

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ



III

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ
И
МАТЕРИАЛЫ



ВЫПУСК III

Вячеслав Иванов

Исследования и материалы. Вып. 3



А.С. Глаголева-Ульянова.
Портрет Вяч. Иванова. 1915–1920
Пастель

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В РИМЕ

Вячеслав Иванов

Исследования и материалы

III

Москва
ИМЛИ РАН
2018

УДК 821.161.1

*Издание подготовлено при финансовой поддержке РФФИ
Проект 18-112-00153 Д, продаже не подлежит*



Редакционная коллегия:

М. Вахтель, Е. В. Глухова, К. В. Зенкин, О. В. Марченко, Г. В. Обатнин,
В. В. Петров, В. В. Полонский, С. В. Федотова, А. Б. Шишкин

Ответственные редакторы: С. В. Федотова, А. Б. Шишкин

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ: исследования и материалы. Вып. 3 /
Сост. С. В. Федотова, А. Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. — 480 с.

В основе третьего выпуска сборника «Вячеслав Иванов: исследования и материалы» — работы российских и зарубежных ученых, посвященные фило-софской и театрально-музыкальной проблематике в творчестве Вяч. Иванова, а также вопросам его поэтики и стихосложения. Значительную часть книги составляют впервые публикуемые архивные материалы, освещающие различные стороны биографии и послереволюционной деятельности Иванова (студенческие годы в Берлине, бытовые обстоятельства переселения Иванова с семьей в Москву в 1913 году, сотрудничество с Наркомпросом, взаимоотношения с критиком К. Чуковским), а также новонайденные переводы Иванова, черновые записи о Гуссерле и считавшийся утраченным портрет поэта работы М. Сабашниковой.

Книга предназначена для филологов, студентов, аспирантов, докторантов, а также всех, интересующихся русской литературой XX века.

На фронтисписе:

Вячеслав Иванов. Портрет А. С. Глаголевой-Ульяновой, 1915–1920,
РО ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом)

ISBN 978-5-9208-0561-4

© С. В. Федотова, А. Б. Шишкин, составление, вступ. статья, 2018

© Коллектив авторов, 2018

© В. Э. Бегиджанов, рисунок и дизайн обложки, 2018

© ИМЛИ РАН

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	8
---------------------------	---

ПОЭЗИЯ И ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ

<i>В. В. Петров</i> Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина	13
<i>И. А. Едошина</i> Эллинскими тропами Вячеслава Иванова и Павла Флоренского	66
<i>О. А. Богданова</i> Вячеслав Иванов: у истоков науки о Достоевском.	76
<i>Е. А. Тахо-Годи</i> «...Как Троя крепла, когда лежала Троя сожжена» (к историософии «Повести о Царевиче Светомире» Вяч. Иванова)	95

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА

<i>А. Дудек</i> Стихия и дух. К вопросу о музыкальной эстетике Вячеслава Иванова	109
<i>С. В. Стахорский</i> Архаические паттерны театра в трудах Вяч. Иванова.	127
<i>Н. А. Ваганова</i> Концепция телимонотеизма Вячеслава Иванова и религиозная мистерия будущего	136

<i>М. А. Карачевская</i> Поэзия Вячеслава Иванова в музыкальных «стихотворениях» Михаила Гнесина	144
<i>Д. М. Мамедова</i> Поэтическое пространство стихов Вячеслава Иванова в вокальном цикле «Три наброска» Н. Я. Мясковского.	157

ПОЭТИКА. СТИХОВЕДЕНИЕ

<i>А. Г. Грек</i> Μουσική в поэзии Вячеслава Иванова	169
<i>С. Д. Титаренко</i> Д. Г. Россетти и Вяч. Иванов: к истолкованию стихотворений «Зеркало эроса» и «Любовь» из книги «Кормчие Звезды»	181
<i>М. Цимборска-Лебода</i> «Рай незабывчивой души» и «христианская истина о человеке» — стихотворение Вяч. Иванова «Eden»: контекстуальное прочтение.	196
<i>Л. В. Павлова</i> Исполнен обликов непрозрачных эфир: скрытые ресурсы символа в лирике Вячеслава Иванова (Опыт применения программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»).	216
<i>Л. Г. Каяниди</i> Пространственно-мифологическая модель и ее трансформации в поэзии Вячеслава Иванова: «Сон Мелампа» и «Прометей»	231
<i>Ю. Б. Орлицкий</i> Газэлы Вячеслава Иванова	247
<i>О. И. Федотов</i> Семистишия в строфическом репертуаре Вячеслава Иванова: на пути к полусонетам.	259

BIOGRAFICA

<i>М. Вахтель</i> Вяч. Иванов — студент Берлинского университета (статья вторая)	275
<i>А.Л. Соболев</i> ЗУБОВСКАЯ ПУСТЫНЬ»: история предпоследней московской квартиры Вячеслава Иванова	308
<i>Е. В. Глухова</i> Вячеслав Иванов в проектах Наркомпроса: Клуб «Красный петух» 1918–1919 гг.	357
<i>Вяч. Иванов</i> Происхождение греческой трагедии (Подготовка текста, публ., коммент. Е. В. Глуховой).	378
<i>С. В. Федотова</i> Реконструкция подтекста эпиграммы Вячеслава Иванова «Чуковский, Аристарх прилежный...»	404

MISCELLANEA

<i>Г. В. Обатнин</i> Запись Вяч. Иванова о системе Э. Гуссерля	431
<i>К. Ю. Лаппо-Данилевский</i> Переводы Вяч. Иванова из Шандора Петёфи.	446
<i>А. Б. Шишкин</i> Новонайденный портрет Вяч. Иванова работы М. Сабашниковой	451
Список сокращений	460
Указатель имен	461
Сведения об авторах	477

От составителей

О том, что Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) — «поэт для немногих», что он никогда не будет популярным, почти в один голос говорили М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев, С. С. Аверинцев. Их правота очевидна: сегодня универсализм поэта и религиозного мыслителя, филолога-античника, теоретика символизма и литературного критика выглядит еще более элитарным, чем в начале прошлого века, чуть ли не экзотичным. Но вопреки всему этому в современной науке ивановедение занимает очень достойные позиции: число научных статей, материалов, монографий неуклонно растет. Бездонность и всеохватность его разнообразного творчества притягивает многих. Особенно ярко это проявляется на международных симпозиумах и конференциях, собирающих маститых и начинающих ученых в интеллектуально насыщенном, по-ивановски симпозиональном пространстве. За последние годы в Санкт-Петербурге, Москве, Риме — трех локусах, связанных с жизнью поэта-символиста, — прошло несколько значительных мероприятий («Вяч. Иванов и дионисийство: *Disputatio metaphysica et culturalis*» (СПб., 2015), «Музыка — философия — культура. Родное и вселенское: К 150-летию Вячеслава Иванова» (Москва, 2016), «Историческое и надвременное у Вяч. Иванова» (Рим, 2016)). Их продуктивность — в появлении новых аспектов в освоении наследия поэта и мыслителя, которым не предвидится конца. Предлагаемый коллективный труд — еще одно совместное усилие авторов приблизиться к пониманию философско-эстетического феномена «Вячеслава Великолепного», который рельефно выделяется на фоне богатого талантами русского Серебряного века.

Своеобразие наследия Иванова во многом обусловлено его старомодной классической образованностью, его укорененностью в культурах прошлого — той духовно-интеллектуальной почвой, из которой выростала его мысль, охватывающая и философию искусства, и художественную антропологию, и онтологию познания, и музыкально-театральную эстетику. Стройная система его поэтической философии (или философской поэзии) — «нешуточное» (по слову Аверинцева) единство — не просто плод его природных способностей и благопри-

ястствующих им жизненных условий; она складывалась в диалоге с великими предшественниками и современниками, волнуемыми теми проблемами, которые выдвинул кризис рубежа XIX–XX вв.

При этом, как отмечал Н. Бердяев, Вяч. Иванов «никогда не обострял никаких разногласий, не вел резких споров, он всегда искал сближений и соединений разных людей и разных направлений, любил вырабатывать общие платформы». Об этой особенности поэта с некоторым негативным оттенком говорили как о его единственной в своем роде «всеядности». Но более точно сформулировал ее Андрей Белый: «Антиномии нашего времени перекрещены в Вячеславе Иванове».

К таким эпохальным антиномиям относились поиски в области религиозной, мистической и прямо оккультной, которые причудливо смешивались с последними достижениями современной естественнонаучной мысли, иногда в ее популярном преломлении. Модернисты часто внедряли в художественное творчество конгломерат неотстоявшихся, хаотически-бурлящих идей, претендующих на решение мировоззренческих, глобальных и космологических проблем. Эта тема рассматривается в статье *В. Петрова*, во многом дискуссионной по выводам, тем не менее предлагающей новые ракурсы понимания возможных источников телеологических концепций Вяч. Иванова, Андрея Белого и М. Волошина. Философским исканиям теоретика символизма, сопряженным с поэтическими прозрениями и литературатурно-критическими штудиями, посвящен весь раздел, открывающий сборник. Сюда входят различные аспекты творчества Иванова в контексте интеллектуальных интересов и религиозно-мистических увлечений его ближайшего круга, П. Флоренского, В. Эрн (И. Едошина); сопоставление его Достоевсковедческих открытий с философской критикой неокантианского толка (О. Богданова); анализ историософских взглядов поэта, определяющих синтетический замысел «Повести о Светомире царевиче» (Е. Тахо-Годи).

Второй раздел отдельно рассматривает музыкально-театральную эстетику Иванова. Вдохновленный античными философами, А. Шопенгауэром, Ф. Ницше и Вл. Соловьевым, как и многие его современники, он понимал музыку как фундаментальное начало мироздания и неустанно развивал идеи о ее ведущей роли, наряду с театром, в проекте синтеза искусств (А. Дудек, С. Стахорский) и религиозной мистерии будущего (Н. Ваганова). Интересным вкладом в ивановедение являются представленные в этом разделе примеры рецепции ивановских идей и произведений композиторами-современниками, М. Гнесиным и Н. Мясковским (М. Карачевская, Д. Мамедова).

Третий раздел «Поэтика. Стихovedение» углубляет наши представления о своеобразии языка поэзии Иванова: фонологической организации «поэтического пространства» (*А. Грек*), интертекстуальной и интермедиаальной природы его любовной лирики (*С. Титаренко*), художественных топосов его поэтической антропологии (*М. Цимборска-Лебода*), символических мотивов и архетипических моделей, выявленных при использовании гипертекстовой компьютерной программы (*А. Павлова, А. Каяниди*). Стихovedческие работы посвящены изучению метрики и строфики: особенности рифмы газелей и семистиший в строфическом репертуаре Иванова в контексте предшествующей литературной традиции рассматривают *Ю. Орлицкий* и *О. Федотов*.

В разделе «Biografica» помещаются материалы, которые значительно дополняют или открывают новые страницы жизни Вяч. Иванова в разные периоды. *М. Вахтель*, спустя 20 лет после своей первоначальной статьи о студенческих годах поэта, публикует архивные материалы, которые по-новому освещают взаимоотношения молодого русского студента с великим немецким ученым-классиком Т. Моммзенем. Большое значение для воссоздания жизненного пути поэта имеет также масштабная работа, документально представляющая бытовые обстоятельства переселения Вячеслава Иванова с семьей в Москву в 1913 году (*А. Соболев*). Другое, не менее значительное исследование, посвящено участию Вяч. Иванова в одном из культурно-массовых проектов первых лет Советской власти — творческом клубе «Красный Петух» (1918–1919), организованном ТЕО Наркомпроса; публикация стенограммы доклада о происхождении греческой трагедии исключительно важна (*Е. Глухова*). Завершает биографический блок реконструкция подтекстов эпиграммы Иванова «Чуковский, Аристарх прилежный...» (написанной для знаменитого рукописного альманаха «Чукоккала» в 1919 г.) с опорой на материалы из личных архивов поэта и критика (*С. Федотова*).

В заключительном разделе «Miscellanea» в научный оборот вводится ряд неизвестных ранее фактов из наследия Вяч. Иванова: его переводы из Шандора Петёфи (*К. Лаппо-Данилевский*); черновые записи о феноменологии Э. Гуссерля (*Г. Обатнин*). Здесь же впервые публикуется считавшийся утраченным портрет-клише Иванова работы М. Сабашниковой, на котором поэт изображен в совершенно незнакомом облике (*А. Шишкин*).

**ПОЭЗИЯ
И
ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ**

**ТЕЛЕОЛОГИЯ, ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ
И ОБРАТНЫЙ ХОД ВРЕМЕНИ В РАБОТАХ
АНДРЕЯ БЕЛОГО, ВЯЧ. ИВАНОВА И М. ВОЛОШИНА**

Аннотация: В статье исследуется комплекс представлений, учений и идей, заимствованных авторами периода модернизма из естественных и гуманитарных наук, а также из оккультной традиции. К числу концепций подобного рода относится теория обратной каузальности или телеологическая причинность, а также учение о «четвертом измерении», каким оно понималось в математике и оккультных учениях. Исследована «темная космогония» Вячеслава Иванова: применительно к поэме «Сон Мелампа» установлено определяющее влияние «орфического мифа» Эдуарда Шюре и учения о «четвертом измерении» Рудольфа Штейнера. Реконструированы представления о мгновении, вечности и четвертом измерении у М. Волошина, включая влияния Г. Уэллса и Р. Штейнера. Указано на важную роль М. Сабашниковой как транслятора идей о четвертом измерении от круга Р. Штейнера к М. Волошину и Вяч. Иванову.

