал Фёдорова почти за предшественника большевиков, с. 393–394). Через несколько дней после появления статьи Горский был арестован и позже приговорен к десятилетнему лагерному заключению. Сетницкий был арестован в 1937 г., после его возвращении из Маньчжурии в Москву (1935 г.). Интересный эпизод из «биографии» идей Фёдорова представляет читательское письмо в лондонской газете «Таймс» (от 10. 1. 1933 г.) некоего A. F. Dobbie-Bateman-a, переписывавшегося с Сетницким, в котором дана высокая оценка творчеству Фёдорова.

[17] В гл. «Европейская эмиграция» приведён богатый материал, освещающий идейные течения европейской эмиграции, особенно т.н. «евразийство». Именно среди евразийцев (точнее у левого крыла евразийства, например Л. Карсавин, Д. Святополк-Мирский, Эфрон, Сувчинский и др.) идеи Фёдорова (в большой мере в результате стараний Сетницкого) получили наибольший резонанс, «фёдоровизму» придавалось огромное значение. В органе левых евразийцев, в еженедельной газ. «Евразия» (1928–1929), появилось значительное количество публикаций, касающихся фёдоровских идей, с основной тенденцией соединения евразийства с марксизмом и фёдоровизмом (с. 424–429). В ж. «Весы», тоже стоявщем близко к левым евразийцам, появился в 1928 г. очерк Сетницкого «Капиталистический строй в изображении Н. Ф. Фёдорова». Посредством

В 1935 г. – как пишет М. Хагемайстер – Г. Флоровский еще считал необходимым предостерегать от обаятельной силы федоровских идей. Но к этому времени уже рецепция идей Федорова переступила свой апогей. Это явно показывает, настолько резонанс федоровских идей зависел от активности немногочисленных приверженцев его «проекта». В 1935 г. Сетницкий возвратился из Харбина в Москву, Горский умолк уже в 1929 г., а Чхеидзе в Праге не удалось привлечь сподвижников. К концу 30-х годов имя Федорова исчезло из дискуссий (с. 457).

К исследованию М. Хагемайстера приложена ценная 90-страничная библиография (более 1800 наименований), охватывающая не только «жизненный путь, труды и влияние» Федорова, но и значительную область идейной жизни России конца XIX – начала XX в.

В целом можно сказать, что обстоятельная книга М. Хагемайстера является ценным вкладом в исследование идейной жизни России второй половины XIX и первой половины XX в. Труд немецкого ученого выделяется последовательностью метода исследования, широтой приведенного фактического материала, а также взвешенным и многосторонним изображением и анализом контекста идейных исканий исследуемых деятелей мысли и исскуства. В книге освещены некоторые важные, но к нашему времени уже ставшие малоизвестными стороны русской духовной традиции.

Габор Шишак

GORETITY József, **Idézet, paródia és mítosz Fjodor Szologub két regényében.** Studia Litteraria, XXXIV. Debrecen 1995, 155 c.

Романы Федора Сологуба принадлежат к наиболее трудно интерпретируемым произведениям русской символистской прозы. Данная работа Йожефа Горетича представляет собой анализ двух крупнейших творений Сологуба – «Мелкий бес» и «Творимая легенда». Автор поставил перед собой задачу через анализ текста дойти до сути, кроющейся за внешне простой текстовой канвой произведений с признаками реалистического стиля, то есть рассмотреть основные проблемы творчества Сологуба и его мировоззрения. Исследователь выделяет два круга проблем: демонизм, который в анализируемых произведениях обнаруживается в двух формах, но имеет одну и ту же основу – сомнение в существовании Бога, и гротескный метод изображения, создающий неповторимую писательскую манеру, которая характеризуется иронической окраской каждой значительной мысли, события или персонажа.

Прежде чем приступить к анализу, автор определяет место, которое Сологуб занимает в русском символизме, относя его творчество к категории «рефлектирующего эстетического волюнтаризма». Четко разделяя понятия «декадентство» и «волюнтаризм», Й. Горетич подчеркивает, что частые цитации и реминисценции в романах «Мелкий бес» и «Творимая легенда» объясняются именно волюнтаризмом писательской позиции Сологуба. Абсолютно вольное обращение с материалом в результате такого волюнтаристского подхода приводит к созданию в этих произведениях своеобразного метаязыка, когда описываемые ситуации и персонажи представляют собой

стараний Сетницкого стал последователем фёдоровских идей и К. А. Чхеидзе, живший в Праге «евразиец», который посвятил Фёдорову множество статей (в 1932–1937 гг.), большей частью в чешской печати. В основном результатом стараний Чхеидзе было издание сб. «Вселенское дело» (сб. 2-й) в Риге в 1934 г., который как бы являлся продолжением «фёдоровистского» сб. «Вселенское дело», изданного в Одессе в 1914. Широкое пользование псевдонимами (в сборнике Сетницкий представлен статьями под семью различными псевдонимами), характерное для «фёдоровского движения», мистифицирует реальное число идейных приверженцев фёдоровского учения. Учение Фёдорова также играло некоторую роль в идейных течениях европейской эмиграции 30-х годов (группировка ж. «Новый град», Ф. А. Степун, Г. П. Федотов, Н. А. Бердяев и др. (с. 443–447); группировка ж. «Утверждения» (с. 447–448).

как бы гротескные отражения цитируемых событий и действующих лиц. Вследствие авторского произвола все деградируется, искажается и измельчается по сравнению с оригиналом. Вместо характерных черт, которыми обладают персонажи подлинников, мы видим уродливые гримасы масок, а поступки их оборачиваются судорожными ужимками марионеток. Таким образом Сологуб приходит к умозаключению, что смысл бытия опустился до животного, предметного уровня.

Однако, как отмечает Йожеф Горетич, во взглядах Сологуба присутствует и пассивная созерцательность, когда автор готов и самого себя низводить до низменного уровня, подвергая себя в этой ипостаси самоанализу и осмеянию. Мотив смеха в творчестве Сологуба характеризуется тем, что писатель осмеивает не только весь мир, самого себя, но и творимое им произведение. То есть в основе авторской позиции, во внешнем и внутреннем подходе к произведению лежит смех, в романах же, как подчеркивает Горетич, эта авторская позиция намеренно остается скрытой. Основным средством этому служит личина, маска, покров, который можно сорвать, но за ним обнаруживаются новые покровы и маски. Поиски стержня, сути у Сологуба приводят к тому, что он вместо Бога обнаруживает пустоту, вакуум. Исходя из отречения божьего существования по Ивану Карамазову, Сологуб, как и герой Достоевского, не может принять этот несовершенный мир. Поэтому он определяет для себя две альтернативы: или мир создан и управляется не Господом Богом, а Сатаной (что, кстати, напоминает гностицизм), или же Бога нет вообще и тогда его место занимает индивид. Для Сологуба неприятие мира, вернее, его преобразование творческой фантазией проблематично: даже если индивид принимает роль Создателя в творимом им мире, этот поступок демоничен, поскольку направлен против Бога.

Автор исследования констатирует, что в анализируемых романах Сологуба наблюдается два варианта демонического поведения. Вячеслав Иванов различает в русском символизме два сатанинских, богоборствующих начала: люциферическое, творящее, и Ариманово, разрушительное. Гротескный метод, которым пользуется Сологуб, позволяет увидеть в его романах только карикатурное подражание этим сатанинским началам: в «Мелком бесе» – демонизм обыденного существования, а в «Творимой легенде» – изображение демонизма творящей воли.

Анализируя «Мелкого беса», автор посвящает отдельные главы реминисценциям и мифотворчеству.

«Мелкий бес», рассматриваемый на уровне реалий и поэтики, внешне представляется обычным реалистическим романом, однако его своеобразие заключается в том, что он воплощает в себе несколько различных типов реалистического повествования. Автор исследования констатирует, что целью Сологуба могло быть создание подлинно реалистического романа, однако на деле получилась его пародия, основанная на обыгрывании цитаций и реминисценций русской литературной традиции XIX в.

Среди античных мифологических элементов в романе в первую очередь доминирует культ Дионисия: при сопоставлении мифологических образов и героев Сологуба также бросается в глаза именно профанирование. Средневековая культура входит в ряд сологубовских реминисценций образами бесов, использованием элементов, которые служили основой для карнавальной теории М. М. Бахтина. И хотя Горетич оговаривается, что раскрываемая им сеть цитат, намеков и ссылок в «Мелком бесе» является далеко не полной, следует признать, что среди работ, написанных на эту тему, интертекстуальные связи у него прослеживаются наиболее обширно.

Особый интерес представляет объяснение автором двойной сюжетной канвы романа: он усматривает в ней пародию на характерный для Чехова композиционный метод.

Заслуживает внимания чрезвычайно увлекательно и остроумно написанная глава о мифотворчестве в «Мелком бесе». Суть сологубовского «антимифа» Горетич усматривает в том, что, несмотря на наличие в нем характерного мифологического мышления и его поэтических начал, он тем не менее не выполняет функции мифа. Творя модель мира, писатель совершает это в форме гротеска. По мнению автора, «неомиф»

Сологуба следует воспринимать как космогонический «антимиф» о генезисе пошлости, рождающейся из приземленной повседневности.

Анализ романной трилогии «Творимая легенда» начинается обоснованием стройной, синтетизирующей структуры произведения. Мотив сна выделяется как один из важнейших конструктивных принципов трилогии. Чередование сна и реальности, места и времени действия указывает на абсурдность и гротескность мира.

Горетич подробно останавливается на том, как Сологуб изображает внутриполитическую ситуацию в России на рубеже веков, события мировой истории той поры и средневековое рыцарство. Он отмечает, что для писателя особо важно через введение в канву романа реальных событий и проведение параллелей с подобными явлениями из сферы мифологии или искусства показать, как повторяются и мельчают в круговороте истории эти первоначальные образцы. Сологуб не просто приводит определенные исторические факты, он сознательно перемешивает их, дополняя псевдоисторическими фактами. Эта культурно-историческая мешанина подвергается затем пародийной, иронической, гротескной переоценке. Таким творческим методом писатель пользовался и при создании антимифа в «Мелком бесе». В статье дается весьма основательный и подробный анализ средневековых реминисценций. Автор раскрывает широкую палитру аллюзий и ссылок, от исторических фактов и рыцарской поэзии до средневековой алхимии.

«Творимая легенда» может интерпретироваться и как утопия, ведь она повествует о стремлении к более счастливому и прекрасному будущему, к созданию идеального общественного порядка. Влияние идей Соловьева здесь неоспоримо, однако, как указывает Горетич, в произведении Сологуба нет торжества самоусовершенствования человека, нет пришествия богочеловека, здесь мы имеем дело лишь с искаженным вариантом соловьевской философии.

Примечания в конце статьи и богатая библиография работ на венгерском и иностранных языках свидетельствует о том, что автор отлично ориентриуется в специальной литературе. В качестве дополнения хотелось бы однако предложить его вниманию работы на английском языке следующих авторов: Линды Иванич, Шарлотты Розенталь и Элен Фоли, Ирены Масинг-Делич, а также Стэнли Рабиновица.

Магдольна Анталь

Алексей Ремизов, Исследование и материалы. Под ред. А. М. Грачёвой. СПб. 1994, 286 стр.

В настоящее время повышается интерес к творческому наследию весьма оригинального русского писателя, Алексея Ремизова. Об интенсивном изучении ремизовского творчества свидетельствует предлагаемый вниманию читателя сборник, в котором закреплены результаты конференции «Алексей Ремизов и художественная культура XX века». Эта международная конференция состоялась в Петербурге в 1992 г., и учавствовали на ней не только ремизоведы, но родственники писателя и близкие к нему люди, хранящие ремизовское наследство.

Сборник под редакцией А. Грачёвой делится на три основные части: в первой помещены исследования, статьи, отражающие основные направления ремизоведения. Во втором разделе представлены редкие фотоматериалы, а в третьем публикуются архивные материалы Ремизова, воспоминания внука писателя и некролог его помощницы и друга, Н. Резниковой.