Ключевые слова: Андрей Белый, Вяч. Иванов, М. Волошин, М. Сабашникова, В. Вундт, К. Дюпрель, Э. Шюре, Р. Штейнер, Г. Уэллс, «Сон Мелампа», обратная причинность, телеология, четвертое измерение, орфический миф, модернизм, оккультизм.

Abstract: The essay deals with a set of concepts and ideas borrowed by modernist authors from the natural sciences and the humanities, as well as from the occult tradition. Among the concepts of this kind is the theory of backward causation or teleological causality, as well as the doctrine of the «fourth dimension», as it was understood in mathematics and occult teachings. The influence of Wilhelm Wundt's teleology on Carl Du Prel's oneirocriticism and Andrei Bely's metaphysics is shown. Vyacheslav Ivanov's «dark cosmogony» is investigated: the decisive influence of Édouard Schuré's «Orphic myth» and Rudolf Steiner's teaching on the «fourth dimension» is revealed in relation to the poem «The Dream of Melampus». Maximilian Voloshin's concepts of the «moment», «eternity» and the «fourth dimension», including the influences from H.G. Wells and R. Steiner, are explored. Margarita Sabashnikova's important role as the translator of ideas concerning the fourth dimension from R. Steiner's circle to M. Voloshin and Vyach. Ivanov is pointed out.

Keywords: Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, Maximilian Voloshin, Margarita Sabashnikova, Wilhelm Wundt, Carl Du Prel, Édouard Schuré, Rudolf Steiner, H.G. Wells, «The Dream of Melampus», backward causation, teleology, the fourth dimension, the Orphic myth, modernism, occultism.

Для литературы модернизма, яркими представителями которого были Вяч. Иванов, Андрей Белый и М. Волошин, характерно перенесение современных им естественнонаучных, философских, психологических и пр. теорий в область художественного творчества. Это прекрасно осознавалось ими самими. Например, М. Волошин отмечал в 1905–1907 гг., что научная революция приводит к революции в психологии и философии:

«Упадок современной литературы и возникновение новой философии. Отвлеченные понятия научного метода становятся психологическими данными. Извне они переносятся внутрь. R. de Gourmont: “Приготавливается, уже совершается основанная на научном методе философская революция, настолько же важная, как и та, что в XVII веке ниспровергла схоластику”» (*Волошин 2000*, 48).

Одной из таких революционных теорий, возникших в поле науки, но с энтузиазмом воспринятой литераторами и представителями оккультных учений, явилась концепция обратной причинности. Разные авторы понимали ее по-разному. Она связывалась с противопоставлением причин и целей (Вяч. Иванов), с «падением в прошлое» посредством *воспоминания* (Волошин), с зеркальным отражением процессов физического мира в мире астральном, который также именовался областью четвертого измерения (Андрей Белый), с обратным течением процессов в сновидческой реальности (П. Флоренский) и пр. В центре внимания настоящей работы — соответствующие представления Белого и Вяч. Иванова. Воззрения других авторов (например, Волошина) затрагиваются лишь в той части, в какой они оказывались источниками и факторами влияния на взгляды Белого и Иванова, а также в том случае, когда их формулировки предоставляют параллели, проясняющие или оттеняющие построения Андрея Белого и Иванова.

Введение. Попытки интерпретации представлений об обратной причинности в исследовательской литературе. Мы начнем с краткого обзора работ, предметом которых были концепции обратной причинности либо обратного течения времени у В. И. Иванова, Андрея Белого, а также П. А. Флоренского.

Влияние темы *зеркаления* на поэтику Иванова рассматривалась в работе З. Г. Минц и Г. В. Обатнина (*Минц, Обатнин*, 59–65), которые подчеркивали отказ от платоновской парадигмы у Иванова: два начала бытия предстают *не только* как сущность и ее образ, но как два равноправных облика Единого. Видимая Вселенная явлена у Иванова в образе *двух* зеркал, которые отражают друг друга. «Верхнее зеркало» — прозрачность небосвода, «нижнее» — «зеркало вод» (озера, моря и т.д.). Символизм «двух зеркал» у Иванова является вариацией топоса «двух бездн» Д. С. Мережковского. При этом верх (небо) и низ (земля) не противопоставляются, но теургически отождествляются в духе поэтики Вл. Соловьева.

Л. А. Силард анализировала темы двунаправленного течения времени у П. А. Флоренского, рассматривая при этом его сочинения 1918–22 гг. (*Силард*, 283–295)¹. Возможные источники концепции встречных потоков причин и целей у Иванова обсуждал В. П. Троицкий (*Троицкий*, 815–825), привлеченный параллель из пс.-Плутарха². Применительно к поэтике Иванова на мотив противотечущих потоков специально обращал внимание С. С. Аверинцев (*Аверинцев*, 13–14). Отмечалось, что в популярной литературе теория обратного течения времени представлена у Л. Кэрролла, который (что не случайно) был математиком. Алиса, попавшая в Зазеркалье, сталкивается с жизнью, текущей вспять (*living backwards*), при которой память работает в обе стороны (*one's memory works both ways*) — в прошлое и в будущее. Одновекторная память признается персонажами недостаточной, а королевский гонец отбывает наказание за преступление, которое совершит через две недели (*Кэрролл*, 161–165; *Зеркало*, 3–5).

Герменевтическое объяснение феномену снов с обратным течением времени дает Б. А. Успенский (*Успенский*, 68). Обь-

¹ Эти работы Флоренского, написаны позднее соответствующих сочинений Вяч.Иванова и А. Белого, но принадлежат той же традиции (источниками Флоренского являются П. Д. Успенский, К. Дюпрель и, опосредованно, Ч. Хинтон).

² *Pseudo-Plutarchus. Consolatio ad Apollonium*, 106 F 3-7: «Καὶ ὁ τῆς γενέσεως ποταπὸς οὕτως ἐνδελεχῶς ῥέων οὐποτε στήσεται, καὶ πάλιν ὁ ἐξ ἐναντίας αὐτῷ ὁ τῆς φθορᾶς εἶτ' Ἀχέρων εἶτε Κωκυτὸς καλοῦμενος ὑπὸ τῶν ποιητῶν» («Эта река рождения будет непрерывно течь и никогда не остановится, равно как и текущая ей навстречу река уничтожения — Ахеронт или Кокит, как называют ее поэты»).

ясняя механизм обратного хода психологического времени во сне, при котором сюжетно предшествующие события оказываются спровоцированными финалом сна, Успенский рассматривает работы Флоренского и упоминает некоторых его предшественников³. Он воспроизводит идею Богораза⁴, состоявшую в том, что разрозненный набор образов, являющихся спящему сознанию, упорядочивается мозгом в связанный сюжет лишь в момент пробуждения. Таким образом, нарратив, разворачивающийся в некоторых снах из конца в начало, возникает *a posteriori*. Случайные образы сюжетно выстраиваются в момент пробуждения под воздействием раздражителя, доминирующего в данный миг. В самом же сне времени нет. Как формулирует это Успенский, «задается семантическая установка (семантический код), которая определяет прочтение увиденного: события воспринимаются постольку, поскольку они связываются в сознании с конечным результатом». Заслуживает внимание то, что применительно к соответствующим теориям П. А. Флоренского Успенский не упоминает их важнейший источник — концепции Карла Дюпреля. Зато он распространяет представление об обратной причинности на историческую память, подчеркивая, что «в рамках исторического сознания возможен ход мысли от будущего к настоящему или прошлому, <...> направление исторической мысли — ретроспективно, оно противоположно естественному ходу событий».

Наконец, весьма важными для истории попыток истолкования особенностей концепции телеологической причинности у Вяч. Иванова являются комментарии Ольги Дешарт, представленные в 3-м томе собрания сочинений В.И. Иванова. Дешарт предлагает собственную интерпретацию мыслей и рассуждений Иванова, трактуя тему потока (*Ройя*) и противотока (*Антиройя*) в контексте того, что изложено Ивановом в статье «Древний ужас» (1909). Как кажется, Дешарт несколько деформирует мысль Иванова, представленную в «Сне Мелампа». В «Древнем ужасе», на котором она базирует свою интерпретацию, присутствует схожий круг символов, метафор, образов, но основной

³ См.: *Maury*, 161; *Bergson*, 108–109, 112–113.

⁴ *Богораз* (Тан) В. Г. Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. Вып. 1. М., Пг., 1923.

посыл иной: Вячеслава Иванова занимает проблема памяти, понятой как *анамнесис* — платоновское припоминание о бытии, которое душа делила с богами, когда сопровождала их на небесах. Видимо, Дешарт отправляется от строки «всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в *обратном потоке времени* до врат Эдема» (III, 93; *Дешарт* III, 773, 798; I, 133). Ничтожащее действие времени проявляется в «забвении». Последнему противостоит память, которая является формой организации времени:

«Если б не было забвения, <...> “единый полный миг” хранил бы каждую вещь и каждую делал бы бессмертной. “Как душа, согласно древнему орфическому верованью, должна, чтобы стать божественной и бессмертной, опять найти ключи Памяти и утолить палящую жажду у озера подземной Мнемозины, — так Памятью воссоединяемся мы с Началом и Словом, которое “в Начале было”. И знаем, что по совершении Человека, всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в *обратном потоке времени*⁵ до врат Эдема, и первозданный вспомнит свой Эдем”⁶.

Таким образом, согласно Дешарт, *обратное движение во времени есть действие припоминания*. Подобную интерпретацию будут разделять многие теософы и антропософы (например, М. Волошин).

Можно предположить, что Вяч. Иванов в некоторых случаях полагает, что припоминает сама Мировая душа. Если это так, то подобная теория является трансформацией концепции времени, сформулированной неоплатоником Плотинном, для которого время мира есть поступательная жизнь Мировой души. Логично, что «припоминание», направленное вспять, порождает противоположно направленный поток времени. И все же, несмотря на то, что в «Сне Мелампа» и «Древнем ужасе» Иванова содержится ряд схожих положений (речь идет о сне, пророческом вдохновении, гётевских Матерях сущего, объяснении того, почему в *визионарных восприятиях правое меня-*

⁵ При отсутствии специального указания, в цитатах здесь и далее курсив мой — В. П.

⁶ Здесь (I, 133) Дешарт в свободной форме цитирует «Древний ужас» В. Иванова (III, 93).

ется на левое), «Древний ужас» представляет собой вариацию на схожий набор образов и построен по своей собственной логике, центром которой служит припоминание—*анамнесис*. Хотя в «Сне Мелампа» упоминается Мнемозина, *анамнесис* там не является сюжетообразующим.

Таковы основные публикации, затрагивавшие тему обратной причинности, обратного течения времени и «телеологического» порядка событий, обратного по отношению к причинности физического мира.

1. Телеология до эпохи модернизма. У телеологических представлений долгая история. Укажем лишь трех мыслителей, в системах которых телеология играла определяющую роль.

Аристотель. Впервые о «целях» отчетливо заговорил Аристотель. Более того, он выстроил на этом принципе свою метафизику. Согласно Аристотелю, топор только тогда является топором, когда он рубит (во всех остальных случаях он представляет собой предмет из дерева и железа). Ложе только тогда является ложем, когда используется для лежания (если применить его не по назначению, то ложем оно не будет). Таким образом, замысел и предназначение вещи должны совпадать со способом ее использования. Вещь только тогда совпадает с собой, обретает свою идентичность, когда коррелирует с тем, «ради чего» она создана, когда действует в соответствии с тем, чего от нее ожидают. Мир, каким он представлен у Аристотеля, противоположен миру механической причинности. В своей метафизике Аристотель переходит от данности к заданности, от сущего к существованию. Сам он, разумеется, не рассуждал в подобных терминах и полагал, что концептуально остается в рамках прежней картины мира. Цели с их «целеполаганием» и «заданностью» не выделялись им в особую категорию: они числились среди остальных причин, каковых Аристотель насчитывал четыре вида.

Максим Исповедник. В VII веке н.э. византийский богослов Максим Исповедник проявил себя ярчайшим последователем Аристотеля именно в вопросе телеологического подхода. Центром мирозерцания Максима становится учение о логосах сущего. Последние он понимал как нетварные и божественные замыслы относительно того или иного сущего и отличал от тварной сущности, которая являлась данностью. Импульс к та-

кому пониманию логоса Максим заимствовал у пс.-Дионисия Ареопагита, который в рамках своей программы последовательного «запараллеливания» платонизма и учения ап. Павла, определил логосы сущего сразу как платоновские «прообразы» (т.е. парадигматические причины) и евангельские «предопределения» (Еф 1:5; Рим 8:29), сообразно которым все сущее предопределено и выведено в бытие (*De div. nominibus* V, 8). Целью творения космоса и человека Максим полагал постановку перед человеком задачи разглядеть в каждом из творений его нетварный смысл-логос, воспринять этот логос и в своей душе принести Богу Отцу в дар-жертву⁷. У Максима Исповедника целеполагание становится движущей силой и основой мироздания. Сообразно предвечному замыслу Бога о мире, нужно, чтобы сущность-ипостась всего тварного преобразилась в благодатное существование универсума в Боге. Таким образом, Максим четко различал сущность и логос, противопоставленные как данность и заданность, как причина и цель.

Лейбниц. В Новое время противопоставление причин и целей было ярко сформулировано Лейбницем. Он же по-новому переосмыслил аристотелевское понятие «энтелехия». Из четырех аристотелевских причин — материальной (представляющей собой то, из чего сделана вещь), формальной (определяющей, чем вещь является по сущности), действующей (сообщающей вещи движение), целевой (задающей то, ради чего вещь существует) — Лейбниц выбрал две последние и противопоставил их:

«Души действуют согласно законам *конечных причин*, посредством *влечений, целей* и средств. Тела действуют по законам *причин действующих* или движений. И оба царства — причин действующих и причин конечных — находятся между собой в гармонии» (*Лейбниц, 427*).