Собранные в первой части работы представляют собой интересное, филологически обоснованное рассмотрение творчества Ремизова. Они содержат в себе плодотворные мысли, связанные с выявлением философских корней мировоззрения писателя; а также исследуются творческие связи Ремизова с другими писателями. Публикуемые статьи в значительной мере доплняют наши знания о художественном методе Ремизова.

Они заслуживают внимания исследователей и потому, что не редко в них сочетаются разные подходы.

Хотя материалы рецензируемого сборника раскрывают множество новых и чрезвычайно важных аспектов творчества писателя, но они в сущности не модифицируют прежнюю интерпретацию, зафиксированную в литературе, ведь автобиографическое и игровое начала в творчестве Ремизова, особая мифологизация его сюжетов, «двоеверие» писателя являются так же в этих работах центральными и исходными тезисами. В сборнике интерпретация ремизовских произведений проведена с позиции историко-литературного и историко-типологического подходов. Но ни филологический, ни структурный анализ, ни добросовестное исследование поэтики не может обойтись без семантического анализа и без теоретической установки на раскрытие контекстуальных/интертекстуальных связей. К сожалению, только в некоторых статьях затрагивается вопрос о роли и о месте Ремизова в литературном процессе рубежа веков, особенно внутри символистов. К этим критическим замечаниям можно еще добавить, что проблема смешивания текстуальных и культурных кодов, стилистических приемов в прозе Ремизова, и проблема ремизовского восприятия культуры систематично и теоретически не освещаются, следовательно они остаются открытыми.

Хотя статьи сборника расположены по хронологии создания произведений Ремизова, мне кажется вполне уместным рассматривать их в другом порядке. Я пользуюсь стратегией их свободного комбинирования, стараясь таким образом обнаружить между работами «внутренний диалог», и показать, как они дополняют друг друга и как они взаимопереплетаются в пространстве сборника.

Сборник начинается работой О. Раевской-Хьюз, в которой исследователь рассматривает образ жены Ремизова, Серафимы Павловны Довгелло в произведениях, посвященных истории ее жизни. Автор статьи выдвигает на передний план следующий художественний принцип: в отличие от сниженного образа рассказчика, образ Серафимы Павловны построен на последовательном повышении. Выделяя основные узлы этого образа, она показывает, как создается легенда, как события жизни Ремизова превращаются в поэзию. При этом она указывает на те тематические и композиционные элементы, которые позволяют рассматривать написанные после смерти Серафимы Павловны повести как цикл.

А. д'Амелия тоже интерпретирует книги воспоминания Ремизова как художественный цикл, скрепленный не только жанровым, но и смысловым единством. Изучив композицию поздних повестей, она пришла к заключению, что первоначальный замысел «написать о себе» превращается у писателя в сложное построение, которое граничит с литературным очерком, с хроникой, с исповедью, и с потоком сознания. В статье разработан богатый материал, и исследовательнице удалось выявить повторяющиеся мотивы и важнейшие темы (тема скитания, литературные, философские, биографические, супружеские темы), вокруг которых строятся книги воспоминания, и которые создают сюжетную ткань целого цикла. Эти наблюдения обобщающего характера достигаются посредством анализа отдельных произведений. А. д'Амелия уделяет наиболшее внимание их композиции, хронотопу и творческим приемам, и демонстрирует функционирование ремизовской памяти, которая – по ее соображениям – подсказывает структуру фрагментарного повествования, жанровую форму воспоминаний. Хотя с этим утверждением вполне можно согласиться, следует отметить, что вопрос о жанре ремизовских произведений остается еще не вполне решенным.

Проблема художественного трансформирования Ремизовым жизненных фактов затронута в работе А. Грачёвой. Сосредоточиваясь на вопросе о взаимоотношениях Ремизова с Андреевым, она выделяет три аспекта исследования: биографический, неомифологический и историко-типологический (последний, к сожалению, остается за рамками данной статьи). Сравнив художественный эпизод из книги «Иверень» со сведениями документов, автор констатирует подмеченный уже в ремизоведении факт: Ремизов и в этой главке продолжает творить легенду о самом себе, о вечном неудачнике,

и одновременно, вводя читателя в контекст андреевского творчества, создает и мифологический образ Андреева.

Чтобы показать соответсвия текста и реальной жизни, С. Доценко прибегает к рассмотрению одной из «отреченных повестей» Ремизова. В его филологически точном анализе указывается, как включаются в библейский сюжет факты биографии, как становится писатель причастным к библейскому событию. М. Козменько с другой точки зрения освещает проблемы отреченных повестей. Опираясь на сюжеты «Лимонаря», автор старается выявить мотивы влияния богомильства. На этом основании он предполагает, что сборник является реконструкцией целостной картины народного духа и воскрещением архетипов народного сознания.

Дуалистическое мировоззрение Ремизова, которое получает национальную окраску, в статье, предлагаемой Е. Тырышкиной, считается ключом к разгадке некоторых снов героинь «Крестовых сестер». В данной работе предпринята попытка анализировать и выяснить функционирование снов в системе повести. Бесспорно, что функция сновидений состоит в расширеннии времени и пространства, в преодолении бытовой эмпирии, следовательно в мистическом откровении. Признавая это и учитывая то, что Маракулину также снятся сны, не трудно заметить противоречие, заключающееся в утверждении исследовательницей того, что «знание» дано только женщине.

Основная задача работы А. Возняк заключается в показе эстетических исканий Ремизова в повести «Бесприютная». Она исследует, как разрабатывается агиографическая схема, как воссоздается глубинная структура жития. А после этого в работе открывается связь ремизовской повести с учением Штейнера, ведь Ремизов, согласно своему принципу, трансформировал антропософские теории на свой лад, и соединил с народным мировоззрением и христянскими таинствами на тему жизни и смерти.

В статье Н. Грякаловой обнаруживается параллель между духовными и творческими устремлениями Ремизова и элементами суфийской мудрости. Не отрицая сходства ремизовских художественных исканий с мистическим опытом суфизма, все-таки следует делать критические замечания. Автор статьи лишь перечисляет общеизвестные тезисы концепции творчества Ремизова. Хотя в статье работа Ремизова над сборником сказок «Павльиним пером» показана филологической точностью, но с теоретической точки зрения поверхностно.

К изучению истоков художественного метода писателя обращается и Х. Вашкелевич. Освещая поэтику раннего рассказа «В плену», ей удалось убедительно доказать, что этот «тюремный свиток» начинает во многом структуру, характерную для всего позднейшего творчества Ремизова. В этом многостороннем анализе уделяется внимание концепции главного героя, композиции (с ее поэтикой фрагмента), хронотопу с тремя одновременно выступающими его вариациями (линейным, кругообразным, контрапунктическим), и повествованию с его сказом, субъективностью и музыкальностью.

Общеизвестно, что доминантой ремизовского стиля является установка на устную речь. В работе Г. Слобин дается именно анализ ремизовского подхода к соотношению письменной и устной речи. Ее статья заслуживает внимания не только потому, что в ней исследователь интерпретирует ремизовские высказывания на эту тему, но и потому, что она расскрывает точки соприкосновения подхода к тексту Ремизова с исследованиями теоретиков литературы нашего столетия (Деррида, Хартман, Бахтин, Лотман, Стюарт, Марен, Барт, Кристева).

В центре внимания в статье Е. Синани-Меклауд тоже стоит традиционный вопрос поэтики. Она обращается к проблемам повествования в книге «Мышкина дудочка», и предполагает, что рассказ ведется волшебным восприятием писателя. Функцию этого литературного приема автор статьи находит в стирании границ, и в белой магии, помогающей людям пережить трудные времена. Но не следует забывать и о том, что игровому началу во всех произведениях Ремизова приписывается чрезвычайное значение, и волшебное мышление выступает не только как литературный прием, а скорее всего оно является центральной темой всей книги.

А. Михайлов, изучая сновидение как особую жанровую форму, так же напоминает игровое начало в творчестве Ремизова и Клюева. В результате сопоставительного анализа «смертных снов» и художественных методов двух писателей, автору удалось демонстрировать те моменты (отношение к традиции, оценка революции), которые сближают Ремизова с Клюевым.

О ремизовском отношении к революции пишется в сборнике еще в двух работах, в центре внимания которых – «Слово о погибели русской земли». Л. Иезуитова рассматривает это произведение внутри нескольких контекстов (творчество Ремизова в 1918–19 гг., древние литературные памятники, контекстуальный ряд апокалиптических произведений), но она уделяет особое внимание одному менее известному из порождающих контекстов – газете «Воля народа». Разбирая центральные темы и идеи газеты, автор утверждает, что «Слово» как бы вцеликом вписалось в политические материалы, и оно родилось как следствие исторической потребности в духовной сфере «Воли народа».

Желание понять «Слово» через окружающие его контексты, делает необходимым сопоставить его с идеологией скифства Иванова-Разумника. Другой исследователь, Мануэльян тщательно анализирует произведение (его композицию, жанр и концепцию истории) и вызванные им современные критические отклики, стараясь таким образом определить место Ремизова в литературном процессе того времени.

Такой же подход к ремизовскому творчеству обнаруживается в статье Е. Обатниной, ведь, обращаясь к полемике вокруг личности и творчества Гоголя, она интерпретирует книгу «Огонь вещей» в контексте литературы рубежа веков. Исследователь указывает на то, в чем Ремизов расходился с традицией художественного осмысления темы Гоголя, и при этом показывает, как рождается символистский тест-миф, как мир Гоголя непосредственно преобразуется в миф. Таким образом данная статья вносит свой клад в изучение ремизовского мифотворчества и в определение отношения Ремизова с символистами. Е. Обатнина раскрывает и внутреннюю полемику с В. В. Розановым, как один из подтекстов книги.

В серьезных усомнениях в Пушкине символистов и в сходном скепсисе к нему Розанова находит С. Кибальник источник одновременного преклонения и отрицания Ремизовым Пушкина. На мой взгляд автор дает всего лишь заметки к теме, поскольку его подход к рецепции пушкинского творчества не вполне обоснованный, и проблемы интертекстуальности остаются им не предусмотренными.

Выявлению типологических взаимосвязей творческих систем Ремизова и будетлян посвящена работа Н. Гряколовой. В статье прослеживается, как складывались творческие и личные взаимоотношения, и выделяются те черты (интерес к звуковой стороне слова; тяга к визуальному; нарочитый дилетантизм; принцип случайности и незавершенности), которые сближают ремизовскую позицию с концепцией творчества авангарда. Осмысляя ремизовские рисунки через призму футуристов, она находит их логику в снах, в действии подсознательного. Действительно, что сны открыли Ремизову стихию иррационального, и композиционно изменили ремизовскую графику. Наблюдения Ю. Молока сводятся к установлению следующего процесса: из каллиграфии родилась свободная ремизовская графика, а потом графику сменил коллаж. Но к сожалению автор не дает ответа на интересный и малоизучаемый вопрос: как ремизовские рисунки относятся к графическому языку своего времени.

В ремизоведении не раз упоминается стихотворная природа ремизовской прозы, но подробно не анализируется, какими приемами осуществляется сближение этих разных кодов. Ю. Орлицкий занимается проблемой переходных явлений на стыке стиха и прозы, и в его постановке вопроса пересмотрены примеры и приемы поисков Ремизова. Сравнивая две версии текста «Адам», исследователь выявляет средства графической прозы, он доказывает их вполне осознанный характер.

Автор последней статьи этого раздела так же выбрал специальный вопрос для анализа. Он предлагает вниманию читателя обозрение театральных попыток Ремизова, суть которых находит в стремлении писателя претворить фольклоный и книжный

материал в свой вариант «новой драмы». Кроме наблюдений по жанру, по структуре и мотивам ремизовских драм, особенный интерес представляет собой рассмотрение ремизовского отношения к народному театру и к традиционному и модернисткому направлениям развития драмы и театра.

В последней части кинги представлены разнообразные, неопубликованные материалы, различные по времени создания, по жанру и эстетической значимости. Раздел открывается переводом драмы бельгийского символиста Материинка, выполненным Ремизовым для «Товарищества новой драмы» Вс. Мейерхольда в 1904 г. За ним следует публикация одной рабочей тетради, в которой можно найти заметки Ремизова о языке русского народа и размышление о русской литературе.

Третий представленный материал – посвященная В. В. Розанову статья под названием «О понимании». В этом разделе отражены и те контакты писателя, которые еще не попали в поле зрения исследователей. В связи с творческой деятелностью Ремизова упоминаются и имя философа, Н. Лосского, имя литератора, Ю. Верховского, и имя Щеколдина, рассказ которого сохранился в архиве писателя и публикуется впервые в настоящем сборнике.

Особый интерес представляет статья, в которой предпринимается попытка рассмотреть автографы на ремизовских книгах как жанр, и воспоминания Е. Резникова о парижской жизни Ремизова, и об отношении писателя к музыке. Воспоминания внука писателя раскрывают семейные тайны.

Сборник завершается некрологом, посвященным памяти помощнице, другу последних лет писателя Н. Резниковой.

Жужанна Калафатич

Klaus HARER, **Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode.** München: Verlag Otto Sagner, 1993.

The Silver age poet, prose writer, dramatist, literary critic, diary writer and composer Mixail Kuzmin is in the process of being rediscovered, as Slavists in Russia, the United States, Germany and elsewhere are resurrecting his literary legacy. In the last few years several substantial studies of Kuzmin's life and works have been published, including the collection of articles on Kuzmin by Bogomolov and the poet's revised biography by Malmstad and Bogomolov. The book by Klaus Harer, who has previously contributed several valuable articles to the field of Kuzmin scholarship, deals with a complex subject of Kuzmin's poetics, specifically that of his works of the early and middle periods.

Kuzmin's aesthetics are highly "variegated". The multitude of the poet's cultural self-images, as well as the great diversity of genre, subject matter and subtexts that he employs make it a difficult task to define his poetics from a single angle. The monograph under review displays its author's awareness of the complexities of his subject. Rather than formulating an overall conception of Kuzmin's poetics, Harer examines some specific aspects of his individual works. Such approach is well justified by the very state of Kuzmin scholarship, which is in need of solid analysis of separate texts. Moreover, Harer's desire to avoid reducing the multiplicity of Kuzmin's aesthetic manifestations to an abstract formulation may be seen as "Kuzminian" in spirit.

The book is composed of four chapters. Chapter one, entitled "Mixail Kuzmin and Russian Literature of the Silver Age," relates Kuzmin's art to its contemporary literary context. Section one presents an overview of Kuzmin scholarship. It offers valuable information on the poet's archives and posthumous editions of his works. It also surveys literary studies of Kuzmin and discusses German translations of his works. In sections two and three Kuzmin's relationship with Russian Symbolism and the Avant-garde is outlined. Harer examines the poet's attitude towards contemporary literary movements and discusses the perception of his art by various representatives of these schools. Kuzmin's refusal to subscribe to a rigid aesthetic program ultimately points to the transitional and fluid quality of his aesthetics. While relating Kuzmin's poetics to those of Symbolism

and Avant-garde remains beyond the scope of Harer's introductory chapter, such comparison could prove highly productive in the future.

Chapters two and three deal with various aspects of Kuzmin's poetry. In chapter two Harer examines the motif of guide, *vožatyj,* in Kuzmin's early book *Seti.* The importance of this motif for much of Kuzmin's poetry, as well as his works of prose and drama, justifies the choice of topic. Harer demonstrates how this motif constitutes a lyrical *sujet* of the book, linking its individual poems into a coherent narrative.This *sujet* may be summarized as the lyrical persona's gradual ascent from the world of palpable experience to the realm of spiritual values. By investigating the biographical subtext of several poems, Harer establishes that the notion of transcendental journey of a persona led by his lover-*vožatyj* was highly meaningful for Kuzmin's individual philosophy as well. Detecting the links between the components of Kuzmin's poetics and his general sensibility, as well as relating them to the overall context of Kuzmin's oeuvre, is what makes Harer's analysis particularly valuable.

By outlining the significance of the name *Georgij* in Kuzmin's early poems, Harer introduces the reader to the topic of his next chapter, where he focuses on the cantata *Sv(jatoj) Georgij.* One of Kuzmin's most significant works of poetry, this long poem has not received much attention in the past. In his highly original and scrupulous analysis of this work, Harer establishes its numerous cultural subtexts, including mythological (numerous variations of Perseus/Andromeda myth) and biblical, as well as those of Deržavin's *Persej i Andromeda (Kantata na pobedu francuzov russkimi),* Puškin's *Gavriiliada,* Blok's *Blagoveščenie* and other texts. The study reveals the diverse nature of Kuzmin's cultural genealogy and points to specifically Russian literary prototypes of his writings. Kuzmin's employment of St.George myth is related to its usage by other avant-garde writers and artists during first World War, period marked by the inflation of patriotic sentiments among Russian intellectuals.

While discussing the particularities of the cantata genre, Harer also introduces the notion of stylization. This becomes a central theme of chapter four which deals with Kuzmin's stylized prose. Whether one agrees to term Kuzmin's recycling of old conventional codes stylization or not, this technique constitutes a dominant feature of his poetics and deserves special attention. In his stylized works Kuzmin revived certain cultural-historic sets of conventions, and at the same time, engaged in subtle play with temporal perspectives. Harer links stylization to the crisis of the novel in general and points to several other examples of stylized discourses in Russian literature of early twentieth century.

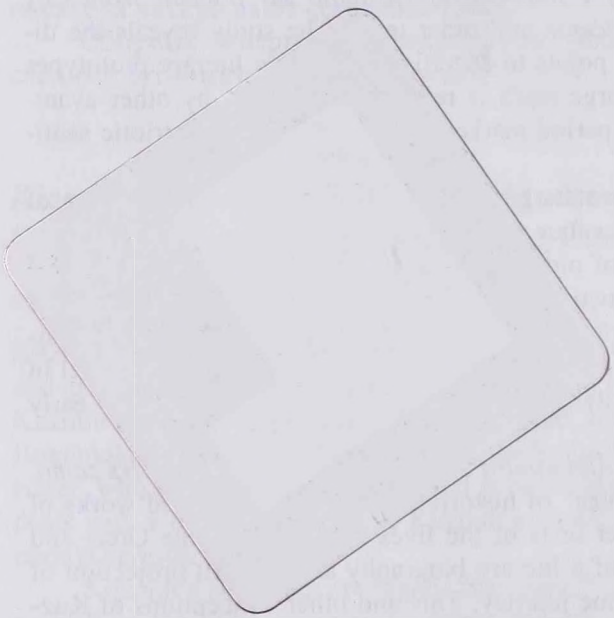
Two of Kuzmin's novels, *Podvigi Velikogo Aleksandra* and *Čudesnaja Žizn' Iosifa Bal'zamo, Grafa Kaliostro,* are studied in detail, both as "vitae" of historic figures and as stylized works of prose. Placing them within the paradigms of other texts of the lives of Alexander the Great and Cagliostro helps to foreground Kuzmin's notion of a literary biography as a variant projection of one's life, and life as a *variant* realization of Divine journey. This and other conceptions of Kuzmin's aesthetics, although clearly implied in Harer's study, are never clearly formulated, which constitutes the obvious weakness of the book.

Harer's dissertation is supplemented by an extremely valuable bibliography of Kuzmin's writings and Kuzmin criticism.[18]

In conclusion, Kuzmin specialists and those interested in Russian literature of the Silver Age will find Harer's study extremely useful. The scholar's often brilliant formal analysis of Kuzmin's individual works of poetry and prose and his method of contextualization and establishing relevant cultural subtexts constitute, in my opinion, this study's main contribution to the field of Kuzmin scholarship.

The Ohio State University *Elena Dúzs*

[18] For some corrections and additions to this bibliography see P. V. Dmitriev's review of Harer's book in *Novoe literaturnoe obozrenie,* #11.



Studia Slavica Hung. 41 (1996) 403–409

CHRONICA

Zum 75. Geburtstag von Zsuzsanna Erdélyi

Auch sie selbst erwähnt des öfteren, daß Traditionen Generationen und Jahrhunderte überbrücken. Dafür ist ihr Lebenswerk ein wirklich gutes Beispiel. Sie ist eine Nachkommin des Klassikers der ungarischen Volksdichtungsforschung, János Erdélyi, und erlebte auch selbst nicht wenige unvorhergesehene Wendepunkte in ihrem Leben.

Ihre Eltern flohen nach den ersten Weltkrieg aus Siebenbürgen auf ihren einsamen Hof auf der Großen Schütt, nach Viharos, das damals, im Herbst 1920 bereits zur Tschechoslowakei gehörte. Hier, genauer in Komorn (Komárom), wurde sie am 10. Januar 1921 geboren. 1939 legte sie an den bekannten Budapester Mädchengymnasium „Veres Pálné" das Abitur ab. Zunächst interessierte sie die Ökonomie, die wie auch ein Jahr lang studierte, dann wechselte sie zur Budapester Péter-Pázmány-Universität und belegte die Fächer Ungarisch, Italienisch und Philosophie. Es wären die Jahre des zweiten Weltkrieges und es kam einem Wunder gleich, daß sie 1945 promovieren konnte.

Auch ihre musikalische Ausbildung ist gründlich. Neben der Gymnasialausbildung erhielt sie von 1931 ab an der Budapester Hauptstädtischen Musikschule auch einer gründliche Ausbildung im Klavierspiel und konnte 1943 als Gasthörer die römische *Santa Cecilia* besuchen. Nach einer so guten Vorbereitung müßte das Jahr 1945 das Jahr der dynamischen Wiedergeburt sein. In der damaligen hervorragenden Garde des Außenministeriums wird sie „Ministerialkonzipientin", dann Italienreferentin in der Presseabteilung. 1948 wird auch sie aus politischen Gründen entlassen. Auf Anraten des ausgezeichneten Ethnomusikologen László Lajtha wechselt sie zur Volksmusikforschung über. Von 1951 ab gehört sie zu der unter Leitung von Lajtha gebildeten kleinen Gruppe von Volksmusikforschern, ihr Aufgabengebiet ist die textphilologische Forschung. Das bedeutete praktisch aber eher, daß sie gemeinsam mit László Lajtha und Margit Tóth (Aladár Tóths Tochter) an Fahrten zur Materialsammlung teilnahm und bei der Archivierung und Publikation des Materials mitwirkte. Wichtigstes Ergebnis dieser Tätigkeit ist die monographische Veröffentlichung der Lieder zur Totenwache aus dem Ödenburger Komitat.[1]

Nach Lajthas Tod im Jahre 1963 war diese kleine Gruppe zur Erforschung der Volksmusik im Rahmen des Ethnographischen Museums tätig. Hier arbeitete Zsuzsanna Erdélyi bis zum Sommer 1971 vornehmlich auf dem Gebiet der Erforschung der „archaischen Volksgebete". Mehrfach hat sie beschrieben, wie sie im Dezember 1968 in Nagyberény (Komitat Somogy) Frau J. Babos, mit ihrem Mädchennamen Rozalia Ruzics, kennenlernte. Die 98 (!) Jahre alte Frau sagte das „Jesus von Nazareth, König der Juden ..." beginnende Laiengebet auf (dessen gattungsmässige Überlieferung Zsuzsanna Erdélyi später bis zum ungarischen literarischen Text aus dem 15. Jh., günstigstenfalls bis zu noch früheren europäischen Quellen, so z.B. der auf das Jahr 1281 zu datierenden Bologneser *Regola dei servi della Vergine gloriosa* zurückführen konnte.