⁷ Схожим образом в Египте первины урожая полагались на алтарь и жертвовались создателю. На сохранившихся изображениях фараон Эхнатон и его супруга Нефертити восседают по обе стороны алтаря, на который возложены дары, тогда как Солнце-Атон простирает к дарам свои оканчивающиеся ладонями лучи, что знаменует принятие небесным Царем приношений от царя земного.

Таким образом, по Лейбницу, в области одушевленного находятся «цели», которые «духовным» образом *влекут* к себе то, что наделено душой и разумом, а в области природного и материального пребывают «причины», которые механическим образом *толкают* и движут физические объекты. Именно такое понимание причин и целей воспроизводит Иванов в «Сне Мелампа», когда описывает, как змеи сообщают герою о том, что тот переменялся — из бездушного царства Причин поднялся в разумное царство Целей: «Слепые толкали тыл твой причины; / Ныне же цели святые влекут предводимые руки»⁸.

В отличие от Аристотеля, у Лейбница «цели» не являются одним из четырех видов причин: они качественно отличны от «причин» и им противопоставлены, находясь, тем не менее, в совершенной гармонии с ними⁹. Отчасти отправляясь от этой идеи, Иванов в «Сне Мелампа» строит мифологему «браков» Целей и Причин¹⁰. При этом вереницы Причин и Целей движутся, по Иванову, навстречу друг другу противоположенными потоками. Источником этой концепции является уже не Лейбниц, но иные авторы, воззрения которых мы рассмотрим ниже.

При этом нужно учитывать, что идея противоположенных потоков причин и целей у Иванова не является изолированным принципом, но встроена в сеть других концепций и теорий, разделявшихся авторами периода модернизма: сюда относится тема «двух бездн» (*Петров 2016б*); теургический и алхимический мотив «что вверху, то и внизу»; мифологемы змеино-го символизма¹¹, андрогинности, зеркаления; доктрина трансмиграции душ,

⁸ Подробнее о влиянии Лейбница на Иванова см. *Петров 2017а*, 46–52.

⁹ «Выше мы установили совершенную гармонию между двумя естественными царствами: царством причин действующих и царством причин конечных» (Лейбниц, § 87, 428).

¹⁰ «Имя нам — Змеи-Причины: со Змиями Целей от века / Нас обручила судьба» («Сон Мелампа», ст. 70–71, II, 296). Ср. Aristoteles. De anima 415 b 15–18: «Душа есть причина и в значении цели (οὐ ἔνεκεν ἡ ψυχὴ αἰτία) <...> Цель (τέλος) у живых существ по самой их природе есть душа».

¹¹ Змеиные мотивы играют важную роль в греческих мифах о Дионисе, манифестируя хтоническое начало. В окултизме Р. Штейнера змея является символом самопознания. Ср. пояснения в письме М. Сабашниковой к Волошину от 8/21.10.1905: «Символ змеи. У беспозвоночных <...> нервная система общая, не дифференцированная, воспринимают мир они всем существом, и для них нет “ты и я”. Дифференциация, нервы позвоночного столба дали возможность

проходящих через последовательность эонов, разные оккультные концепции. Всего этого мы не будем касаться. Укажем лишь на важное доктринальное следствие усвоения принципа зеркаления и постулирования не одного, но двух абсолютов (верх / низ, свет / тьма), а именно, на разрушение платоновской и христианской парадигм, полагавших единственный Абсолют (Бога), которому ничего не противостоит (тварное создано Богом из ничего), тогда как осью между Творцом и творением является вертикаль. Введение *двух* противостоящих друг другу начал превращает упомянутую вертикаль в горизонталь, соединяющую *два* равновеликие начала, *две* равноценные вечности, всматривающиеся друг в друга подобно двум зеркалам, и переворачивающие реальность в момент ее отражения (с заменой правого на левое, а потока на ему противонаправленный).

Вильгельм Вундт и Карл Дюпрель как основные источники представлений об обратной причинности для авторов конца XIX — начала XX века. Исследователи, писавшие об обратной причинности применительно к авторам конца XIX — начала XX века, оставили без внимания двух авторов, которые, собственно, и создали телеологию в том виде, в каком она попала — напрямую или через посредников — к Белому, Вяч. Иванову, П. Флоренскому, М. Волошину. Речь идет в первую очередь о Вильгельме Вундте (1832–1920), разработавшем телеологию, и во вторую — о Карле Дюпреле (1839–1899), перенесшем идеи Вундта в область толкования сновидений. Теории Вундта и Дюпреля в сочетании с представлениями британского математика Чарльза Хинтона о четвертом измерении, в свою очередь, были незамедлительно восприняты представителями оккультных учений и практик — Рудольфом Штейнером (1861–1925) и Петром Успенским (1878–1947). В России о четвертом измерении, истолкованном в смысле астрального мира, писали Владимир Соловьев (1853–1900), Николай Морозов (1854–1946), а после них — многие другие.

Применительно к построениям Вяч. Иванова без внимания остался его младший современник Андрей Белый, идеи которо-

сознать свое “я”. Поэтому змея, как первое позвоночное, символ самосознания» (*Волошин Т. 11. Кн. 1*, 619). О символе змеи Штейнер говорил в первой лекции «эзотерического цикла» 26 сентября (9 октября) 1905 г.

го в этом аспекте предоставляют близкие параллели к таковым у Иванова. Наконец, исследователи прошли мимо Эдуарда Шюре (1841–1929), которого Иванов читал с юности. Незамеченным остался тот факт, что концептуальное ядро поэмы Иванова «Сон Мелампа» представляет собой поэтическое переложение «орфического» посвячительного мифа из книги Шюре «Великие посвященные» (1889), одним из которых, кстати, Шюре считал Рудольфа Штейнера. Применительно к рецепции представлений об обратной причинности тексты Белого хронологически предшествуют соответствующим работам Иванова. Тем не менее, цепочки влияний у каждого из них были разными. Белый явно следует В. Вундту, которого открыто цитирует и учение которого использует в своих сочинениях. Напротив, Иванов находится под влиянием идей Э. Шюре и Р. Штейнера¹².

Телеология Вильгельма Вундта. Рассмотрим теорию Вундта подробнее. Если кратко сформулировать суть его учения, можно сказать, что в его понимании психические и физические процессы суть две стороны единого существования, которое изнутри субъекта представлено как сфера духовного, а извне — как телесное бытие. Представляется не случайным, что перу Вундта принадлежит книга о Лейбнице, который первым вводит противопоставление причин и целей (*Wundt 1917*). В духе Лейбница Вундт связывает с этими двумя сферами области телеологического и причинного (*Wundt 1889*)¹³. Оба принципа Вундт понимает через призму субъективного восприятия, постулируя: «Исходным пунктом развития понятия цели, а равно причинности событий служит *действующая личность*». При этом, оговаривается он, «*причинное и телеологическое* мирозерцания противостоят друг другу» (*Вундт 2002*, 451–452). Но

¹² * В связи с категоричностью данного утверждения редакторы сб. считают необходимым указать на противоположное мнение, основанное на документальных материалах (см.: *Шишкин А. Б. Основные даты жизни и творчества Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. Повесть о Светомире царевиче. М.: Ладомир, 2015. С. 715, 729–730; Цимборска-Лебода М. «Знак о смысле»: символ и бытие личности. Роза и крест у Вячеслава Иванова // Slavia Orientalis. T. LXV. N. 2. 2016. С. 327*) (ред. — С. Ф., А. Ш.).

¹³ В русском переводе эта работа вышла в 1902 г. (*Вундт 1902*), я цитирую ее по изданию: *Вундт 2002*.

причинное и телеологическое мирозерцания могут совпадать в *целепричине*. По Вундту, уже у Канта:

«*целепричина* представляла собой двойственное понятие, в котором некоторый результат, обсуждаемый сообразно целям, <...> рассматривается в то же время как действие некоторой причины» (Вундт 2002, 453).

Относительно целесообразных продуктов органической природы Вундт полагал, что они могут быть одновременно поняты как следствия природной причинности и как осуществления целей. В разделе «Цель как обращенное понятие причинности» Вундт пишет, что «подведение обоих членов причинного ряда под одну и ту же логическую категорию дает возможность переставить члены указанного отношения и таким образом обратить *прогрессивное* направление причинности в *регрессивное*» (Там же, 455).

«С точки зрения актуальной причинности целевое рассмотрение есть не что иное, как *поворачивание причинного рассмотрения концом наперёд*. Причина и средство, действие и цель обратились в эквивалентные понятия. <...> Нет такой связи событий, которая не могла бы быть рассматриваема в одно и то же время как с причинной точки зрения, так и с телеологической» (Вундт 2002, 455).

«Так как психологическое причинное рассмотрение <...> всегда оказывается вынужденным вследствие характера своего предмета переходить в целевое рассмотрение, то и все принципы духовной причинности должны, конечно, получать телеологический характер» (Там же, 760).

Примечательно, что Густав Шпет в работе «Явление и смысл» (1914) критиковал телеологические воззрения Вундта¹⁴.

¹⁴ Ср.: «В этой ссылке на цель часто скрывается неотчётливое разделение цели и причины, как например, в теориях, по которым выходит, будто цель есть тоже род или вид причины» (Шпет, 114); «Новейшая форма отрицания телеологии — учение об отношении цели-средства, как обращенной причинности (Вундт), поэтому, явно не соответствует действительному положению вещей,

Телеология и онейрокритика Карла Дюпреля. Немецкий философ и исследователь оккультизма К. Дюпрель в своей «Философии мистики» (1885)¹⁵ распространил вундтовское учение о телеологии, как обращенном порядке причин, на онейрокритику. Собственно, проблема обратной причинности составляет сущность книги Дюпреля. Не случайно Аксенов, его русский переводчик, в своем предисловии подчеркивает, что размышления над феноменом обратной причинности, наблюдаемой в определенного рода снах, побудили Дюпреля заняться наукой. По словам Аксенова, в «Философии мистики» мистика «поставлена им [Дюпрелем] на строго научную почву» (*Дюпрель 1895*, VII). В разделе «Трансцендентальная мера времени» Дюпрель цитирует слова Лютера:

«Бог зрит время не в продольном, а в поперечном направлении; перед Ним все растянутое во времени лежит собранным в одной куче», — слова, которыми, приписывая Богу высочайшую степень способности трансцендентального измерения времени, Лютер сводит Его всеведение на скученность представлений и уподобляет его интуитивному познанию гения, для которого то, что рассудочно познающему человеку кажется *преемственностью*, превращается в обнимаемую одним взором *возлеположность*» (*Дюпрель 2006*, 202–203).

Описываемый здесь феномен подробно рассматривался философами поздней античности (*Петров 2015*, 595–617). Любопытно, что Бергсон в «Творческой эволюции» (1907) тоже трансформирует темпоральную последовательность перехода от мгновения к мгновению (вектор времени) в пространствен-

если только за причинным познанием сохраняется ему *par excellance* присущее значение *теоретического* познания. Я считаю это учение отрицательным, так как вижу в нем скрытую форму механического натурализма, где вопреки прямому заявлению его представителей, достигается вовсе не «примирение» телеологии с механизмом, а напротив, отрицание за телеологией ей специфически присущих оснований имманентной спонтанности и выбора средств. <...> Цель является эвристическим средством установления каузальных отношений, — обстоятельство, на которое, впрочем, в литературе уже было обращено внимание (Зигварт)» (*Там же*, 200–201).

¹⁵ *Дюпрель К.* Философия мистики (1895), цит. по: *Дюпрель 2006*.

ное соположение мгновений на некоей воображаемой плоскости¹⁶. Сам Дюпрель признает, что:

«Мало-помалу наша задача превратилась из психологической в метафизическую, причем главный вопрос, каким образом сновидение может заключиться таким событием, которое подготавливается чувственным раздражением, по-видимому, совпадающим с ним во времени, остается все-таки нерешенным. <...> То загадочное явление, что в драматических сновидениях действие, по-видимому, предшествует причине, объясняется, согласно сказанному, двойственностью нашего сознания, то есть *двойственностью лиц нашего субъекта*» (Дюпрель 2006, 203–204).

Окончательный вывод Дюпреля таков:

«Целесообразное направление сновидения могло бы быть делом *ясновидящей* души, в трансцендентальном сознании которой предвиделась причина пробуждения и которая давала бы *целесообразное* направление течению сновидений, что могло бы совершаться двояким образом: или так, что лежащая еще в будущем причина пробуждения, в качестве *causa finalis*, определяла бы направление течения сновидений, или так, что трансцендентальное сознание направляло бы это течение произвольно, и притом таким образом, что при этом смягчалась бы внезапность пробуждения <...> Выбору подлежат только это предположение и защищаемое мной предположение о существовании трансцендентальной меры времени. Как из признания за душой способности *ясновидения*, так и из признания за ней несвязанной физиологической мерой времени способности представления вытекает заключение о существовании трансцендентального сознания, то есть второго лица нашего субъекта» (Дюпрель 2006, 204–205).

Здесь Дюпрель переходит на язык Канта, Шопенгауэра и Вундта:

¹⁶ Позже мнение Бергсона будет повторять О. Мандельштам в работе «О природе слова» (1922).

«Причинность и воля познаются существенно различными способами: причинность — совершенно извне, вполне опосредовано, — следовательно, чем яснее в каждом данном случае познание одной, тем смутнее познание другой <...> Причинность, как показал Кант, <...> есть сущность *представления*, сущность одной из сторон мира, другая сторона которого есть воля, *вещь в себе*. <...> Чем больше дана нам вещь, как явление, <...> тем яснее обнаруживается <...> причинность (это имеет место в неорганической природе), и наоборот: чем непосредственнее осознается нами воля, тем больше отступает на задний план форма представления, причинность (это имеет место в нас)» (Там же, 531).