Obwohl, wie sich später herausstellte, es schon früher Interesse für diese eigenartigen Texte gegeben hatte, die sich in Form von Gebeten, geistlichen Liedern, ja Beschwörungen und Ge-

[1] Sopronmegyei virrasztó énekek. Budapest 1956.

Akadémiai Kiadó, Budapest

schichten von Volksbüchern versteckt hatten: Zsuzsanna Erdélyi erkannte aber ihren selbständigen Themenkreis, die Bedeutung ihrer Erforschung. Ihrer ungewöhnlich hartnackigen Sammelmethode, ihrer Fähigkeit, sich alten Menschen zu nähern, ist es zu verdanken, daß es ihr gelang, von den frommen Frauen, die meist schon viele Jahrzehnte zählten, viele hundert Texte aufzuzeichnen. Ende 1972, als die Forscherin den ersten Abschnitt der Sammlung als beendet betrachtete, waren 6 000 Titel zusammengetragen.

Nach einem gewissen anfänglichen Widerstand erkannte sowohl die Fachwissenschaft wie auch die Kirche die Wichtigkeit dieser Forschung. In der Zeit zwischen Dezember 1970 und November 1972 forderten die Oberhirten in den Diözesen Steinamanger (Szombathely), Kalocsa, Raab (Győr), Waitzen (Vác) und Veszprém in Rundbriefen dazu auf, bei dieser Sammlung mitzuhilfen. Besonders wichtig war die Unterstützung des späteren Fürstprimas von Gran (Esztergom), László Lékai, der damals noch Bischof von Veszprém war. Professor István Tálasi, der Leiter des Lehrstuhls für materielle Volkskunde an der Budapester Universität, übergab noch im Sommer 1969 einen ebensolchen Text, der zu den ältesten gehört, die auf das Ende des 18. Jh. zu datierende *Memorialis*-Handschrift, dann wurde am 11. Februar 1970 an der ungarischen Akademie der Wissenschaften von der Abteilung Folklore der Ungarischen Ethnographischen Gesellschaft die Konferenz veranstaltet, auf der, nachdem Zsuzsanna Erdélyi die Gattung vorgestellt hatte, die vornehmsten Diskussionredner wie Dezső Pais, László Mezey, Béla Holl und andere die unerwartet auf uns gekommene (ich war der Vorsitzender dieser Sitzung), einen Schatz darstellende Überlieferung vom sprachgeschichtlichen, ideengeschichtlichen und liturgiegeschichtlichen Standpunkt würdigten.

Der große Erfolg machte auch anderen Mut. In der Septemberausgabe (1970) von „Új Írás" begleiteten Ferenc Juhász' begeisterte Worte die erste, für das breite Publikum zusammenstellte Textauswahl. Adrienne Jancsó brachte auf ihren Dichtungsabenden die wirkungsvollsten Texte. Es folgten Erzsi Töröks Progamme und Ende November 1971 (eingeleitet von Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. Gyula Ortutay) die Darbietung des Universitätstheaters, die ein großer Erfolg war. Obwohl sich Ortutay anders erinnert, war er bei der Vorstellung im Februar 1970 n i c h t anwesend, da er krank war, im Sommer 1971 aber rief er Zsuzsanna Erdélyi von Ethnographischen Museum in die von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften geleitete Ethnographische Forschungsgruppe, nunmehr offiziell als für diese Gattung zuständige Forscherin. György Rónay machte die archaische Gebete und ihre Erforscherin 1971 in den Spalten von „Új Ember" und „Vigilia", Sándor Csoóri u.a. 1972 in den Rubriken von dem Literaturwochenblatt „Élet és Irodalom" bekannt.

Das war 1970–1971 die größte geistige Sensation in Budapest. Noch immer wurde sie etwas vorsichtig gehandhabt. So erschienen Schallplattenaufnahmen zuerst (!) in New York;[2] 137 Texte mit sorgfältigem Kommentar und übersichtlicher Einleitung, aber nicht bei einem Budapester Buchverlag, sondern 1974 in Kaposvár, redigiert von József Kanyar, als Nummer 19–21 des „Somogyi Almanach" unter dem seither zum geflügelten Wort gewordenen Titel: *Hegyet hágék, lőtöt lépék ... Archaikus népi imádságok* [Berge erklomm ich, Tale beschreit ich ... Archaische Volksgebete]. Diese Arbeit wurde von der gesamten ungarischen Öffentlichkeit mit großer Anerkennung aufgenommen, das war schon damals leicht festzustellen. Sie wurde von Zoltán Héra in der Parteizeitung „Népszabadság", von László Kósa in der Zeitschrift „Tiszatáj", von Bertalan Andrásfalvy in der Zeitschrift „Somogy", von Géza Bárczi in der „Vigilia" und von Mihály Murányi in der Spalten von „Világosság" mit seltener Einigkeit gelobt.

Schließlich erschien 1976 beim Budapester Verlag Magvető eine um das Doppelte erweiterte, wirkliche Buchausgabe mit dem gleichen Titel. (Leider gibt es noch keine erweiterte dritte Ausgabe!) Noch im Herbst 1974 wurde in der Ethnographischen Forschungsgruppe die Vordiskussion der Kaposvárer Textausgabe als Zsuzsanna Erdélyis Kandidatendissertation organisiert, aber danach kam das „irgendwie ins Stocken". Sie führte aber ihre Sammeltätigkeit fort und legte deren

[2] Boldogasszony anyánk. Ősi népi imák és népénekek [Die Heilige Jungfrau Maria, unsere Mutter. Alte Volksgebete und geistliche Lieder]. New York: Magyar Record, 1972.

Verlauf fest: nicht nur im Kreise der Ungarn, sondern auch bei den in Ungarn lebenden Minderheiten und auch bei den benachbarten Ländern. Vor allem auf slowenischen Gebiet war ihre Tätigkeit wirksam, was auch Professor Vilko Novak schönes Buch beweist.[3]

Zsuzsanna Erdélyi hat ihre Ergebnisse auf zahlreichen ungarischen und internationalen Konferenzen vorgestellt. Von ihren ausländischen Aufenthalte waren vor allem die Forschungsreisen in Italien erfolgreich. Sie gewann nicht nur in das dortige, ungemein reichhaltige volksreligiöse Material Einblick, sie deckte auch die mittelalterlichen Quellen der Frömmigkeit des Volkes auf. Geradezu als Nebenprodukt beschäftigte sie sich mit dem einzigartigen Volksglauben der seit Jahrhunderten in Süditalien lebenden albanischen Katholiken. Auch hier in Ungarn weitete sich ihr Forschungkreis immer weiter aus: von Anfang des Jahres 1980 ab schickten viele auf einen Aufruf hin Material für ein *Museum über Volksreligiosität* in Gran. Diese einzigartige Sammlung war für eine Zeit im Seitenschiff der Basilika in Gran zu sehen. Der letzte Aufschwung der religiösen Volkskunde in Ungarn erfolgte (vor allem nach dem Tode von Sándor Bálint) auf ihr Beispiel hin. Um so überraschender war es, daß sie im Januar 1987 unter Hinweis der Institutsdirektion auf das Gesetz für Arbeitsangelegenheiten (wobei auch der damals bereits selten vorgebrachte Grund der „klerikalischen Einstellung" nicht vergessen wurde) aus ihrer Stellung im Forschungsinstitut in den Ruhestand versetzt wurde. Zum Glück stellte das damals noch offiziell marxistische Philosophische Forschungsinstitut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften sie als fachbestimmte Forscherin (1987–1991) für Volksreligioosität an, auch die Soros-Stiftung unterstützte ihre Tätigkeit vom Jahr 1987 ab so gut wie ständig.

Zsuzsanna Erdélyi zählte zu den geachteten Teilnehmern aller wichtigen folkloristischen und religionswissenschaftlichen Veranstaltungen in Ungarn. Auf unsere Einladung hielt sie am Lehrstuhl für Folklore an der Budapester Universität (unseren finanziellen Verhältnissen entsprechend ohne Vergütung!) ein Fachkollegium über religiöse Volksdichtung. An ihrem 70. Geburtstag feierte auch die Kirche ihre Arbeit, die viele Werte gerettet hat. Der Zeitpunkt ihrer Auszeichnungen spricht eine Sprache für sich: 1983 – Europapreis, 1984 – Urheberpreis des Komitatsrates Somogy, 1991 – Ehrenbanner der Republik Ungarn, 1992 – Gedenkmedaille der Republik Ungarn, 1993 – Stephanus-preis.

Auch heute arbeitet sie noch unermüdlich, agitiert, organisiert. In mehrjähriger Arbeit hat sie die zweibändige Monographie „die Gottesmutter Maria, in der Volksdichtung" fertiggestellt. Ihre Veröffentlichungen können wir vielerorts finden, in Tageszeitungen und in ungarischen und ausländischen Fachpublikationen. Denn Zsuzsanna Erdélyi ist nicht nur ein geachtetes Mitglied unseres Kulturlebens, die Bewahrerin der Werte unserer Volksüberlieferungen, sondern auch eine Expertin auf dem weiten Gebiet der Folklore. Ihre weitgefächerten Bekanntschaften mit Politikern, Kirchenführern und wissenschaftlern zeigen, daß sie kein Mensch ist, der sich vom Leben zurückgezogen hat.

Zur gleichen Zeit sind die Arbeit vor Ort, die Forschung in Bibliotheken und Archiven, die Materialanalyse sowie die Ausbildung und Förderung junger Akademiker Aufgaben, die ihre ganze Zeit in Anspruch nahmen. Seit Generationen ist sie die ungarische Folkloristin, die die besten Beziehungen zu unseren führenden Sprachwissenschaftlern (Dezső Pais, Géza Bárczi, László Hadrovics, Karl Mollay und andere mehr), zu ungarischen Fachleuten für das Mittelalter (László Mezey, András Vizkelety und anderen), überhaupt zu den Experten unserer Bildungsgeschichte hat. Obwohl sie sich in den letzten Jahrzehnten direkt mit Volksmusikforschung weniger beschäftigte, sind ihre Kenntnisse auch auf diesem Gebiet einzigartig. Eigentlich ist sie vergleichende und historische Textphilologin, die von der Sammlung bis zur Publikation und Textanalyse alles selbst erledigt. Das ist ein heute bereits seltenes, nicht mehr übliches, aber auf jeden Fall imponierendes Verfahren und nur dieses Vorgehen kann zu einem Lebenswerk von dieser Bedeutung führen.

Was die unmittelbar slawistischen Bezüge ihrer Arbeit angeht, so können wir auf die in der „Studia Slavica" (37: 1991–92) veröffentlichten Arbeiten verweisen, wo sie die historischen Schichten der archaischen Gebete behandelt. In Zusammenarbeit mit László Hadrovics geht sie

[3] V. NOVAK, Slovenske ljudske molitve. Ljubljana 1984.

auch stets auf kroatische (und serbische) Parallelen ein, in Zusammenwirkung mit Vilko Novak zieht sie auch Vergleiche zu slowenischen Texten. Nicht zufällig und nicht nur, weil Italienisch zu ihren Studienfächern gehörte, verwendet sie auch stets große Aufmerksamkeit auf die italienischen Verbindungen. Das ist auch berechtigt, denn unsere religiöse Folklore ist nicht nur durch Barock und Gegenreformation, sondern schon seit dem Mittelalter ununterbrochen mit der italienischer Religiosität verbunden. Und obwohl sich Zsuzsanna Erdélyis Sammelkreis in erster Linie auf Katholiken erstreckte, ist sie doch schon aus familiären Gründen nicht antiprotestantisch eingestellt, denn die Familie Erdélyi verkörperte die Tradition der vornehmsten ungarischen protestantischen Intelligenz. Im übrigen ist die Achtung der Traditon eine ihrer hervorregendsten Charakterzüge.