Далее Дюпрель прямо ссылается на Вундта и заключает:

«... если верна теория познания (хотя бы в таком виде, как она изложена Вундтом в его “Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung” (Leipzig, 1862), то, кроме воспринимаемого нами мира, существует другой мир, нами не воспринимаемый, трансцендентальный» (Дюпрель 2006, 568).

Итак, Дюпрель приспособил учение Вундта о телеологии к онейрокритике и метафизике оккультизма. Вундтова теория двух встречно направленных потоков причинности обогатилась представлением о пророческих снах и наличии трансцендентального субъекта.

Как кажется, Дюпрель не повлиял на Белого, но, возможно, его учение подспудно присутствует у Иванова в поэме «Сон Мелампа» (чье действие разворачивается в сознании спящего героя, видящего *пророческий сон*), а позже те же взгляды будут усвоены П. А. Флоренским, который в начале века был идейно связан как с Белым, так и с Ивановым.

Влияние телеологии В. Вундта на Андрея Белого. Работы Андрея Белого пестрят переложениями учения Вундта, хотя подчас сложно оценить какой именно источник и в какой пропорции влияет на Белого: собственно учение Вундта или звучные его текстам теософские представления. Уже в юношеском «Рассказе № 2» (май 1902) сквозной темой Андрея Белого

является метафизическое зеркаление и двойничество. Мир феноменов изображен Белым как тонкая прослойка между двумя «глубинами», двумя вечностями. В здешнем мире («в видимости») люди представляют собой лишь «усталые знаки», отсылающие к «нуменам» — своим бессмертным, живущим в глубинах вечности двойникам. Впрочем, «глубину» повествователь ощущает не только по ту сторону мира, но и внутри самого себя, где он свободен от уз феноменального бытия. Он сам является нуменом и из своей глубины, «как из окошечка», отстраненно созерцает мир, проникает его насквозь и видит по ту сторону «причину всех причин», которая есть такое же окошечко, «но только с противоположной стороны»:

«Из того отдаленного окна в окно моей глубины тѣк ветерок, сквозняк — и это-то было миром в его настоящем и прошедшем, каким он являлся мне <...>. Я продолжал созерцать мировой сквозняк между двумя окошечками — первой причиной и собою <...>. Вдруг мне показалось, что первой причины и нет, и быть не может, а она — только мое *отброшенное отражение*, она — я, пойманный зеркальной поверхностью... И куда я ни смотрел своим духовным оком, я встречал только себя да своего двойника... <...> Я — нумен, глядящий на мир и отражающийся в зеркале, где принимал вид первопричины... И каждый из людей отражался первопричиной... И людей было много, и они были разные, а первая причина одна и та же... <...> И я вспомнил двойника, который только и мог быть первопричиной» (*Белый 1995, 250–255*).

То, что Абсолют представляет собой лишь отражение созерцателя, напоминает иудейскую мистику, какой она представлена в славянских книгах «Лествица Иакова», а также в первой и второй «Книгах Еноха». Там мистик созерцает на престоле божественной Славы отражение самого себя, своего лица (*Орлов 2015, 2018*). Параллель не так неожиданна, как может показаться на первый взгляд. В работе «О целесообразности» (1904) Белый проясняет понятие божественного «Я», мировой воли, о которой говорит Вундт, именно через образ ангельской Лестницы Иаковлевой:

«Последовательное воплощение Единого в любом из образов действительности ведет к последовательному возведению этого образа в ряды прообразов. Первоначальный образ становится все более и более отождествимым с *окном*, сквозь которое начинает просвечивать символ, или с *зеркалом*, его отражающим. <...> В одном месте “Системы философии” Вундт указывает на то, что если возможно последовательное проведение идеи о Боге, то мы должны Его мыслить как Мировую Волю. В этом смысле организация идеи человечества есть Богочеловеческая организация; осуществление ее возводит индивидуальное начало к божественному. “Разве вы не знаете, что мы будем судить ангелов” (Павел) [1 Кор 6:3]. Отожествляя ангелов с *лестницей идей-ангелов* (что мы встречаем в религии Зороастра), мы принуждены заключить, что идея человечества в возвышенных религиях стоит над ними. Это предел всех обобщений идеи. В этом смысле Она — “Честнейшая Херувим и Славнейшая без сравнения Серафим”» (Белый 2012, 86–88).

Здесь же поясняется, что *прозрачность* феноменального мира достигается в экстатическом состоянии:

«Вся действительность становится *прозрачной*. Для созерцания картины природы несущественна ни форма стекла, ни размер его: ведь мы смотрим *сквозь него*. Несуществен и образ символа: чтобы быть восхищенным до созерцания его, необходимо лишь *мгновение, развернувшееся в вечность*. Так и бывает в экстазе. Раз мы имеем дерзновение и силу для превращения любого момента в вечность, то *понятие о времени исчезает*, ибо сумма вечностей (т. е. миггов) — вечность» (Там же, 89).

Слова о «мгновении, развернувшемся в вечность» (восходящие к Гете) будут не раз повторены Белым (в романе «Петербург», в письмах); а М. Волошин в этот период рассуждает о мгновении, заключающем в себе вечность. Параллель рассуждениям Андрея Белого можно найти в лекциях Р. Штейнера, но

они были прочитаны позже — в 1906 г.¹⁷ Возможно, у Белого и Штейнера был общий источник в теософской литературе.

Там же, в «О целесообразности», Белый дает конспект учения Вундта о причинности и целесообразности:

«По Канту, *целесообразное* объяснение связей между явлениями отправляется от целого, а *причинное* от единичного. Вундт доказывает *обратимость причинности*, как скоро мы лишаем ее субстанциальности. *Целесообразность есть причинность, рассматриваемая в обратном порядке.* <...> Прогрессивное понятие причинности переходит в регрессивное понятие целесообразности. <...> [Они] могут быть настолько эквиваленты, по Вундту, что причинность может совпасть с целесообразностью. <...> Работа машины есть и цель, и действие¹⁸. *Телеологическое* рассмотрение, по убеждению Вундта, захватывает область духовных процессов. “Силы природы, — говорит он, — средства, которыми ставящий цели рассудок стремится произвести действие”. <...> Цель переходит в мотив. Целевое объяснение, понимаемое таким образом, есть мотивация» (Белый 2012, 81–82).

Белый сознает, что традиционная картина мира при таком подходе претерпевает кардинальные изменения. В связи с этим в «Эмблематике смысла» (1909) он прямо пишет о телеологии и обратной причинности:

«Искони предмет познания символизировался <...> божеством; а продуктом познания оказывался мир, покрывалом своим занавешивающий бога; предмет познания [Бог] становился причиной, продукт [мир] — действием этой причины; *обора-*

¹⁷ «Выше [астрального мира] расположен только деваханический, духовный мир. Когда ученик узнает духовный мир, <...> он научается пониманию глубокого выражения индийской мудрости: “Tat tvam asi”, то есть “это — ты!”. <...> Когда он из астрального мира вступает в деваханический <...>, тогда в определенный момент он видит свой физический образ вне самого себя и говорит: “Это — ты”, в то время как прежде он говорил себе: “Это я”. Теперь он видит свой физический образ вне самого себя и говорит: “Это — ты”. В этот момент человек находится в Девахане» (Штайнер 2011, 26–27).

¹⁸ О *целепричинности* см.: Белый 2010, 54; Вундт 2002, 453.

чивая причинность, приходили к телеологии: мир становился средством вернуться к божеству» (Белый 2010, 73).

В «Критицизме и символизме» (1904) Белый неоднократно говорит о причинности. Вслед за Шопенгауэром он повторяет, что «причинность же есть только форма познания». Тем самым подчеркивается ее условность и конвенциональность. В работе «О границах психологии» (1904) Белый подробно обсуждает теорию причинности Вундта (Белый 2010, 45–56), завершая свое эссе образом двух зеркалящихся бездн:

«В зеркале вод, теперь успокоенных, отражается месяц вместе с небом, где он замерз. Глядя на *отражения*, нам кажется, что опять исчезла грозящая пучина и *челн личного сознания*, озаренный всеобщим сознанием, плавно проносится между двумя небесами. Эти небеса — верхнее и нижнее — познавательные нормы, сверху и снизу объемлющие свое содержание» (Белый 2010, 56)¹⁹.

В разных работах, — «Формы искусства» (1902)²⁰, «Смысл искусства» (1907)²¹, «Магия слов» (1909)²², — Белый рассуждает о причинности, толкуя ее, по Шопенгауэру, как «узел между временем и пространством» и «соединение пространства со временем», или по Вундту, «как форму закона основания». В комментариях к собственной работе «О границах психологии» Белый дает сводку учений о причинности в истории философии (Белый 2010, 339). Он цитирует немецкого философа Теодора Липпса, указывавшего на переход «от причинного исследования <...> к волюнтаристически-телеологическому» (Белый 2010, 345); одобряет «взгляд Челпанова на телеологический принцип как на необходимую предпосылку критицизма» (Там же, 348); называет «блестящей» Вундтову схему «взаимного отношения принципов причинности и целесообразности, <...> противоположно направленных при эмпирическом рассмотре-

¹⁹ О влиянии Вяч. Иванова на этот фрагмент см.: Петров 2016а, 319.

²⁰ Белый 2010, 132.

²¹ Там же, 157.

²² Там же, 317.

нии» (*Белый 2010*, 345–350). В работе «Принцип формы в эстетике» (1906) Белый, в терминах Вундта, постулирует преобладающие телеологии над причинностью в мифе:

«Причинность отсутствует в поэтическом мифе: так называемая *фабула* в поэзии всегда телеологична: она говорит скорее о цели, смысле и ценности изображаемого, нежели о причинах: нельзя рассматривать поэтический миф с точки зрения закона причинности, потому что субстанциональной причинности как таковой и не существует вовсе ни в действительности, ни в образах искусства» (*Там же*, 383).

Приведенные примеры не исчерпывают обращений Белого к Вундту и телеологии. Но и их достаточно для того, чтобы продемонстрировать частое обращение Андрея Белого к телеологическим концепциям В. Вундта.

Отдельный вопрос — рассуждения Белого о четвертом измерении, понимаемом и в плане математической теории (вслед за Ч. Хинтоном), и в плане теософии (под влиянием учения Р. Штейнера). Этой темы здесь мы касаться не будем, предполагая развить ее в специальной работе.

«Темная космогония» Вячеслава Иванова: Эдуард Шюре и Рудольф Штейнер. В отличие от Андрея Белого, который не скупится на отсылки к научной литературе, Вяч. Иванов предпочитает скрывать свои источники, а также существенно трансформировать их. Иванов не упоминает Дюпреля, но, как кажется, пытается дать понять, что знаком с учением Вундта, от которого его собственные построения отличаются. В примечаниях ко «Сну Мелампа» Иванов пишет:

«Роя (ροία — собственно: “поток”) и Антирроя (ἀντίροια — “противотечение”) суть *termini technici*, вводимые мною в изложение моей метафизической концепции для означения: первый — “потока” причинности <...> из прошлого в будущее; второй — “встречного потока” причинности <...> из будущего в прошедшее. <...> Закон достаточного основания имеет лишь формальное значение. <...> Если бы мы могли проникнуть в сущность являющегося, формула достаточности оказалась бы

ию. Каждый миг явленного бытия <...> есть как бы *чадо брака между причинами* женского порядка (Ройя) и порядка мужского (Антирройя). <...> Я отождествляю понятие Антирройи с понятием *целесообразности* лишь условно и предпочитаю определять [её] <...> просто как встречающую причинность» (II, 300).

«Технические термины», о которых говорит Иванов, суть художественные эквиваленты таким концепциям Вундта как «причинность» (связанная с введенным Лейбницем «законом достаточного основания») и «целесообразность», понимаемая как *обратная причинность*. В выборе названий для этих «терминов» в полной мере проявляется филологическая выучка Иванова. Почему «поток» именуется ἡ ροία? Стандартное греческое слово для «потока» — ὁ ποταμός. Как представляется, пара ροία / ἀντίρροια возникла из-за омонимии, словесной игры, которую любил Иванов. Если существительное ἡ ροία означает «поток», то отличающееся от него лишь ударением слово ἡ ροία означает «плод гранатового дерева», в мифологии бывший непременным атрибутом Персефоны²³. Таким образом, Иванов выбрал для обозначения «потока» слово, перенос ударения в котором превращал «поток» в «гранат» — плод, отсылавший к базовым локусам поэмы «Сон Мелампа» — образу Персефоны и сюжету с растерзанием Загрея²⁴. Это не единственный пример словесной игры в «Сне Мелампа». Мы уже демонстрировали (Петров 2017а, 44–45) схожую игру, когда

²³ Согласно мифу, Аид похитил Персефону, дочь Деметры (этому сюжету посвящена специальная орфическая поэма). По просьбе Аполлона Аид был вынужден отпустить Персефону, но перед освобождением дал ей семь (*Ovidius. Metamorphoses V, 537*), а может быть три (*Ovidius. Fasti IV, 608*) зерна *граната*. Зерна граната возникли из капель крови Диониса-Загрея (*Clemens Alexandrinus. Protrepticus 19, 3*). Персефона, все это время отказывавшаяся от пищи, проглотила зёрна — и тем самым оказалась обречена на возвращение в царство Аида.

²⁴ Кроме того, обращает на себя внимание созвучие русского глагола «реять» и греческого существительного «Ройя». См.: «Спорады» (1908), где «возможное» и «действительное» противопоставлены как нечто высшее (именуемое «реянием») и нисхождение (кристаллизация) (III, 112–113). Это в точности отвечает лексике некоторых греческих платоников и христианских богословов, понимавших общее родовое бытие как «сущность» (οὐσία), в возможности содержащую в себе вещи, которые, осуществляясь в актуальном бытии, становятся единичными «ипостасями» (ὑπόστασις, досл. «осадок»).

Иванов наделял русское слово «вечность» смыслом, который имеет его частичный греческий эквивалент — слово αἰών («век», «жизнь»). Эта укорененность в филологии, а не в философии, естественна для Иванова. Не случайно, характерный для его поэзии образ *рек, текущих вспять, к своим истокам*, восходит не к некоей метафизической доктрине, но является трансформацией греческой поговорки, описывавшей ситуацию, при которой всё идет не своим чередом, но «кувырком» и «задом наперед»²⁵.

Применительно к «Сну Мелампа», в котором обратная причинность является важным элементом повествования, нужно обратить внимание на следующее. Те, кто исследовал эту поэму, представляющую собой вольную компиляцию и интерпретацию греческих мифов, невольно направляли свое внимание в сторону соответствующих античных источников — от «Вакханок» Еврипида и «Деяний Диониса» Нонна Паннополитанского до свидетельств мифографов. Однако дело обстоит сложнее. Дионисийский миф — лишь внешний сюжетный слой «Сна Мелампа». В другой работе мы уже показали, что в число источников поэмы входят и Шиллер, и Гете, и Лейбниц (*Петров 2017a*). Лексика авторского примечания к поэме демонстрирует попытку Иванова дистанцироваться от телеологии В. Вундта.

Однако имеется еще один, притом непосредственный, источник поэмы. Он настолько важен, что можно сказать, что «Сон Мелампа» был создан как поэтическое переложение этого прозаического источника. Речь идет об «орфическом» разделе из книги Эдуарда Шюре «Великие посвященные» (*Schuré; Шюре*). «Учение Орфея» Шюре излагает в виде *посвященного мифа*. Уже в эпиграфе, названном «Орфический отрывок», Шюре упоминает о «бесчисленных душах, которые исходят из единой великой Души Мира». Он пишет, что «теургический импульс и веяние духа Диониса, которые Орфей сумел сообщить Греции, перебрались позднее в Европу», что душа Орфея в ее мужских глубинах на протяжении веков «трепетала от любви к

²⁵ Ср. *Lucian. Dialogi mortuorum* 16, 2, 11 (Macleod): «ἄνω γὰρ ποταμῶν τοῦτό γέ» («Ведь это выходит — заставлять реку течь вспять!», пер. С. С. Сребрянного); а также *Euripides. Medea* 410-411: «ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παύσι, / καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφεται» («Реки священные вспять потекли, правда осталась, но та ли?»), пер. И. Анненского). См. также: *Петров 2017a, 44*

вечно-женственному», а вечно-женственное, живущее и трепещущее тройственно (в Природе, в Человечестве и в Небесах), отвечало Орфею на эту любовь из своих предельных глубин (*Schuré, 226; Шюре, 180*)²⁶.

Далее Шюре рассказывает о прекрасном юноше из Фракии, которого считали сыном Аполлона. Однажды юноша пропал, так что полагали, что он умер и спустился в Аид. На самом же деле он тайно удалился в Самос Фракийский, а затем в Египет, где приобщился к таинствам жрецов Мемфиса. Лишь через двадцать лет он вернулся на родину, но теперь его звали Орфеем. Соединив религию Зевса с религией Диониса, он стал первосвященником Фракии, великим жрецом Олимпийского Зевса, а для посвященных — учителем, раскрывшим значение *небесного Диониса* (*Schuré, 228–230; Шюре, 182–183*). Здесь мы имеем первую переключку «Орфея» Шюре и «Сна Мелампа» Иванова, поскольку в греческой мифологии нет «небесного» Диониса²⁷: его появление в «Сне Мелампа» — прямое влияние Шюре²⁸.

Несколькими страницами ниже Шюре пересказывает по святительный миф, который сам Орфей открывает одному из своих учеников. «Чтобы подняться к Началу вещей, к великой Триаде, пылающей в нетленном эфире, погрузись до самых своих глубин», — говорит Орфей. Но прежде всего:

«Узнай великое таинство: *единое* Бытие господствует в глубинах небес и в бездне земли. Это Зевс — громовержец, Зевс — эфирный. <...> Он — дыхание всех вещей, неугасимый огонь, *мужское и женское* <...> Взгляни на небесный свод, на сияющий круг созвездий <...> Это тело божественной Супруги вращается в гармоническом круговороте под пение Супруга <...> Юпитер одновременно Супруг и божественная Супруга. Вот — первое таинство» (*Schuré, 232–233; Шюре, 184–185*).

²⁶ Для большей точности я цитирую Шюре по французскому тексту, но для удобства читателя привожу и страницы русского издания.

²⁷ Лишь у Платона есть миф об Афродите Урании (небесной Афродите), да мифологический Геркулес после смерти разделился на Геркулеса небесного и его образ, что пребывает в Аиде.

²⁸ Ср. ст. 149–150 из «Сна Мелампа»: «... и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына».

Примечательно, что в поэме Вяч. Иванова протагонисту в посвяtitельном сне открываются практически те же таинства. Иванов отказывается от «профанного» мифологического изображения Зевса в мужском облике. Его Зевс пребывает мужеженским и змееобразным (ст. 95). Мужская ипостась (вечность-Змей) кольцееобразно оплетена женской ипостасью (вечностью-Змеей), Персефоной, а от само-соития Зевса-Персефоны рождается Дионис-Загрей²⁹:

<...> заблуждаются смертные, мужем
Чтя Безначального в небе, и мнят неправо, что в Вечном
Женского нет естества. Ты же, Зевс, — мужеженский и
змейный!

В вечности змием себя ты сомкнул, — и кольцом змеевидным
Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея (II, 297).

Орфей у Шюре говорит:

«Юпитер³⁰ — это Супруг и божественная Супруга, Муж и Жена, Отец и Мать. От Их священного супружества (*marriage sacré*), от их *вечных бракосочетаний* (*noces éternelles*) непрерывно происходят Огонь и Вода, Земля и Эфир, Ночь и День, надменные Титаны и неизменные Боги, разносятся семена человеческого рода. Любовные союзы (*les amours*) Неба и Земли неведомы для непосвященных. Таинства Супруга и Супруги открыты только божественным мужам. Но я хочу провозгласить истину. Только что гром сотрясал эти скалы, молния падала на них как живой огонь, как огненный шар <...> Это — *мужской огонь* (*le feu mâle*), семя Зевса, огонь созидания. Он исходит из сердца и головы (*cerveau*) Юпитера; он действует во всех существах» (*Schuré*, 233; *Шюре*, 184).

²⁹ В подоснове этой оккультной мифологемы лежит греческий миф о том, как Зевс явился в виде змея Персефоне (рожденной от его соития с Деметрой), и та родила ему Загрея.

³⁰ Шюре непоследователен в именовании: в начале он, на греческий лад, говорит о Зевсе, которого потом называет по-римски Юпитером.

Сходным образом в поэме Иванова, после того как исходное единство Зевса-Персефоны разрушается, в глубинах земли появляется множество вечных женских начал, которые суть Причины³¹, а в небе (в кудрях Зевса) возникает множество вечных мужских начал, которые суть Цели. Теперь назначение разделившихся начал — входить в соитие друг с другом. Одна Вечность движется навстречу Другой. В момент встречи они умирают, рождая Мгновенье, — живое, недолговечное сущее.

В орфическом мифе Шюре от *вечных бракосочетаний* (poses éternelles) рождается всё сущее; при этом падающая с небес молния — это мужской огонь. Иванов воспроизводит эту схему (у него браки совершаются уже после разделения Зевса и Персефоны), добавляя в миф символизм змей и лейбницеву пару «Цели / Причины»:

Женский удел нам назначен, и брак со змиями Неба.
Имя нам — Змеи-Причины: со Змиями Целей отвика
Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименея.
Все, что в мире родится, и все, что является зримым,
Змеи Земли — мы родим от мужей текучего Неба (ст. 69–73;
II, 296).

Совершатся судьбы, приведут гименеи:
Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами Неба (ст. 156–
157; II, 296).

Чуть далее Иванов излагает уже свое оригинальное учение:

Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
<...> и Антíройя Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба
Змий и змея, — рождая на свет роковое мгновенье
(ст. 82–86; II, 296)³².

³¹ «Мы — пажить / Вечных Причин <...> / Чье имя — Змеи-Причины» (ст. 62–64; II, 296).

³² Ср. ниже: Волошин 2000, 124.

Здесь Иванов однозначно указывает на то, что потоки Целей и Причин противонаправлены не только в пространственном смысле, но и в темпоральном: «из грядущего Цели текут <...>, рождая на свет роковое мгновенье». Это могло быть прямой отсылкой к телеологии В. Вундта, но в заключающем поэму примечании Иванов отрицает это. Кажущееся противоречие объясняется тем, что, в отличие от Андрея Белого, буквально воспроизводящего Вундта, Иванов выстраивает многослойный миф из множества источников и, дистанцируясь от Вундта, теории которого считались рациональной наукой, подчеркивает именно этот, мифологический, аспект своей «метафизики».

Но влияние орфической части книги Шюре на поэму Иванова на этом не заканчивается. После первого таинства, повествовавшего о мужеженском Зевсе и вечных браках его мужского и женского начал, рождающих сущее, Орфей открывает посвящаемому ученику второе таинство, относящееся уже к Дионису-Загрею:

«Зевс есть великий Демиург. Дионис — его сын, его *проявленное Слово*. Дионис — лучащийся дух, живой разум, сиял в обителях своего Отца, во дворце неизменного эфира. Однажды, когда он, склонившись, созерцал сквозь созвездия бездны неба, он увидел в синей глубине свой собственный [отраженный] образ, простирающий к нему руки. Увлеченный этим прекрасным призраком, очарованный своим двойником, он *бросился вниз*, чтобы схватить его. Но *призрак* всё удалялся и удалялся, завлек его в глубину пропасти. Наконец он *оказался* в тенистой благоуханной долине, исполненной чувственных дуновений, ласкавших его тело. В одном из гротов он заметил Персефону. *Прекрасная ткачиха* Майя *ткала покров*, на котором, *подобно волнам*, колыхались образы всего сущего. Онемев от восхищения, он остановился перед божественной девой. В этот момент его заметили надменные Титаны и вольные Титаниды. <...> Они бросились на него, подобно яростным стихиям, и растерзали на куски. <...> Юпитер поразил Титанов молниями, а Минерва взяла в эфир сердце Диониса, где оно стало *пылающим* (ardent) солнцем. А из фимиама от сожженного тела Диониса произошли человеческие души и поднялись к небу. Когда их бледные тени соединятся с *пылающим сердцем* Бога, он зажгут-

ся подобно огням, и Дионис тут же воскреснет в высотах Эмпирея, более живой чем когда-либо» (*Schuré*, 234; *Шюре*, 185).

Итак, согласно Шюре, солнце — это помещенное на небо *пылающее сердце* бога Диониса. Вяч. Иванов превращает *soeiu ardent* из текста Шюре в латинское *cor ardens* — заглавие сборника стихов, во второй книге которого находится «Сон Мелампа», а в первой книге — цикл «Солнце–Сердце», в которое входит стихотворение «Сердце Диониса»). Таким образом, знание того, что текст Шюре является источником для Вяч. Иванова, помимо прочего, дает нам возможность прояснить смысл заглавия всего сборника «*Cor ardens*» (что, разумеется, не исключает всего спектра других значений этой формулы, связанных преимущественно с католической традицией).

Вполне во вкусе Иванова, Шюре в приведенном выше отрывке представляет пару Зевс–Дионис в духе Евангелия от Иоанна, когда Дионис есть «проявленное слово» и «живой разум» Бога. С другой стороны, это изображение не свободно от гностического дуализма, ибо наряду с Творцом полагается некое низшее начало — отражающая в себе склонившегося Диониса «глубина», в которую тот ниспадает. Дионис у Шюре (как Меламп у Иванова) падает в пропасть и обнаруживает себя в некоей долине. У обоих (Шюре и Иванова) упоминается о тканье покрыва, на котором, подобно волнам, переливаются образы всего сущего. «Орфей» у Шюре продолжает:

«Люди — плоть и кровь Диониса; несчастные люди суть его разбросанные члены, которые ищут друг друга <...> *на протяжении тысяч существований*. <...> Бездна низших сил всегда тянет их все дальше в пропасть, все более разрывает их. Но мы, посвященные, знающие *то, что наверху, и то, что внизу*, мы — спасители душ, мы — Гермесы для людей. Подобно магниту мы притягиваем их к себе, а нас притягивают боги. Таким образом, посредством заклинаний небес мы воссоздаем живое тело божества. <...> Бог умирает в нас, в нас же Он воскресает» (*Schuré*, 234–235; *Шюре*, 185–186).

В «Сне Мелампа» атомизация изначального единства, связанная с растерзанием Диониса титанами, представлена также

и как дробление единого лика во множестве зеркал, порождающих соперничающие отражения:

<...> лик Диониса превратно
В вечности был отражен, и разорван внутренней распрей
Многих солнечных сил и лучей единого лика (ст. 125–127; II,
297).

Разорванность будет преодолена посредством бракосочетаний небесных Целей и земных Причин: «Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет...» (ст. 160–161; II, 297).