Selbst in trockensten wissenschaftlichen Arbeiten spricht sie oft von persönlichen Erlebnissen und Begegnungen, ihre Meinung ist stets spontan und voller Gefühl. Das betont sie auch in einer ihrer letzten bekennenden Schriften: „Über die Herstellung von Verbindungen des ethnographischen Sammlers: Menschlichkeit – Überzeugung von der Wichtigkeit – Sammlungsergebnis".[4] Sie spricht über ihr Leben, über die unglaubliche Erinnerungsfähigkeit ihrer Gewährsleute, durch die wir in Jahrhunderte unserer ungarischen Vergangenheit zurückblicken können, über die Familie, über die, die ihr bei ihrer Forschung geholfen haben und darüber, daß bei den Gewährsleuten und beim Sammler die Ganzheit der persönlichkeit am wichtigsten ist. Zsuzsanna Erdélyi ist eine solche „ganzheitliche" Persönlichkeit, nicht nur eine hochgelehrte und bis zur Besessenheit zielbewußte Folkloristin, sondern auch eine wahre Kennerin der menschlichen Seele, selbst eine vielprofilierte Persönlichkeit mit tiefem Seelenleben. Es gibt nur eine Zsuzsanna Erdélyi, und sehr deutlich spürbar ist sie ein Individuum. Deo gratias!

Vilmos Voigt

Za osamdeseti rođendan Istvána Pótha

Thomas Mann kaže u *Čarobnom bregu* da bolesnici lakše podnose bolest nego što to zdravi misle. Pretpostavljam (i nadam se) da je isti slučaj i sa godinama.

István Póth, umirovljeni docent Katedre za slovensku filologiju Univerziteta Loránd Eötvös u Budimpešti, osamdeset svojih godina nosi lako, očito neopterećen činjenicom neminovnog prolaženja. U mojim očima on je isti takav kakav je bio kada sam ga, kao student, upoznao, pre četvrt veka, davne 1970. godine. Od tada ne vidim na njemu nikakve bitne promene, ni fizičke, ni duhovne. (Nije valjda da zajedno sa njegovima, prolaze i moje godine?) Promene sveta krajem milenijuma dočekao je bistrim i vedrim duhom, uvek obavešten, ali neopterećen dnevnom politikom, sa stavom humanistički opredeljenog i nezavisnog intelektualca i sa nepresušnom humorističkom distancom; prve političke viceve još i danas čujem uvek od njega. Na tragična zbivanja u Jugoslaviji, gde su mu porodični koreni i za koju ga vezuju najlepše mladalačke uspomene, gleda mudrom i tužnom skepsom čoveka koji je proživeo ceo 20. vek. Duh je međutim i tu prevladao: u novonastaloj zvaničnoj jezičkoj situaciji južnoslovenskih naroda, profesor Póth ne propušta priliku da svoj srpskohrvatski ili hrvatskosrpki (?) govor, u šali, sinhrono prevede na hrvatski ili srpski, zavisno od sagovornika, čime kritizira i kritikuje, ili barem ironizira (srpski oblik, takođe: ironizira) aktualne i aktuelne tijekove i tokove.

Na slavističkoj katedri, gde je proveo glavni deo svog radnog veka, prisutan je i nadalje. U stvari, on je doduše otišao u penziju, ali katedru nije napustio. Zadržao je svoj radni sto, prekriven priručnicima i ceduljama koje se iz daleka prepoznaju, verovatno po rukopisu, meni se međutim čini i po nekom specifičnom póthovskom duhu. Njegove cedulje već u trenutku svog nastajanja deluju kao da su stare, pošto su zapravo bezvremene. Na njima su ispisani podaci kulturne istorije susednih i pomešanih naroda u ovom podneblju, sitne činjenice koje profesor Póth otima zaboravu, a iz kojih se tačnije može rekonstruisati slika minulih epoha, nego iz velikih konstrukcija. Sinteze neminovno zastarevaju, činjenice ostaju večne.

[4] „Ahogyan" [Irgenwie]. Budapest 1995, 180–192.

U svom naučnom radu István Póth nije podlegao modama i aktuelnim strujanjima. U razdoblju kada su svi citirali Marxa i pratilačke autoritete, profesor Póth je citirao Zmaja i Aranya, a danas kada novi trendovci ne mogu bez Derride, István Póth navodi rečenice iz savremene štampe recimo o predstavama Krležinih drama u Mađarskoj.

Istraživanja Istvána Pótha spadaju u oblast književne komparatistike. Unutar nje, u ovom našem delu Evrope gde su susedni narodi istorijski neminovno povezani, kontaktološki aspekat se gotovo podrazumeva, a poreklo Istvána Pótha (iz vojvođanskog Vrbasa: u godini njegovog rođenja još Austro-Ugarska, zatim Jugoslavija) i njegovo praktički ravnopravno znanje nekoliko ovdašnjih susednih jezika, mađarskog, srpskog, hrvatskog i nemačkog, predodredili su ga da se opredeli za istraživanje međusobnih veza mađarske, srpske i hrvatske književne i kulturne istorije. Biografska predodređenost i znanje jezika u ovom slučaju igraju veću ulogu nego obično, u korist mađarske slavistike: među srpskim i hrvatskim naučnicima, naime, malo ima takvih koji dobro znaju mađarski jezik, a pogotovo su retki oni koji temeljito poznaju mađarsku književnost. Oni, razumljivo, uče svetske jezike i bave se vezama srpske i hrvatske književnosti sa svetskom, pri čemu se paralele i kontakti traže i pronalaze često nepotrebno daleko, a ponekad i na pogrešnom mestu. Na primer kontaktološka geneza srpskog realizma kod Bajca Bogoboja Atanackovića i Sentandrejca Jakova Ignjatovića jamačno nije u francuskoj književnosti, nego u mađarskoj, samo ko može od srpskih stručnjaka da iščita ogromnu popularnu mađarsku proznu lektiru srednjih decenija 19. veka, odavno potonulu inače u zaborav?

Ko? István Póth, na primer. Njega, međutim, zanimaju kontakti drugačijeg karaktera, oni za koje postoje pouzdani dokazi i dokumentovane činjenice (prevodi, prepiske, recenzije itd). Imam utisak na primer da se on ne bi usudio da iznese tezu o vezi Ignjatovića i mađarske književnosti ako ne bi imao faktičke dokaze za to da je neko određeno delo ili neko konkretno mesto kod Ignjatovića preuzeto konkretno iz tog i tog mađarskog dela. Bez konkretnih dokaza, konstatacija da je Ignjatović onako „globalno" pisao u stilu tadašnje mađarske proze, za naučnu savest Istvána Pótha bila bi samo nepouzdana oblast utisaka i rizičnih konstrukcija.

Ta naučna savest drugim rečima znači neograničenu ljudsku skromnost, jednu od osnovnih karakteristika naučnika, profesora, kolege i prijatelja Istvána Pótha. Strastveno pedantan u odnosu na činjenice, ne libeći se da žrtvuje energiju i vreme, često dugačke dane rada u biblioteci zbog jednog jedinog podatka koji nedostaje ili u koji nije stopostotno siguran, on je u odnosu na sebe i na svoju ličnost beskrajno skroman, kao samo oni koji su apsolutno posvećeni nauci koja prevazilazi subjektivnu partikularnost.

Iz skromnosti se István Póth ne upušta ni u vrednosne interpretacije i ocenjivanje književnih ostvarenja, smatrajući verovatno da svaki sud ima subjektivni karakter. Mi, njegovi bivši studenti, verovatno ćemo se složiti da je to šteta. Profesor Póth naime ima izrazito dobar i siguran osećaj za književnost, neopterećen tzv. stručnim slepilom. Meni se na primer urezala u sećanje njegova izjava da čitajući Krležu čovek ima utisak da mu se pisac (zlurado) smeje iza dovratka.

Rezultate svojih istraživanja István Póth je objavljivao, takođe skromno, u naučnim izdanjima za užu stručnu publiku u Mađarskoj i u Novom Sadu, Beogradu i Zagrebu. Međutim, kako su se ti pretežno kraći radovi nagomilavali, javila se potreba da se oni obelodane i sakupljeni. Tako je izašla jedna knjiga članaka i studija Istvána Pótha prvo u Mađarskoj, pod naslovom *Stazama prijateljstva* (Bp. 1987), a druga u Jugoslaviji: *Srpsko-mađarski kulturni odnos u 19. veku* (Novi Sad – Gornji Milanovac, 1994). Njima je međutim prethodila monografija *A magyar népszínmű a szerb színpadon* (Bp. 1981), a gledajući nove cedulje na stolu Istvána Pótha i s obzirom na njegovu vitalnost, osamdeseti rođendan mu čestitamo u nadi da je sledeća njegova knjiga u pripremi ili možda već na pomolu.

Petar Milošević

K 70. narodeninám Ferenca Gregora

Ku koncu roka 1996 spolupracovníci Katedry slovanskej filológie v Budapešti s účasťou kolegov, priateľov z Maďarskej jazykovednej spoločnosti oslavovali 70. narodeniny profesora Gregora.

Okrem krátkeho obdobia, kedy pôsobil profesor Gregor inde, strávil na Katedre slovanskej filológie Univerzity Loránda Eötvösa dlhé desaťročia pedagogicko-výchovnou činnosťou. Na tomto svojom pracovisku, v rámci slavistických výskumov a ako aj prednášateľ na slovakistike sa pričinil k formovaniu samostatného, rázovitého profilu slovakistiky na budapešťanskej univerzite a stal sa jej markantným predstaviteľom aj tým, že bol prvým vymenovaným profesorom slovakistiky v Maďarsku vôbec.

Vedecká činnosť Ferenca Gregora na poli jazykovedy mala dva základné zámery: skúmanie slovenských nárečí a skúmanie vzájomných vplyvov slovenského a maďarského jazyka.

Prvý terén jeho výskumnej činnosti – dialektológia – naväzoval na prípravu atlasu slovenských nárečí v Maďarsku. Výskum sa začal koncom 1940-tych rokov pod vedením profesora Pétera Királya, pri konzultačnom usmerňovaní profesora Istvána Kniezsu. Projekt bol časťou prípravy atlasu slovanských nárečí v Maďarsku. Ferenc Gregor počas výskumu a prípravy atlasu napísal množstvo informačných a analytických štúdií a komentáre k atlasovému materiálu so širokým, náročným porovnávacím a historicko-etymologickým prístupom.

Výsledkom týchto prác bola aj jeho samostatná monografia o santovskom (Pilisszántó–Santov, Zadunajsko, Pešť. župa) nárečí.[5] V tejto komplexnej monografii autor poukázal na existenciu z jedných pomerne „čisto" zachovaných západoslovenských nárečí v kruhu Slovákov v Maďarsku, a tak kniha tým prispela aj k rozšíreniu možností triedenia a typologizácie týchto nárečí.

Inak tím, ktorý pracoval na atlase mal už v r. 1965 pripravené rukopisy a mapy. Atlas vyšiel až v roku 1993 dvojjazyčne, v nemeckom a slovenskom jazyku. Tešíme sa, že k vydaniu atlasu mohli prispieť aj bývalé študentky, neskoršie kolegyne pána profesora Gregora, Anna Divičanová (Gyivicsán) a Mária Žiláková (Zsilák), ktoré si na hodinách profesora Gregora získali nielen vedomosti o slovenskom jazyku, ale do vena svojej pedagogickej činnosti dostali aj „model" ľudského poňatia vzťahu pedagóga-prednášateľa k svojim poslucháčom, ktorých pán profesor pokladal vždy za rovnocenných partnerov.