У Ивановна «лик» Диониса-Загрея был превратно отражен в нижней вечности — в Персефоне. Распря отраженных в ее змеиной чешуе лучей растерзала единый лик. От этого зародились Змеи-Причины, главная из которых — ночная Персефонейя. Отразив в себе Загрея, Персефона выпила его жизнь, размножив единое изображение в дробном множестве. Когда Зевс-Змий-Отец поглотил сердце Загрея, то тоже стал множественным, а его лик сделался человекоподобным. Зевс назвался Дионисом и «уподобился Сыну во всем»³³. Теперь Зевс является уже не младенцем или Змеем, но Зевсом-Дионисом, чьи кудри увенчаны множественностью Змеев-Целей-звезд. Так появилась «вторая нива» — кудри Кронида, она противоположит первой ниве — пажити женских причин. Лику Диониса суждено стать извращенным (т.е. отраженным, а значит, переменившего правое на левое) снова правым, т.е. истинным, неотраженным: когда в браке сойдутся Цель и Причина, мужское и женское, из их соития возникнет обновленный Дионис. Мучительный разрыв будет спаян браком, а вина отраженности будет смыта, когда появится Третий³⁴. Теперь, в свою очередь, уже Дионис-Вакх

³³ В христианстве это осуществляет Иисус, воплощающийся и уподобляющийся человеку во всём, кроме греха.

³⁴ В статье «Религиозное дело Вл. Соловьева» (1911) Иванов поясняет: «Человек <...> кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадекватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое <...> Как восстанавливается правота отражения? Через вторичное отражение в зеркале, наведенном на зеркало. Этим другим зеркалом — *speculum speculi* — исправляющим первое, является для человека, как познающего, другой человек. Истина оправдывается только

воплет Отчее сердце, и в нем, как в Третьем, сольются разлученные Зевс-Персефона и Загрей. У Шюре Орфей завершает посвящение словами:

«Да будет неизреченный Зевс и Дионис, трижды являющий (trois fois révélateur) — в аду, на земле и в небесах, милостив к твоей юности и да прольет он в твое сердце науку богов».

Затем врачеватель душ Орфей обещает ученику погрузить его в волшебный сон, чтобы тот узрел мир богов (*Schuré*, 235–236). Во сне ученик видит, как царицу мертвых Персефону уносит на небо ее супруг. Теперь этот супруг уже не Зевс, но Дионис. Ученик пробуждается и спрашивает Орфея, что за дивный сон он видел: «Что случилось? Разве изменился мир? (Le monde est-il changé?) Где я?» (*Там же*, 253). Схожим образом завершается и сновидение Мелампа: пробудившись от посвятельного сна, он находит всё преобразенным и не узнает мира, который сделался для него прозрачным. Меламп начинает видеть будущее, став «тенью грядущего». Последняя фраза отсылает к любимому Ивановым выражению П. Б. Шелли «будущее отбрасывает тени в прошлое»³⁵.

«Четвертое измерение» и встречные потоки времен у Рудольфа Штейнера. Сложно сказать, были ли слова П. Б. Шелли лишь метафорой или за ними стояли некоторые теоретические воззрения³⁶. Вяч. Иванов понимает слова о «будущем, отбрасывающем тени на прошлое» не только как описание дара ясновидения, но помещает их в телеологический контекст — для описания процессов обратной причинности. Как уже говорилось, теория обратной причинности была усвоена оккультистами, например, К. Дюпрелем и Р. Штейнером. Последний уже в 1905 году прочел курс лекций, в которых связал обратное течение времени с реальностью «четвёртого измерения» (*Steiner; Штайнер 2007*).

будучи созерцаемою в другом. Где двое или трое вместе во имя Христово, там среди них Сам Христос. Итак, адекватное познание тайны бытия возможно лишь в общении мистическом, т.е. в Церкви» (*Иванов 1916*, 109).

³⁵ Об этом см.: *Петров 2017a*, 31–33.

³⁶ Ср. схожее утверждение М. Волошина в «Судьбе Верхарна» (*Волошин. Т. 6. Кн. 1*, 606) (текст цитируется ниже).

Последнее понималось в духовной науке не в математическом или физическом смысле, но как область высшей, астральной реальности. Рассуждения Штейнера интересны тем, что хронологически предшествуют соответствующим построениям Андрея Белого и Вяч. Иванова.

Рассмотрим берлинский доклад Штейнера от 17 мая 1905 г. Исходя из принципа «очерчивающее больше очерчиваемого», Штейнер считает, что человек, который способен очерчивать внешних существ по трем измерениям, сам должен быть *четырёхмерным*. Астральный мир рассматривается как зеркальный по отношению к физическому, а потому:

«Если вы имеете в астральном мире число, например 467, то должны его читать — 764. Вы должны привыкать к тому, чтобы каждую вещь читать симметрично, рассматривать симметрично / зеркально (*symmetrisch / spiegelbildlich*)»³⁷.

(Напомним, что в «Сне Мелампа» Иванова мотив обращения правого в левого при зеркальном отражении играет важную роль, см. *ниже*). Тот же принцип переворачивания прилагается Штейнером и к временному ряду:

«Когда мы приходим к *временным* отношениям, в астральном мире вещь возникает тоже симметрично, а именно так, что вначале нам является более позднее и позже — предыдущее. Следовательно, если вы наблюдаете астральные процессы (*astralische Vorgänge*), то должны также уметь читать от конца к началу в *обратном направлении* (*von rückwärts nach vorwärts, von hinten nach vorn*). <...> В астральном сперва существует сын, а потом — отец, вначале существует яйцо, а потом — курица. В физическом мире это происходит иначе. В физическом вначале рождаешься. И в таком случае рождённое бытие — это появление нового из старого. В астральном — это наоборот. Там старое происходит из нового. В астральном мире ради появления того, что является отцовской и материнской природой, *поглощается* то, что является сыновней и дочерней природой. У греков вы

³⁷ См.: *Steiner*, 34–35; *Штайнер 2007*, 41–42. Ср. роман «Петербург» А. Белого, где Шишнарфне, представитель астрального мира, мира четвёртого измерения, прочитывается Дудкиным зеркально: «Ефраншиш».

найдёте прелестную аллегория. <...> Кронос нам представляет астральный мир. <...> О Кроносе нам говорится, что он поедает своих детей. То есть в астральном не рождают, а поглощают. Но затем, когда на астральном плане мы отыскиваем моральное, дело совсем усложняется» (*Штайнер 2007, 42*).

Вполне вероятно, что поглощение Зевсом сердца Загрея в «Сне Мелампа», приводящее к преобразению Зевса-Змея в Зевса-Диониса, а также увиденное Ивановым во сне поглощение Веры Шварсалон её покойной матерью — Лидией Зиновьевой-Аннибал³⁸, наделялось Ивановым оккультным значением, обусловленным приведенной выше концепцией Штейнера. Далее Штейнер говорит:

«Если вы мыслите *теософически* в истинном смысле, то вы уясните себе тот факт, что внешняя жизнь, наше тело (*äußere Leben, unser Leib*) <...> является <...> *результатом*, неким пересечением *двух потоков* (*ein Durchschnitt von zwei Strömungen*), которые приходят из противоположных направлений и сливаются друг с другом (*die von entgegengesetzten Richtungen kommen und ineinandergehen*). Представьте-ка себе поток из прошлого (*eine Strömung von der Vergangenheit*) и поток, приходящий из будущего (*eine Strömung, die von der Zukunft herankommt*): в таком случае вы имеете два проникающих друг в друга (*ineinandergehende*), собственно, пересекающихся в каждой точке потока (*in jedem Punkt sich durchkreuzende Strömungen*). <...> Есть один поток, который встречает вас (*Strömung, die Ihnen entgegenkommt*), и один поток, который вы приносите с собой (*eine Strömung, die Sie mitbringen*). Человек есть результат слияния этих двух потоков (*Der Mensch fließt zusammen aus diesen beiden Strömungen*)» (*Там же, 44*).

Это в точности соответствует тому, что Вяч. Иванов описывает в «Сне Мелампа»:

Движутся в море глубоком моря, те к зарям, те — к закатам;

³⁸ См. запись в дневнике Иванова от 15.06.1908 (II, 771–772).

Поверху волны стремятся на полдень, ниже — на полночь;
Разно-текущих потоков немало к темной пучине;
И в океане пурпурном подводные катятся реки.
Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антúройя Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба —
Змий и змея, — раждая на свет роковое мгновенье (ст. 78–
86, II, 296).

Выше уже цитировалось специальное примечание, которым Иванов сопроводил поэму. В нем прямо сказано, что Ройя («поток») и Антúройя («противотечение») являются частями авторской «метафизической концепции»: Ройя знаменует «поток» причинности (временная последовательность движения из прошлого в будущее), тогда как Антúройя — «встречный поток» причинности (движение из будущего в прошедшее). «Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше различных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (Ройя) и порядка мужского (Антирройя)» (II, 300). Это в точности соответствует тому, что в лекциях о четвертом измерении говорит Р. Штейнер. Не случайно здесь же Иванов дистанцируется от телеологии Вундта, которой отдавал дань Белый:

«Вопреки тексту поэмы, я отождествляю понятие Антирройи с понятием целесообразности лишь условно и предпочитаю определять первое просто, как встречную причинность» (II, 300).

«Вопреки тексту поэмы» означает, что, хотя встречные потоки в поэме связаны с Целями и Причинами (что напоминает концепцию Вундта), авторская «метафизическая концепция» имеет иные источники: пара «Цели / Причины» задана «Монадологией» Лейбница, «вечные браки» Причин и Целей происходят из орфического мифа Эдуарда Шюре, а концепция противопотоков, столкновение которых рождает «мгновение», имеет источником «теософическое» учение Рудольфа Штейнера о «четвертом измерении». Последнее представляет собой

астральную область, зеркальную по отношению к физическому миру, что тоже обыгрывается в «Сне Мелампа»:

«Отрок, гляделся ли ты в прозрачную влагу, любуясь
Образом зыбким, который тебя повторяет, как эхо
Звук отзвучавший из чутких пещер воскрешает? Так нимфа
Струйная — меди ль блистательной власть, что пленяет ды-
ханье

Близко дышащих уст на легко-затуманенной глади, —
Тень выпивает твою и к тебе, превратив, высылает
Дивно подобную светлым чертам — и превратную»...

— «Змеи», —

Отрок в ответ: «я в деснице держал над ручьем медяницу,
Жаждой томимую: в левой она отразилась висящей»
(ст. 107–116, II, 297).

В «Четвертом измерении» Штейнера имеются и другие фрагменты, разъясняющие эту экзотическую теорию. Например, он однозначно ассоциирует четвертое измерение не с дополнительным пространственным протяжением, но с временем. При этом он понимает время не только в физическом смысле — как меру движения, но как манифестацию жизненного начала. Последнее есть принцип, выходящий за рамки трехмерного физического пространства; это усматриваемая нами в трёх пространственных измерениях проекция некоего четырехмерного существования:

«Всё живое указывает на более высокое, в котором оно имеет своё истинное существование (*wahres Wesen*), и выражением этого высшего является время. Время — это симптоматическое выражение (*Ausdruck*), явление оживлённости (*Erscheinung der Lebendigkeit*) [понятое как четвёртое измерение, *aufgefaßt als vierte Dimension*] в трёх измерениях физического пространства. Другими словами: все существа, для которых время имеет внутреннее значение (*innere Bedeutung*), являются отображением четырёхмерных существ (*Abbilder von vierdimensionalen Wesen*). Этот куб будет по-прежнему тем же через три года или шесть лет. Росток лилии изменится. Ибо для него время имеет реальное значение (*reale Bedeutung*). Поэтому то, что мы видим в лилии,

есть только трёхмерное отображение четырёхмерного существа лилии (*die dreidimensionale Abbildung des vierdimensionalen Lilienwesens*). Итак, время — это отображение (*ein Abbild*), проекция четвёртого измерения (*eine Projektion der vierten Dimension*), органической оживлённости, в трёх пространственных измерениях физического мира (*drei Raumdimensionen der physischen Welt*)» (*Штайнер 2007, 92–93*).

Сказанное поясняется следующим образом:

«Растение, прорастая, проламывает трёхмерное пространство (*Indem die Pflanze wächst, durchbricht sie den dreidimensionalen Raum*). Каждое существо, живущее во времени, проламывает три [обычные] измерения. Время есть *четвёртое измерение* (*Die Zeit ist die vierte Dimension*). Оно невидимо погружается в три измерения обычного пространства. Но воспринять его вы можете только с помощью *ясновидческой силы* (*hellseherische Kraft*)» (*Там же, 109*).

«Движение времени в одну сторону — это отмирание природы (*Absterben der Natur*), в другую сторону — это возрождение (*Wiederaufleben*). Две точки, когда они переходят друг в друга, — это рождение и смерть (*Geburt und Tod*). Будущее (*Zukunft*) непрерывно идёт нам навстречу. Если бы жизнь шла только в одном направлении, никогда не возникло бы ничего нового. Человек действительно обладает гением (*hat auch Genie*) — это его будущее, его интуиции, которые текут ему навстречу (*Intuitionen, die ihm entgegenströmen*). Отработанное прошлое есть [поток (*Strom*), приходящий с другой стороны; оно определяет] существо (*Wesen*) [, каким оно стало к нынешнему времени]» (*Там же, 109–110*).

«Теософская» интерпретация четвертого измерения, предложенная Штейнером, получила широкое распространение. При этом она была далеко не единственной. Околонаучная общественность увлекалась «четвертым измерением», начиная с 1880-х. Пародию на это увлечение мы можем увидеть в мистери-шутке Владимира Соловьёва «Белая лилия, или Сон в ночь на Покрова» (1878–80). В 1891 г. к Н. А. Морозову обратились товарищи по заключению в Шлиссельбургской крепости. Они

просили его выразить свое понимание идей относительно четвертого измерения, сформулированных британским математиком Чарльзом Хинтоном. В письме к товарищам (1891), а также в позднейшем рассказе «Путешествие по четвёртому измерению пространства», Морозов изложил содержание теорий Хинтона, но подверг сомнению реальное существование пространств высших измерений.