Následkom druhého širšieho terénu záujmu vedeckej činnosti Ferenca Gregora bol zrod monumentálnej práce, v ktorej autor skúmal paralelný vplyv nemeckého jazyka na slovenský jazyk.[6]

Z tematického okruhu skúmania vzájomného vplyvu slovenského a maďarského jazyka vyšlo od Ferenca Gregora nespočetné množstvo štúdií. O tom nás informuje aj výberová bibliografia pripojená k jubilejnému pozdravu z pera profesora Istvána Nyomárkayho vedúceho Katedry slovanskej filológie[7] a tu uverejnený zoznam prác, ktoré autor napísal v uplynulých desiatich rokoch.

Vedecká „dieľňa" profesora Gregora je vždy otvorená tak pred slovenskými ako i pred maďarskými jazykovedcami. Ferenc Gregor poskytol cenný archívny materiál pri príprave Historického slovníka slovenského jazyka, ktorý pripravuje Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied. Maďarskí kolegovia, jazykovedci a národopisci sa mnohokráť opierajú o jeho výsledky týkajúce sa historického rozvoja maďarského jazyka.

V mene slovakistov, slavistov, kolegov a priateľov gratulujeme profesorovi Gregorovi k jeho významnému životnému jubileu a k tomu, že svojou vedeckou činnosťou prispel k uznaniu slovakistiky v Maďarsku tak v kruhu jazykovednej pospolitosti na Slovensku ako i v Maďarsku.

Anna Divičanová

[5] Der slowakische Dialekt von Pilisszántó. Budapest 1975, 295 str.

[6] Die alte ungarische und slowakische Bergbauterminologie mit ihrem deutschen Bezügen. Budapest–Köln 1985.

[7] Pozri: Studia Slavica Hung. 34 (1988) 390–391.

Výberový zoznam prác Ferenca Gregora

A. 1. Die alte ungarische und slowakische Bergbauterminologie mit ihren deutschen Bezügen. (Habilitationschrift). Akadémiai Kiadó, Budapest – Böhlau Verlag, Köln–Wien, 1985, 344 S.
2. A szlovák nyelv magyar elemeiből. (Mutatványfüzet). Budapest 1993, 77 S.

B. 1. Ako došlo na lámanie chleba?: SR 31 (1966) 307–309.
2. Súčasná slovakistika v Maďarsku: SR 36 (1971) 379–382.
3. Slowakische Lehnübersetzungen aus dem Ungarischen: StSl 32 (1986) 31–48.
4. Staré maďarské krajové slová slovenského pôvodu: AnUB-L 18 (1986) 151–163.
5. Lexikalischer Einfluss des Ungarischen auf das Slowakische – vor tschechischem Hintergrund: StSl 34 (1988) 125–138.
6. Novšie údaje k dejinám slovenských názvov mesiacov: SR 54 (1989) 215–223.
7. Sándor és társai. (Magyar eredetű személynevek a szlovákban): MNy 85 (1989) 180–196.
8. Magyar eredetű szavak a szlovák szókincsben: MNy 86 (1990) 180–192.
9. Jančovičov slovník a niektoré jeho vzťahy k spisovnej slovenčine: SR 56 (1991) 3–14.
10. Jazyk Slovákov v Békéšskej Čabe: AnUB-L 22 (1991) 177–210.
11. Magyar eredetű tükörfordítások a szlovák nyelvben: MNy 89 (1993) 189–195.
12. O zakončeniach *-us, -ins, -as, -es, -is, -os* prevzatých slov latinského pôvodu: StSl 36 (1990) 131–141.
13. Szótörténeti adatok: MNy 87 (1991) 125–128, 509–511, 88 (1992) 121–128, 245–256, 374–383, 507–512, 89 (1993) 127–128, 255–256, 381–383, 90 (1994) 122–126, 249–256, 373–377.
14. Komentáre k jazykovým mapám Atlasu slovenských nárečí. In: Erik Fügedi–Ferenc Gregor–Péter Király, Atlas slovenských nárečí v Maďarsku – Atlas der slowakischen Mundarten in Ungarn. Budapešť–Budapest 1993, 21–70.
15. Z okruhu slovenských kalkov maďarského pôvodu: StSl 38 (1993) 77–86.
16. A dohánnyal és dohányzással kapcsolatos magyar eredetű jövevényszavak a szlovákban: Studia Slavica Savariensia 1 (Szombathely 1994) 3–24.

C. 1. László Hadrovics, Ungarische Elemente im Serbokroatischen: MNy 81 (1985) 489–493; StSl 31 (1985) 367–374.
2. V. Blanár, Lexikálno-sémantická rekonštrukcia: StSl 33 (1987) 361–365.
3. Dezső László, A XVI–XVIII. századi kárpátukrán nyelvemlékek magyar jövevényszavai: MNy 87 (1991) 99–103
4. Historický slovník slovenského jazyka I. A-J: MNy 88 (1992) 495–502.
5. Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen, I/1–2: MNy 89 (1993) 485–489.

Skratky

AnUB-L Annales Universitatis Scientarum Budapestinensis De Rolando Eötvös nominatae Sectio Linguistica. Budapest
MNy Magyar Nyelv. Budapest
SR Slovenská reč. Bratislava
StSl Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

INDEX VOCABULORUM ET NOMINUM

Abbreviationes

bg = Bulgaricum
bh = Bohemicum
brs = Belorussicum
hg = Hungaricum
mc = Macedonicum
pl = Polonicum
rm = Rumenicum (Valachicum)
rss = Russicum
scr = Serbocroaticum
slc = Slovacicum
sln = Slovenicum
ucr = Ucrainicum

Abensour G. 279
Abramov A. I. 61
Achmatova A. 259, 272
Adam P. 359
Adamovič G. 121
Adrianov S. 106, 114, 115
Afanas´jev A. N. 205
Ahl-i Haqq 307
Aischylos 11, 226
Alëšin A. 335
Alexandrov A. 13
Aljanskij S. M. 125
Al´tman M. S. 83, 125, 197
Amiard-Chevrel C. 279
Anceschi L. 141, 144
Andrásfalvy B. 404
Aničkov Je. V. 114, 204
Aničkova A. M. 282
Anikin A. 259
Annenskij I. F. 17, 126, 247, 248, 252–254, 258–277
Antal M. 396
Apresjan Ju. D. 377
Arcybašev M. P. 194
Aristophanes216, 358
Aristoteles 17
Artaud A. 286
Artioli M. 141, 144
Arutjunova N. D. 384, 385
Atanacković B. 407
Aucouturier M. 279
Averincev S. S. 3, 79, 129, 150, 167, 168, 177, 187, 190, 236, 247, 259
Azadovskij K. M. 145
Bachelard G. 279, 280, 284
Bachofen J. J. 148
Bachtin M. M. 253, 395
Bachtin N. M. 215
Bailey J. 51
Bakunin M. A. 336
Baldassarri R. 141
Bálint S. 405
Bal´mont K. 72, 167, 264, 265, 337
Baltrušaitis J. 337
Balzac H. 189
Baratynskij Je. A. 3, 4, 12
Barba E. 279, 280, 288, 289
Bárczy G. 404, 405
Barrès M. 357, 358
Batjuškov F. I. 365
Baudelaire Ch. 254
Bauler A. V. cf. Hostein A. V.
Bauler V. 335
Bayer M. 285
Beethoven L. v. 5, 52
Beketov M. A. 235
Belkind Je. L. 40
Belyj A. 2, 12, 24, 26, 27, 29, 32, 97, 98, 113, 118, 121, 145, 188, 190, 210, 215, 227, 228, 242–245, 322
Benois A. N. 286, 336, 337, 339, 345, 346, 353, 362, 364
Berberova N. 111, 121, 311
Berdjajev N. A. 32, 97, 115, 117, 121, 145, 147, 245, 317, 326, 328, 329, 390, 394
Bertel´s Je. E. 170
Berthelot 226
Beyreuther E. 137
Bezrodnyj M. V. 13, 24

Biedermann H. 28, 242
Bietenhard H. 137
Bird R. 31, 296, 311
Black M. 385
Blanár V. 409
Blanchot M. 286, 287
Blinov V. 311, 323
Blok A. A. 6, 12–16, 18, 19, 21–27, 29, 40–44, 75, 87, 113, 126, 167, 210, 217, 218, 233–236, 238–240, 242, 243, 245, 246, 339
Bobilewicz G. 129
Bobrov S.
Bočarov S. 218
Bogomolov N. A. 1, 32, 128, 169, 242, 244, 308, 400
Boguslavskij V. M. 262, 263
Böhme R. 211, 230
Bongard-Levin G. M. 342
Bonnard P. 352
Braginskaja N. V. 17, 148, 180
Braginskij I. S. 170
Brichničëv I. P. 392
Brjusov V. Ja. 24, 45, 72, 76, 113, 126, 210, 235, 236, 247, 365
Brodskij I. 384–387
Brook P. 287, 288
Buber M. 122, 129
Bubnoff N. v. 325, 330
Bulatovič A. 83, 85
Bulgakov M. 245
Bulgakov S. N. 79, 105, 118, 154, 199, 204, 207, 252, 285, 390
Bunin I. 121, 216
Byron G. 34, 35

Calebich Creazza G. 133
Carlyle Th. 142, 144
Čarnyj M. 125
Carpi G. 128, 141, 145, 148
Cassedy S. 77
Catullus G. V. 7
Čcheidze K. A. 394
Čechov A..P. 382–384
Černov S. A. 60
Černyševskij N. G. 390
Chardžijev N. 258
Chilkov D. A. 363
Chlebnikov V. 12, 150, 230
Chodasevič Vl. 121, 240, 242–246, 308, 311
Chomjakov A. S. 60
Chuzeville J. 117
Čičagov L. 98, 99, 104
Cilevič L. M. 382–384
Cjavlovskij M. A. 312
Cjolkovskij K. E. 391
Clemens Alexandrinus 221
Coenen L. 137
Colucci M. 128
Croce B. 144
Čulkov G. I. 11, 16, 48, 113, 120, 145, 308, 339
Curtius E. R. 122, 129, 324, 330
Cvetajeva M. I. 4, 210
Cymborska-Leboda M. 128, 279, 284, 287

Damanskaja A. 241
d'Amelia A. 397
Dante Alighieri 95, 201, 203
Daumer G. F. 168
Davidson P. 111, 128, 131, 203, 204, 311, 313
De Maria L. 141, 144
Denis M. 352, 364
Denisov L. 99
Deppermann M. 1
Deschartes (Šor) O. A. 37, 38, 67, 121, 124, 154, 218, 308, 311–327, 332, 342
Dési E. 387
Dezső L. 409
Diel P. 279
Djagilev S. P. 345–347, 351
Djalālo'd-Dīn Rūmi 299, 300, 307
Dmitriev P. V. 401
Dmitrijeva Je. I. 67, 68
Dobužinskij M. 121
Docenko S. N. 31, 32, 97, 107, 398
Dolgopolov L. K. 126
Donchin G. 123
Dositheus, monachus 85
Dostojevskij F. M. 11, 35, 37, 65, 89–91, 95, 98, 100, 101, 106, 107, 134, 135, 152, 186, 196, 391, 395
Dovgello S. P. 397
Dragomanov M. P. 338
Du Bos Ch. 79, 122, 213
Dubrovkin R. 52
Duličenko A. D. 379–381
Duncan I. 24, 25
Dunphy 280
Durand G. 279, 280
Dúzs E. 401
Džordžadze A. 193–195

Eichenbaum B. 167
Eliade M. 28, 29, 279, 280
Ellis (Kobylinskij L. L.) 33, 36
Emerson R. W. 144

Erberg K. cf. Sjunnerberg K. A.
Erdélyi J. 403
Erdélyi Zs. 403–406
Ern V. F. 78, 80, 83–86, 118, 200, 207, 314

Fëdorov A. V. 13, 259, 263, 264
Fëdorov N. F. 387–394
Fedotov G. P. 97, 99, 100, 326, 394
Fejsa M. 379
Fet A. A. 167–174
Filippov B. 311, 321
Filosofov D. V.
Firtich N. 311
Flaker A. 243
Flaszen L. 289
Florenskij P. A. 37, 78–82, 84–86, 139, 153, 154, 252, 286
Florovskij G. 21, 121, 147, 387, 390, 394
Foley H. 396
Fort P. 352
Franciscus de Assisi 203, 206
Frank S. L. 84, 115, 121
Fuller L. 24
Fux G. 179

B. Gaál M. 13
Gabrilovič L. 121
Gadamer H. G. 330
Gagarin P. I. 388
Gamsachurdia Z. 196
Gasparov M. L. 46, 50, 124, 170, 308
Gerasimov Ju. K. 67, 126
Gerasimov K. S. 72, 74
Gercyk Je. K. 113, 245
Gerhart D. 337
Geršenzon M. 79, 119, 297
Ghidini M. C. 77
Ghil R. 371
Gide A. 351, 352
Ginzburg Je. L. 385
Ginzburg L. Ja. 124, 258, 264, 272, 274, 276
Gioberti V. 85
Glatzer-Rosenthal B. 145
Glebov I. 189
Godwin W. 34
Goethe J. W. 3, 129, 169, 238, 248
Gofman M. 121, 339
Gofman V. 120
Gogol′ N. V. 62, 91, 185–191, 399
Goleniščev-Kutuzov I. 121–123
Gollnisch I. 311
Gorbačëv D. 267
Goretity J. 394–396
Gor′kij M. 393
Gorodeckij S. 116
Gorskij A. K. 392, 393
Gouhier H. 280, 285, 286
Gourmont R. de 352
Gračëva A. M. 396, 397
Grahame K. 296, 308, 352
Graves R. 211
Gregor F. 408
Grevs I. M. 337, 338, 343
Grigor′jev A. L. 127, 237
Grimm 144
Grjakalova N. 398, 399
Gromov P. 260
Grot N. Ja. 58, 60, 61, 64
Grotowski J. 280, 288, 289
Gudzij N. 120
Guenther J. v. 325
Gul′ R. 311, 312, 315
Gumilëv N. 116, 247
Gurevič D. Je. 187
Gurvič I. A. 382
Gusdorf G. 283
Gvozdev A. A. 188
Gyivicsán [Divičánová] A. 408

Hadrovics L. 405, 409
Hafiz 169, 299
Hagemeister M. 387–394
Hall M. P. 229
Han A. 247, 267
Hansen-Löve A. A. 180
Harer K. 400, 401
Heidegger M. 244, 245
Heine H. 46, 48
Heiseler B. v. 324, 328
Heiseler H. v. 324
Hennecke E. 328
Hennequin É. 341, 357
Henry A. 385
Héra Z. 404
Herakleitos 4
Hesse H. 291
Hessen S. I. 61, 313, 323
Heténvi Zs. 28
Hetzer A. 124
Hidász F. 2
Hilferding A. F. 355
Hippius V. 47, 48, 50–52
Hippius Z. 121, 292, 293
Hnatjuk V. 379
Hölderlin J. 318
Holl B. 404

Holstein-Bauler A. V. 113, 335–346, 348–352, 354–356, 359–363, 366, 368–372, 376
Holstein N. V. 342
Holstein V. A. 336, 337, 339, 342, 373
Holstein V. V. 342
Holthusen J. 31, 123, 124, 323
Homeros 235
Huizinga J. 12
Husserl E. 80, 85
Huysmans J. K. 360

Ignjatović J. 407
Ijezuitova L. 399
Ilarion, schemonachos 83
Istrin V. M. 108
Išutin N. A. 390
Iusupov K. G. 175
Ivanits L. J. 396
Ivanov D. V. 2, 49, 52, 124, 212, 311, 314, 320, 321, 330
Ivanov G. 121
Ivanov Vjač. I. 1–8, 10–15, 17, 19, 20, 23, 30–45, 48–53, 55, 59, 62–65, 67, 68, 71, 72, 74, 76, 77, 79–93, 95, 97–109, 111–138, 142, 143, 145, 146, 148–154, 156, 162, 164, 165, 167–191, 193–197, 199–204, 206–245, 247–257, 259–262, 264, 267–271, 273–275, 279–284, 287–289, 291–294, 296–299, 306, 308, 311–314, 317–326, 328, 329, 335–346, 348–352, 354–356, 359–362, 365, 366, 368–376, 392
Ivanova A. V. 343
Ivanova L. V. 82, 83, 93, 101, 127, 212, 246, 292, 293, 313, 314, 321, 323, 340, 344, 348, 350
Ivanova-Dmitrijevskaja D. I. 343
Ivanov-Razumnik 323, 399
Ivask Ju. 311, 320, 325, 326
Izmajlov A. 113

Jackson R. L. 87, 128
Jakunčikova M. V. 342, 371
Jammes Fr. 351
Jefferies (J.) R. 346, 347, 353
Jennings H. 212
Jermolajev M. S. 346
Jerofejev V. V. 243
Johannes Paulus II. 207
Joret Ch. 204
Juhász F. 404
Jung C. G. 232, 242
Jur´jeva Z. 210

Kablukov S. 77
Kalafatics Zs. 400
Kalenov P. 57, 62, 63
Kalinin M. I. 390, 393
Kant I. 55–60, 58–60, 231
Karbasnikov N. P. 353
Kavos Je. C. 345
Kaye S. A. 322
Kayser W. 46
Kedrov K. 244
Kerényi K. 226
Keresztúry D. 210
Kern O. 213
Kibal´nik S. 399
Király P. 408
Kirejevskij I. V. 60, 146
Kljujev N. A. 399
Klossowski de Rola St. 229
Kniezsa I. 408
Kočiš M. M. 381
Kolankiewicz L. 288
Kondakov N. 103
Koreckaja I. V. 31, 33, 34, 44, 247, 248, 259
Kornilov A. A. 336
Kósa L. 404
Kosorotov A. I. 337, 339, 362, 364, 369
Kostalevsky M. 379
Kostel´nik Vl. 381
Kotlerëv N. Vs. 1, 40, 41, 126, 128, 129, 145, 317, 341, 351, 352
Koževnikov V. A. 388, 392
Kozmen´ko M. 398
Krasztev P. 240
Krékits J. 377–379
Kresling A. 313
Küfferle R. 122
Kunin A. B. 385
Kursinskij A. A. 112
Kušner A. S. 261, 268
Kuzmin M. 13, 240, 242–245, 400, 401
Kuz´mina-Karavajeva Je. 121
Kuznecova O. A. 128, 335

Laforgue J. 351
Lagutina I. N. 43
Lajtha L. 403
Lamartine A. de 170, 171
Lansere Je. Je. 336, 345
Lappo-Danilevskij K. 80, 128, 337
Larin B. 260
Latjak Dj. 379
Lavrov A. V. 128, 145
Lazarev V. 103

Lažečnikov I. I. 92
Lee V. 356
Le Guern M. 385
Leontovič V. V. 321, 322
Lepachin V. 151
Lermontov M. Ju. 53, 75, 170, 171, 367
Levin Ju. I. 384, 385
Levitan L. S. 383
Lidin Vl. 125
Limanowski M. 280–283
Lindgren N. 203
Lobžanidze G. 193
Lo Gatto E. 122, 128
Lopatin V V. 80
Lordkipanidze T. 193
Losev A. F. 59, 147, 252
Losskij N. O. 147, 400
Lotman Ju. 234, 382
Louÿs P. 352
Lowry N. jr. 128
Lucini G. P. 141–149
Luther A. 329
Lyotard J. F. 286

Mach E. 80
Maeterlinck M. 48, 184, 352, 400
Magarotto L. 196
Magomedova D. M. 167, 259
Makaganova T. 119
Makovskij S. 101, 121, 325
Maksimov D. Je. 145
Malcovati F. 83, 124, 128
Mallarmé St. 229, 336, 352
Malmstad J. E. 98, 400
Mamontov A. I. 351
Mamontov M. A. 347, 351, 353
Mamontov S. I. 347
Mandel´štam O. 12, 77, 83, 84, 111, 116, 185, 210, 261, 272
Mann Th. 197, 291
Marcel G. H. 122
Marinetti F. T. 150
Markiš S. 297
Markov Vl. 315, 325
Martialis M. V. 7
Mašbic-Verov I. M. 125
Masing-Delic I. 396
Medynskij G. A. 120
Mel´gunov S. 324
Menczel G. 272
Mendelejeva L. D. 233, 234
Merežkovskij D. S. 97, 115, 121, 292
Merrill St. 352
Metner E. K. 53, 61, 121
Meyerhold Vs. E. 175–179,181–191, 400
Mezey L. 404, 405
Michajlov A. 399
Michajlovskij B. V. 61, 119, 125
Mickiewicz D. 320, 321
Milošević P. 407
Minc Z. G. 15, 125, 145
Mirskij D. 121
Moisejeva A. M. 372
Mokijevskij P. 115
Mollay K. 405
Molok Ju. 399
Molotkov A. I. 384
Mommsen Th. 33
Montefiore (Fuller) D. B. 335, 347
Moranjak-Bamburač N. 175, 178, 182, 185
Moreau G. 241
Morozov A. 77
Mumford L. 237
Murányi M. 404
Muratov P. 121, 237
Murav´ëv V. N. 392, 393
Mureddu D. 128
Mušinka M. 379
Muter R. 353

Nad´ H. H. 379
Nebol´sin S. A. 127
Nekrasova Je. A. 267, 271, 272, 275–277, 385
Nelson L. 321
Neubauer H. 321
Neuvecelle J. 212
Nevedomskij M. 61
Nietzsche Fr. 16, 18–21, 30, 142, 148, 149, 181, 281
Nikolajev N. I. 115
Nikol´skaja T. L. 193
Nivière A. 77
Norris Fr. 340
Novak V. 405, 406
Novalis 45, 47, 49, 50–53, 129, 142, 160
Novgorodcev P. I. 339, 362, 365
Nusinov I. 120
Nyomárkay I. 408

Obatnin G. V. 1, 32, 33, 35, 37, 128, 129, 143, 145, 299, 308
Obatnina Je. 399
Ol´denburg F. F. 336
Ol´denburg S. F. 336, 337
Orlickij Ju. 399
Orlov Vl. 120
Ortutay Gy. 404

Osiński Z. 280–282, 289
Osterwa J. 281, 283
Ostroga F. V. 354
Ostrovskij A. N. 183

Pachomius Athotes 83
Paeschke H. 323, 328–330
Pais D. 404
Palladas 10
Pannwitz R. 291
Pantelejev L. F. 345, 347, 349, 352–354
Paperno I. 77
Papini G. 122
Parnis A. 1
Pasternak B. L. 159, 230, 266, 275, 391
Pavis P. 280
Pavlovsky M. 199, 204
Pedroni M. 141
Pellegrini 122
Perčenko F. F. 337
Percov P. 237
Peterson N. P. 388, 390, 391
Piobb P. V. 242
Pjarli Ju. 384, 387
Pjast V. 120
Plato 159, 211, 227, 298, 305, 360
Platonov A. 391
Podkovyrova V. G. 67
Poggioli R. 122, 123
Pogorelova B. 121
Pokrovskij N. 103
Poluchina V. 384, 387
Posse V. A. 346
Potebnja A. A. 81
Póth I. 406, 407
Potthoff W. 128
Prešeren F. 67
Price A. B. 364
Prigov D. 243
Procles 221
Protopopov V. S. 345, 347, 353
Punin N. 247
Puškin A. S. 3–5, 10, 43, 75, 81, 82, 93, 94, 170, 172, 174, 200, 240, 285, 305, 366, 367, 375, 382, 399
Pyman A. 128