Напротив, в среде оккультистов о «четвертом измерении» рассуждали в духе Штейнера, ассоциируя с этим учением представление об астральном мире, характеристиками которого является обратное течение времени и зеркальное переворачивание нашей реальности. Ярким представителем этого направления позднее стал П. Д. Успенский. Приведем для сравнения фрагмент из его книги «Четвёртое измерение», вышедшей в 1910 г.:

«По теории Маха, “психика” строит физический мир. “Вещь” есть только комплекс ощущений... Психика строит только “формы” мира <...> “Психическое” <...> очень похоже на то, что должно бы было быть в четвёртом измерении, и мы свободно можем сказать, что мысль движется по четвёртому измерению <...> Разве во сне мы не живём в фантастическом, сказочном царстве <...>, где нет устойчивости физического мира, где один человек может стать другим, или сразу двумя, <...> *где события часто идут в обратном порядке от конца к началу <...>*? Нет никакой надобности считать существами четырёх измерений только духов <...> *Мы сами существа четырёх измерений <...>* Только небольшой частью своего существа живём в трёх измерениях, и эту часть называем собой» (Успенский П., 39–40)³⁹.

Примечательно, что идеи П. Д. Успенского и К. Дюпреля позднее развил в своих работах о. П. Флоренский.

«Четвертое измерение» и «падение в прошлое» у М. Волошина. Возникает вопрос: каким образом идеи Штейнера могли достичь Вяч. Иванова? Одним из главных трансляторов

³⁹ Книга первоначально печаталась в журнале «Вестник теософии» 1909. № 7–8. С. 76–94; № 9. С. 82–92; № 11. С. 61–83; № 12. С. 54–74.

в первый период была, как известно, А. Р. Минцлова (*Обатнин 1994*, 154; *Богомоллов 2000*; *Обатнин 2000*; *Петров 2018*, 92–94). Однако существовал и другой, хотя также связанный с Минцловой, канал, — изыскания и интересы М. В. Сабашниковой и М. А. Волошина, тесно контактировавших с Вяч. Ивановым.

У Волошина имелись собственные воззрения на природу времени. Не будучи оригинальными как таковые, они представляли собой специфический набор взглядов и интуиций. Волошин полагал, что живой организм является «свитком» и спрессованным оттиском всех организмов, предшествующих ему на эволюционной спирали. Он разделяет присутствующую у Ч. Хинтона и Андрея Белого идею о том, что два разных существа, видимых нами в разное время, могут представлять собой единое четырехмерное существо, а также идею о «зеркальности» во времени. Кроме того, Волошин читает научно-фантастические произведения Г. Уэллса («Машину времени», «Ускорители времени») и принимает идеи Уэллса, которые, в свою очередь, были напрямую инициированы спорами британских ученых относительно четвертого измерения⁴⁰. Как и Уэллс, Волошин встраивает дискурс о течении времени, направленном всегда в одну сторону, в контекст рассуждений о силе тяготения, тоже единообразно направленной. Отсюда идет волошинское представление о «зако́не падения в будущее»⁴¹. У Уэллса Волошин заимствует пред-

⁴⁰ «Машинa времени» была опубликована в 1895 году <...> Главная мысль <...> никогда не принадлежала автору целиком <...> Автора натолкнули на нее в восьмидесятые годы студенческие споры в лабораториях и дискуссионном обществе Королевского колледжа науки... Это мысль о Времени как четвертом измерении; трехмерное настоящее оказывается частью вселенной, имеющей четыре измерения. С этой точки зрения единственная разница между временем и другими измерениями состоит в том, что вдоль него движется сознание, — это и составляет движение настоящего <...> Существовал и набросок, посвященный той же идее; он должен был появиться в «Фортнайтли ревью» в 1891 году, но так и не появился. Назывался он «Неподвижная вселенная» и тоже исчез бесследно», пер. М. Ландора (*Уэллс 1964б*, 345–347).

⁴¹ «— Если время действительно только четвертое измерение пространства, то почему <...> мы не можем двигаться во времени точно так же, как движемся во всех остальных измерениях пространства? <...> — [Даже] в пространстве <...> мы можем довольно свободно пойти [лишь] вправо и влево <...>, мы свободно движемся [лишь] в двух измерениях. Ну, а как насчет движения вверх? Сила тяготения ограничивает нас в этом <...>. — Но двигаться во времени совершенно невысказимо, вы куда-то не уйдете от настоящего мо-

ставление о скользящем вдоль оси времени *сознании* и идею приравнивания *воспоминания* к путешествию в прошлое.

При этом «четвертое измерение» одновременно понимается Волошиным и в духе Уэллса, и в духе Р. Штейнера. В «Записной книжке 1905–1907 гг.» Волошин рассуждает следующим образом:

«Человек — это книга, в которую занесена история мира⁴². Уэльс: предмет для того, чтобы существовать, должен существовать известное время. *Время — это четвертое измерение пространства*⁴³. Перспектива третьего измерения и перспектива четвертого измерения — причинность и хронология. В сущности — последовательность. *Причинность — это только признак того, что в два разных мгновения видишь две разные части одного существа*. Там, где мы находим причинность, есть на самом деле причинность. Перевод на язык третьего измерения — колонна есть причинность по отношению к капитали. Даже, скорее, наоборот, капитал есть причина колонны, т.к. причинность во времени всегда с противоположной стороны от *направления падения*. Сравнивая закон падения тел с *законом падения в будущее*, можно открыть и смысл многого. <...> *Наши воспоминания — это робкие экскурсии в прошлое... <...> Мгновение — это единственное восприятие настоящего, лезвие между прошлым и*

мента. <...> — Мы постоянно уходим от настоящего момента. Наша духовная жизнь, нематериальная и не имеющая измерений, движется с равномерной быстротой от колыбели к могиле по четвертому измерению пространства — времени. Совершенно так же, как если бы мы, начав свое существование в пятидесяти милях над земной поверхностью, равномерно падали бы вниз» (Уэллс 1901, 58–59).

⁴² Ср.: в «Откровении детских игр» (1907) Волошин пишет: «Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце всю историю этого мира. <...> Наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды» (Волошин. Т. 6. Кн. 1, 188).

⁴³ «Каждое реальное тело должно обладать четырьмя измерениями: оно должно иметь длину, ширину, высоту и продолжительность существования... Время и есть то, что подразумевается под четвертым измерением. <...> Единственное различие между временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему» (Уэллс 1964а, 56). См. также: Уэллс 1901; Уэллс 1909.

будущим⁴⁴. Отсюда проповедь мгновения как *магического кристалла*, сквозь который мы можем увидеть весь мир в его целом, пространственном и временном⁴⁵.

В настоящее время для меня непонятны:

1. Закон падения времени.
2. Зеркальность во времени (телепатия)» (Волошин 2000, 48–50).

Мгновение для Волошина является точкой пересечения двух перпендикуляров — линии пространственного движения и линии времени:

«Единственная связь между временем и пространством — это мгновение. Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения, является как бы *перпендикуляром*, падающим на линию нашего пространственного движения из сферы чистого времени. Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновение. <...> Способность *пророчесственного* видения связана неразрывно с углублением во мгновение» (Волошин. Т. 3, 140)⁴⁶.

⁴⁴ «Каждое мгновение является неуловимой *трещиной* между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлинийском сновидении, как трещина в хрустальном сосуде. А во время бессонницы мгновенья поют тишине ночи стеклянными мышинными голосами, и становится внятна “жизни мышья бегодня”» («Аполлон и мышья» (1911) (Волошин. Т. 3, 141).

⁴⁵ Ср.: «*Мгновение* — слово, которое нам постоянно указывает на <...> необходимость в том мгновении, в котором мы живем, отыскивать то, что нам может открыть прозрение в страну стремлений — в вечность. <...> То, что стоит в связи с ощущением, проистекающим из мгновения, это Гете сделал настоящей основной тайной своего величайшего поэтического произведения» (Штайнер 2000. Лекция 2).

⁴⁶ Ср.: «Как повсюду духовный мир пронизывает чувственное бытие, так каждое мгновение пронизывает вечность. *Вечность переживают* не тогда, когда выходят из временного, а тогда, *когда в одно мгновение могут ясновидчески пережить ее. Она находится в каждом мгновении*. Если вы возьмете какую-либо точку мира и встретитесь с какой-либо сущностью, то, исходя из ясновидческого сознания, не можете сказать: эта сущность пребывающая (временная), а эта сущность — вечная. Для духовного сознания такое выражение не имеет никакого значения. Значение, смысл лежит совершенно не в этом. То, что лежит

Таким образом, сквозь окошко мгновения из трехмерного пространства открывается бесконечная анфилада временных отрезков, слагающихся в вечность. В образном плане такое представление, отчетливо подразумевающее пространственно-временной континуум (и сформулированное Волошиным в 1911 г.), напоминает интуицию Андрея Белого, данную в «некрасовской» редакции романа «Петербург» (ранее марта 1912). Согласно Белому, когда пространственные линии петербургских проспектов умножаются в перпендикулярном направлении, как в зеркалах, мгновение расширяется в *линию времени*:

«От тех островов тащатся непокойные тени, прогоняясь снова, снова и снова вдоль прямолинейных проспектов; и проспект, отражаясь в проспекте, как зеркало в зеркале, становится линией, убегающей в бесконечность: там *мгновенье становится линией времени*: и бредя от подъезда к подъезду, ты переживаешь года. Там сама земля — только тень» (*Белый 1981*, 461).

В более поздней, «сириновской» редакции романа (февраль 1913) Белый говорит о расширении «мгновения» несколько иначе:

«От островов тащатся непокойные тени; так рой видений повторяется, отражённый проспектами, прогоняясь в проспектах, отражённых друг в друге, как зеркало в зеркале, где и самое *мгновение времени расширяется* в необъятности эонов: и бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века» (*Там же*, 55).

Волошина уже с 1903 г. интересуется вопросом о соотношении времени и вечности — тема, ярко представленная у Гёте и Ницше. Он развивает концепцию внетемпорального мгновения, в котором заключены все события прошлого, настоящего и будущего. Об этом говорят строки, написанные в июне 1904 г.: «Все мы уж умерли где-то давно... / Все мы еще не родились»⁴⁷, вхо-

в основе бытия — мгновение и вечность, — имеется всегда и повсюду. Вопрос можно поставить только так: как происходит, что вечность представляется в виде мгновения, что она представляется временной и что находящаяся в мире сущность принимает образ временного» (*Штейнер 2000*, Лекция 5).

⁴⁷ «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...» (1904) (*Волошин. Т. 1*, 38). Ср. письмо Волошина к Сабашниковой от 15 (28) сентября 1905 г. (Париж):

дающие в стихотворный цикл с характерным названием «Когда время останавливается» (1903–1905). Среди повторяющихся там образов: запертость в мгновении («Быть заключенным в темнице мгновенья»); тени грядущего, отброшенные на настоящее («Тени Невидимых жутко громадны»); память как путеводная нить («Память — неверная нить Ариадны»); падение во времени из прошлого в будущее («Время свергается в вечном паденьи, / С временем падаю в пропасти я»); зеркальность, двойная глубина («Сквозит двойная бесконечность / Из отраженной глубины») (Волошин. Т. 1, 39). Мгновение предстает у Волошина то бескрайним простором⁴⁸, то темницей⁴⁹, то вечностью⁵⁰, то магическим кристаллом, сквозь который можно увидеть целое мира. Подобное видение *sub specie aeternitatis* Волошин именует взглядом из четвертого измерения.

Как уже сказано, в мистико-поэтических воззрениях Волошина на время и мгновение сливаются, как минимум, три подхода, ассоциирующие время с четвертым измерением: научно-фантастический (Г. Уэллс), математический (Ч. Хинтон), а также оккультный (Р. Штейнер).

Даже свою раннюю концепцию вечного мгновения, содержащего в себе прошлое, настоящее и будущее (1903), он позже перетолковывает в оккультном ключе⁵¹. В рецензии «“Елеазар”, рассказ Леонида Андреева» (1906) к исходному представлению

«Почему время перестало у меня теперь останавливаться, как оно иногда останавливается в детстве по вечерам при свете лампы?» (Волошин. Т. 11. Кн. 1, 501).

⁴⁸ «Возлюби просторы мгновенья...» (1908): «Возлюби просторы мгновенья, / Всколоси их звонкую степь, / Чтобы миглов легкие звенья / Не спаялись в трудную цепь» (Волошин. Т. 1, 103).

⁴⁹ «Мы заключены в темницу мгновения» («История моей души» (1904) (Волошин. Т. 7. Кн. 1, 162), а также стихотворение «Быть заключенным в темнице мгновенья...» (1905) (Волошин. Т. 1, 38).

⁵⁰ «Я — понимание. Поэты, пойте песни...» (1907): «Мое сознание — нитка, на которой / Нанизаны мгновенья: оборвется — / Жемчужины рассыпятся... / И ожерелью времени — конец! / Мое мгновенье — вечность. / Смертью утверждаю / Бессмертье бога, распятого в веществе» (Волошин. Т. 2, 543).

⁵¹ Схожие идеи о том, что движение во времени есть лишь иллюзия, и существа высших измерений сразу находятся и в прошлом, и в настоящем, и в будущем, позднее будет развивать Джон Уильям Данн (1875–1949), который учитывал теории Ч. Хинтона, Г. Уэллса, А. Бергсона и др. (Dinne 1927; Данн 2000).