Rabinowitz St. J. 396
Račinskij G. A. 213, 214
Raevsky-Hughes O. 397
Rafalovič S. L. 25
Rajch Z. N. 177, 190
Ramač Ja. 379
Rannit A. 311, 319–321, 326
Raynal G. T. F. 33
Redon O. 336, 337, 352
Regéczi I. 384
Régnier H. de 352
Reinach A. 224
Reinach S. 224, 225
Reinecke Br. 50
Reitzenstein 225, 226
Remizov A. 97, 396–400
Repin I. Je. 256
Resnevič-Signorelli O. I. 314, 322, 326, 327
Retté A. 352
Reznikov Je. 400
Reznikova N. 400
Richards I. 385
Richardson R. R. 202
Rimbaud A. 352
Ripellino A. M. 122
Rizzi D. 128
Rjabceva N. K. 377
Robakidze G. 195–197
Rodenbach G. 352
Rodina T. M. 13, 23
Rodnjanskaja I. B. 259
Roginskij A. B. 337
Rohde E. 148
Roscher W. H. 219, 226
Rosenthal Ch. 396
Rössler W. 319
Rostovcev M. I. 342
Rousseau J.-J. 33, 34, 245
Rozanov V. 237, 240, 399, 400
Rubinstein M. M. 59
Rudič V. 93, 199, 203, 207, 323
Rudnickij K. 184, 188, 189
Rustaveli Š. 195
Rževskij L. 311

Sa'dî 307
Sabanejev L. 121
Sabašnikova M. cf. Vološina-Sabanikova M.
Šachovskoj D. I. 336, 337
Samarin V. 320
Samuel R. 46
Sanguineti E. 141
Sapov V. 53
Sarab'janov D. 257, 258
Saussure F. de 340
Ščerbatov S. 326
Scherrer J. 145
Schuré É. 219, 281, 360
Schütz P. 328
Ščukin I. I. 370
Šebujev N. G. 25

Segal D. 210, 314, 384
Šeljakin M. A. 379
Séménoff E. 145
Semënov Ju. F. 346, 347
Semënova N. S. 335
Semënova S. V. 387
Šestov L. 35, 116, 118
Setnickij N. A. 393, 394
Shelley P. B. 34
Siclari A. D. 145
Sielicki K. 289
Signorelli cf. Resnevič
Sinamy.MacLeod H. 398
Šindin S. 236
Sisák G. 394
Šiškin A. B. 68, 77, 82, 128, 197, 291, 293, 308, 358
Sjunnerberg K. A. 115, 126
Šklovskij 189
Slanina E. 323
Šljapkin I. A. 355
Slobin G. 398
Słowacki J. 281, 282
Smirnov I. P. 258, 267, 275
Sobolev A. 129
Socrates 297, 298
Sologub F. 394–396
Solov´ëv B. 125
Solov´ëv Je. A. 363
Solov´ëv S. M. 25, 200, 201
Solov´ëv Vl. S. 22, 34, 52, 56, 59, 64, 136, 146, 147, 154, 157, 168, 169, 210, 213, 214, 217, 299, 328, 339, 344, 391
Šor Je. D. 313, 330
Šor O. A. cf. Deschartes
Sorokina M. Ju. 337
Souriau 280
Speranskij M. N. 108
Špet G. 262, 263, 274, 277, 278
Spinoza B. 34
Stacy R. H. 123
Stammler H. 32, 320, 329
Staudacher D. 1
Steiner H. 74, 122, 129, 318
Stepun F. A. 32, 61, 115, 121, 200, 202, 311–333, 394
Stirner M. 142
Stojnič M. 83
Strauss W. A. 210
Suchich I. N. 383
Sumarokov A. P. 3, 4
Šustova A. 348
Suvorin A. S. 339, 354
Švarsalon K. K. 348
Švarsalon K. S. 343
Švarsalon V. K. 314
Svetlov V. Ja. 25
Svjatopolk-Mirskij D. 317
Szalma N. 249, 259
Szigethi A. 1
Szilárd L. 2, 14, 15, 23, 28, 30, 127, 207, 209, 227, 231, 233, 236, 237, 239, 240, 259, 267, 275
Szpakowska M. 288

Tacitus C. 358
Tamaš Ju. 379
Taranovky K. F. 123, 233
Taryškina Je. 236
Tasteven G. 115
Tavamaišvili M. 193
Tillich P. 280, 284
Timaios 28
Timko O. 379
Titarenko S. D. 69
Tjukin V. P. 67, 68
Tjutčev F. I. 91, 100, 168, 260
Tolstoj A. K. 194
Tolstoj L. N. 64, 357, 382, 383, 391
Tolstoj N. I. 380
Toporov V. N. 29, 106, 230
Tóth M. 403
Trenin V. 258
Tret´jakov S. M. 186
Trifonov Ju. 382
Trubeckoj Je. N. 57, 58, 65, 103, 147
Trubeckoj S. N. 56–59
Tschižewskij D. 323
Tschöpl C. 124
Turgenev I. S. 236
Tyrkova-Williams A. 121, 335–337
Tyryškina Je. 398

Udvari I. 381
Ueland C. 308
Uspenskij B. A. 77

Vacuro V. E. 75
Vasilenko S. V. 45
Vaškelevič Ch. 398
Verchovskij Ju. 400
Vergilius 229
Verhaeren É. 352, 360
Verlaine P. 352
Vernadskaja (Starickaja) N. Je. 366
Vernadskij V. I. 336, 337, 366
Vernadsky G. 337
Veselitskij Božidarovič G. S. 368

Viazzi G. 141, 142
Viélé-Griffin F. 352
Villiers de l'Isle Adam Ph.-A. 351
Vizkelety A. 405
Vjazemskij P. A. 74
Voigt V. 406
Volček D. 242, 244
Vol'f M. O. 333, 345
Vološin M. A. 25, 67, 68, 71–76, 98, 113, 121, 247, 255–257, 307, 336, 337, 339
Vološina-Sabašnikova M. V. 97, 323, 337, 341, 342
Voltaire 144
Vostrikov A. 340
Voznjak A. 398
Vvedenskij Al. 61, 62, 65
Vvedenskij Al-dr 57, 61–63, 65

Wachtel M. 45, 128, 129, 231, 311, 318, 323–325, 335, 342, 373
Wagenknecht Chr. 46
Wanner A. 254
Warden J. 210
Weber-Bauler L. N. 335, 336, 342, 363, 371, 376
Weber N. 335
Weidlé W. 321, 329
Weintraub W. 337
West J. 55, 124
Windelband W. 330
Wittkowski V. 324, 325, 331, 332
Wolff A. 325, 333
Wyka A. 287
Wysłouch S. 289

Xenophon 358

Yates F. A. 225

Zabolockij N. 391
Zajcev B. K. 121, 321
Zamjatnina M. M. 314, 349, 351, 354
Zarudnaja-Grevs M. S. 345
Zarudnaja-Kavos Je. S. 345
Zelencova N. S. 13
Zelinskij Vl. 119
Zen'kovskij V. V. 147
Zielińska K. 322
Zieliński T. [F. F.] 121, 320, 322
Ziffer G. 340
Zinov'ev D. V. 344
Zinov'eva S. A. 348
Zinov'eva-Hannibal L. D. 68, 71, 293, 320, 338, 339, 342–344, 346, 350, 351, 354, 356, 360–368, 370, 372, 373
Žirmunskij V. M. 43, 118, 120
Zsilák [Žiláková] M. 408
Zujev V. Ju. 342
Žukovskaja A. S. 342
Žukovskij D. Je. 342
Žukovskij V. A. 7, 51, 200

MTA Könyvtára
Periodika 1997/21.25

PRINTED IN HUNGARY
Akadémiai Nyomda, Martonvásár

HINWEISE FÜR DIE MANUSKRIPTGESTALTUNG

Es werden nur Originalbeiträge veröffentlicht, der Autor erhält nach Annahme des Manuskripts eine Kopie des *Publishing Agreement*. Nach deren Unterschrift und Rücksendung wird das Manuskript bearbeitet und redigiert.

Wir bitten die Autoren, ihre Adresse auf einem gesonderten Blatt beizulegen.

Das Manuskript ist in doppeltem Zeilenabstand und mit 5 cm breitem linkem Rand zu schreiben. Absätze sind durch Einzüge von 5 Anschlägen kenntlich zu machen. Die einzelnen Punkte kurzer Aufzählungen sind fortlaufend zu schreiben.

Titel des Beitrags und Namen im Text sind weder durch Großbuchstaben noch durch Unterstreichung hervorzuheben. Kursivschrift ist nicht mit Wellenlinie, sondern mit gerader Linie zu unterstreichen. Kursiv gesetzt werden nur sprachliche Belege, besonders betonte Wörter werden gesperrt. Titel zitierter Werke können im Grundtext in Anführungszeichen stehen.

Längere Zitate (ab 3 Zeilen) sind als selbständige Absätze ohne Anführungszeichen zu schreiben. Sie werden in Petitschrift gesetzt, was am linken Rand mit Bleistift durch eine senkrechte Linie kenntlich gemacht wird. Zitate aus Gedichten sind, in Verszeilen gegliedert, ebenfalls ohne Anführungszeichen zu schreiben. Innerhalb einer Anführung werden halbe Anführungszeichen verwendet. Auslassungen und eigene Einschaltungen stehen in eckigen Klammern [...].

Zwischen Bindestrich (-) und Gedankenstrich (--) ist deutlich zu unterscheiden. Bei Schreibmaschinen ohne ß ist kein ss, sondern 3 (Ziffer Drei) zu schreiben.

Unumgängliche Korrekturen im Manuskript sind gut leserlich unmittelbar in den Text einzutragen und nicht auf dem Rand zu wiederholen. Bei längeren Korrekturen empfiehlt sich, den fehlerhaften Text mit Radex zu löschen oder zu überkleben und mit der Maschine zu überschreiben. Eintragungen mit kyrillischen Buchstaben sind in Blockschrift zu schreiben, statt Kleinbuchstaben dürfen keine Großbuchstaben verwendet werden.

Aus der kyrillischen Schrift transliterierte Namen in deutschen, englischen, französischen usw. Texten sind (mit Ausnahme einiger konventioneller Formen wie z. B. *Ehrenburg, Moskau/Moscow* usw.) nach der in der Slawistik gebräuchlichen internationalen Transliteration zu schreiben, z. B. *Belyj, Bojadžiev, Brjusov, Čajkovskij, Čechov, Deržavin, Gor'kij, Lichačëv, Murav'ëv, Šachmatov, Ščerba, Tynjanov, Žukovskaja* usw. In Fußnoten und im Abkürzungsverzeichnis ist jedoch die kyrillische Schrift zu benutzen.

Abkürzungen zitierter Werke dürfen nicht mehr als 5–10 Buchstaben enthalten und sind ohne Punkte zu schreiben.

Jede Fußnote ist als selbständiger Absatz zu formulieren. Die Fußnoten sind fortlaufend zu numerieren und am Ende des Beitrags gesondert mit 2fachem Zeilenabstand zu schreiben. Die Nummern der Fußnoten werden ohne Punkt und Schlußklammer um einen halben Zeilenabstand hochgestellt, z. B.

[1] KNIEZSA I., A magyar nyelv szláv jövevényszavai, I/1. Budapest 1955, 219.

Muster für die bibliographischen Angaben:

Р. М. Цейтлин, Лексика старославянского языка, Опыт анализа мотивированных слов по данным древнеболгарских рукописей X–XI вв. Москва 1977.

С. И. Котков, Об источниковедческом аспекте в исследованиях по истории русского языка. Восточнославянские языки, Источники для их изучения. Москва 1973, 4–13.

Н. К. Дмитриев, О тюркских элементах русского словаря: Лексикографический сборник 3 (Москва 1958) 3–47.

Tatjana SREBOT-REJEC, On the Allophones of /v/ in Standard Slovene: Scando-Slavica 27 (1981) 233–241.

Pro Beitrag werden 50 kostenlose Sonderdrucke zur Verfügung gestellt.

HU ISSN 0039–3363