о времени-потоке и сознании, скользящем по его оси, добавляется идея об астральном мире, выход в который равносильен выхождению из потока и обретению ясновидческого, пророческого знания грядущих событий. Время в такой перспективе становится пространственным измерением:

«Л. Андреев дает описание той области естества, которая в средневековой магии была известна под именем *астрального мира*. В этой области *время перестает быть потоком*, уносящим человеческое сознание вместе с собой, а становится *неподвижным измерением* — тем, что для нас теперь пространство. Текучая последовательность разрозненных мгновений, сменяющихся с момента рождения до момента смерти, в астральном мире становится *непрерывной цельностью*. Человек в момент перехода в этот мир сразу сознает всю свою жизнь от рождения и до смерти как единое тело свое. <...>

Способность предвиденья таит в себе глубочайшие ужасы. <...> Неизбежное знание всех мелочей и случайностей жизни за несколько часов, за несколько дней до их осуществления может убить жизненную волю человека. Но видеть человека одновременно рождающимся младенцем и умирающим стариком — это не ужас, а мудрость, и в таком созерцании таятся все истинные радости познания. <...>

Невыносимая для слепого ума бесконечность во времени примиряется в самосознании человека, которое позволяет ему двигаться по всему пространству времени силою своих воспоминаний» (Волошин. Т. 6. Кн. 1, 50–52).

Схожая мысль встречается и в рабочих записях Волошина:

«Тело *четырёх измерений* можно рассматривать как след от движения в пространстве тела трех измерений по направлению, в нем не заключающемуся» (Волошин. Т. 6. Кн. 2, 692).

Отчасти такое понимание напоминает концепцию, сформулированную в 1905 г. Андреем Белым:

«Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных по-

рядков. *И мы живём одновременно и в отдалённом прошлом, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты. Или эта простота — совершившийся синтез многих спиральных путей, и всё, что во времени и пространстве, должно быть тем, чем оно является»* (Белый 2014, 180).

Много позже Белый процитирует эти строки из своего «Возврата» и откомментирует их:

«Мы живем одновременно и в отдаленном прошлом, и в настоящем, и в будущем. И нет ни времени, ни пространства. И мы пользуемся всем этим для простоты» <...> Осеняет дерзкая мысль: <...> пространственность, временность — *модификации некоего не данного целого*; мысль работает над понятием время-пространство, над изучением предмета, ещё не преподаваемого студентам; где-то копошится предчувствие принципа относительности» (Белый 2015, 311–312).

Последнее представление у Белого является эхом идей о четвертом измерении, сформулированных британским математиком Чарльзом Хинтоном:

«Мы достигаем понятия о жизни, изменяющейся и развивающейся *как целое* (as a whole), о жизни, в которой наша отдельность, прерывность и преходящесть суть всего лишь кажимости» (Hinton, 27–28)⁵².

Рассуждая о времени, Волошин не раз заговаривает о пророческом видении. Похоже, он единственный, кто воспроизводит любимую Ивановым фразу П. Б. Шелли о «будущем, отбрасывающем тени на настоящее» и поэтах как зеркалах, пророчески отражающих грядущее, возвещающих его в словах, смысл которых неясен им самим (Петров 2017а, 31–33). В статье «Судьба Верхарна» (1917) Волошин пишет:

⁵² О соответствующих взглядах А. Белого см.: Петров 2016а, 307–313; Петров 2017б, 566–569.

«Пророчественность — основное свойство поэзии. <...> В жизни поэтов повторяется судьба пророков: в эпохи глубокого исторического затишья они исступленно кричат о бедах и ужасах <...> Пророчествуя о будущем, они сами не знают, что пророчествуют, потому что души их подобны раковинам, лабиринты которых гудят звуками, доходящими из неизвестно каких времен» («Судьба Верхарна» (Волошин. Т. 6. Кн. 1, 606).

И, наконец, особое значение применительно к нашей теме имеет формулируемая Волошиным идея относительно связи времени с «четвертым измерением», — областью, где процессы, кажущиеся трехмерным существам последовательностью сменяющихся событий, являются единой совокупностью и цельностью, данной раз и навсегда⁵³. Именно в такой перспективе становится понятен тот род восприятия, при котором все события, — и прошлые, и настоящие, и будущие, — уже случились. В январе 1904 г. Волошин пишет Сабашниковой:

«Теперь “время”... Мы, кажется, говорили раз об этом. Я время считаю за наше восприятие *четвертого измерения*. Точно так же третье измерение будет являться временем для существа второго измерения. В четвертом измерении время станет чисто *пространственным отношением*. И оттуда человеческая жизнь будет представляться одним цельным куском, идущим от рождения до смерти. Пространственно, конкретно, как

⁵³ Ср. «Мне пришлось заниматься одно время геометрией четырех измерений. Некоторые из моих выводов довольно любопытны. Например, вот портрет человека, когда ему было 8 лет, другой — когда ему было 15, третий — 17, четвертый — 23 года и так далее. Все это, очевидно, трехмерные представления его *четырёхмерного существования*, которое является вполне определенной и *неизменной величиной*. Ученые <...> отлично знают, что время — только особый вид пространства. Вот перед вами самая обычная диаграмма, кривая погоды. Линия, по которой я веду пальцем, показывает колебания барометра. Вчера он стоял вот на такой высоте, к вечеру упал, сегодня утром снова поднялся и полз понемногу вверх, пока не дошел вот до этого места. Без сомнения, ртуть не нанесла этой линии ни в одном из общепринятых пространственных измерений. Но так же несомненно, что ее колебания абсолютно точно определяются нашей линией, и отсюда мы должны заключить, что такая линия была проведена в четвертом измерении — во времени» (Уэллс 1964а, 57–58).

длинная лента — представляете? Так что там это, конечно, все завершено, потому что это уже заключено в самый организм. И поэтому “минута не повторится, но и не пройдет. Никогда не пройдет и станет бесконечной” <...>

Мы все уже давно умерли и еще не родились. По этой целой материальной ленте, тянущейся от рождения до смерти, пробегает волна. Волна движется, но частицы материи остаются на своих местах. И вот в этой волне, в этом моменте и движется и наше сознание, и наше представление о времени. А там, в 4-м измерении, эта лента может иметь свое движение уже как целое в новой плоскости и т.д.» (Волошин. Т. 11. Кн. 1, 50).

Выше уже говорилось, что на представления Волошина относительно природы времени и четвертого измерения повлиял не только Г. Уэллс, но и Р. Штейнер. Каким образом это стало возможным? Содержание посвященных четвертому измерению лекций Штейнера Волошин узнавал от Маргариты Сабашниковой, которая находилась в Берлине, где слушала лекции Доктора и общалась с его учениками. В начале октября 1905 г. Сабашникова сообщает Волошину из Берлина, что Матильда Шолль⁵⁴, которая удостоилась индивидуальных занятий с Р. Штейнером, рассказывавшим ей о четвертом измерении, делится его наставлениями, иллюстрируя рассуждения на примере ленты Мёбиуса, полученной перекручиванием бумажной полоски то на 180, то на 360 градусов:

«Вечером вчера, когда я писала Тебе, пришла Шолль и рассказывала о своих занятиях математикой с Штейнером». Они проходят элементарную алгебру и геометрию, и четвертое измерение. Она объясняла нам четвер<тое> изм<ерение> наглядно, бумажкой, я Тебе тоже об этом напишу»⁵⁵.

⁵⁴ Об индивидуальных занятиях со Штейнером М. Шолль упоминает в своих воспоминаниях, см.: *Meffert*, 402. Это же подтверждает А. Белый, свидетельствующий, что Штейнер «имел время лично преподавать высшую математику своей интимной ученице Матильде Шолль» (*Белый 2000*, 331). Воспоминания Белого о самой М. Шолль см. (*Там же*, 417–420).

⁵⁵ Письмо Сабашниковой к Волошину из Берлина от 4–5 (17–18) октября 1905 г. (*Волошин. Т. 11. Кн. 1, 596*).

Детали Сабашникова сообщает Волошину чуть позже, в другом письме:

«Вчера FrI. Шолль читала нам о четвертом измерении и демонстрировала наглядно на бумаге; вырезала длинную полосу и склеила, сначала один обруч просто, а потом другой, повернув наполовину конец и т.д., все больше и больше вертя бумагу, затем разрешила пополам вдоль эти ленты: из первого получились два обруча, из второго один <...> и т.д. От каждого поворота получалось все разное <...> Но все это получается из единства. Измерения — иллюзии, обусловленные сгущением, уплотнением материи. С точки зрения трех измерений тела непроницаемы. Четвертое измерение, измерение внутрь — промежуток между атомами, кот<орые> не соприкасаются и двигают<ся> сами в себе, вибрируют. Так что, изволите ли видеть, *четвертое измерение не есть время*, как Вы изволили утверждать⁵⁶.

А что ж такое время, по-моему, как не иллюзия, обусловленная тоже уплотнением материи. Может, это пятое измерение? <...> Она еще говорила о ритме и о симметрии. Симметрия — отражение. И всегда бывает так: из одного рождается другое, из двух рождается третье, не симметричное. 3 логоса⁵⁷. Понятно ли?»⁵⁸.

Через год, в декабре 1906 г. Сабашникова сообщает Волошину о том, что переводит лекции Штейнера и собирается собственноручно записывать их за ним; добавляет, что некоторые лекции ей обещала передать А. Р. Минцлова (скорее всего — это лекции Штейнера о четвертом измерении, поскольку именно на эту тему Сабашникова читает вслух свой перевод А. Л. Любимову). Здесь же Сабашникова осведомляется о здоровье заболевшей Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и прямо говорит,

⁵⁶ К. М. Азадовский отмечает, что до этого Сабашникова соглашалась с концепцией Волошина: «Мне приходит в голову, что время — четвертое измерение», — её запись в дневнике от 23 марта (5 апреля) 1903 г. (*Волошин. Т. 11. Кн. 1*, 662).

⁵⁷ Об этом ср. выше: прим. 35 (*Штайнер 2007*, 41–42); *Иванов. Сон Мелаппа*, ст. 107–116 (II, 297); прим. 32 (*Иванов 1916*, 109).

⁵⁸ Письмо Сабашниковой к Волошину от 15 / 28 октября 1905 г. (*Волошин. Т. 11. Кн. 1*, 660–661).

что собирается передать лекции Иванову (Волошин и Ивановы находились в Петербурге):

«Я перевела 2 лекции. Они очень плохо составлены; теперь я всегда буду Шт<ейнера> лекции записывать. Надеюсь, Анна Руд<ольфовна> пришлет мне еще. Я просила М<demois>elle Станюкович зайти к ней за ними. Не знаю, успеет ли она. В каком состоянии Лид<ия> Дим<итриевна>? Можно ли ей писать? <...> Я читала Ан<атолию> Льв<овичу> [Любимову] про *4-ое измерение*. Он пришел в восторг. Нужно обработать эти статьи. Я подожду Тебя, и Иванову их не миновать»⁵⁹.

Кроме того сохранился сделанный Сабашниковой перевод докладов Матильды Шолль (1868–1941) «Четвертое измерение»⁶⁰. В основе этого текста — лекции 1906 г., прочитанные Шолль во время встречи Штейнера и немецких теософов в имении графини Евгении фон Бредо⁶¹. Текст является переложением лекций Штейнера о четвертом измерении (GA 324a, 1905 г.) с добавлением рассуждений Штейнера, сделанных во время частных встреч.

Лекции М. Шолль, которые, находясь в Финляндии переводила Сабашникова, были переданы ей приехавшей из Германии А. Р. Минцловой. В том же декабре 1906 г. Минцлова через М. К. Станюкович прислала Сабашниковой⁶² две тетради лекционного цикла Штейнера «У врат теософии» (прочитаны в Штутгарте, в августе 1906 г. [GA 95]). В контексте нашего рассуждения интересна вторая лекция цикла «У врат теософии»:

«Астральный мир определяется целым рядом свойств. <...> [Вступивший в него] все видит *инвертированным, как бы в зер-*

⁵⁹ Письмо Сабашниковой к Волошину от 6 декабря 1906 г. (*Волошин. Т. 11. Кн. 2. С. 171–172*).

⁶⁰ См. прим. К. М. Азадовского (*Волошин. Т. 11. Кн. 2, 173. прим. 5–7*).

⁶¹ Теперь они опубликованы см. *Beitrag*, 77–87; *Штайнер 2010*, 111–127.

⁶² Ср. письмо Минцловой к Сабашниковой от 9 декабря 1906 г.: «Я только что отправила Вам Stuttgart<ские> лекции — а теперь мне приходится их, обе тетради, просить у Вас обратно, на время! Пришлите мне их поскорее почтой, милая, — я их должна перевести *на этой неделе* непременно (о трех путях). Потом могу опять вернуть Вам» (*Волошин. Т. 11. Кн. 2, 173. прим. 6*).

кальном отражении. <...> Число <...> 345 <...> в астральном мире представлено как 543. Там все является зеркальным отражением. <...> Это относится и к более высоким вещам, например, к моральным — они тоже являются в астральном мире зеркальным отражением. <...> Как смотрящий в зеркало видит вокруг себя предметы, так же видит он вокруг себя зеркальные отражения своих страстей. Все, что исходит из него, он видит входящим в себя. Другая особенность состоит в том, что *время и события следуют в обратном порядке.* Например, в физическом мире мы видим прежде наседку, потом яйцо, в астральном — наоборот, сначала яйцо, а потом снесшую его наседку. В астральном мире время движется вспять; сначала человек видит следствие, затем причину. Этим можно объяснить все *пророчества*: никто не мог бы предвидеть грядущих событий, не будь этого обратного хода событий в астральном мире. <...> В астральном мире все образы являются перевернутыми» (Штайнер 2011, 22–24).

В этом фрагменте повторены положения лекций о четвертом измерении, прочитанных Штейнером годом ранее (Штайнер 2007, 41–42; цитировались нами *выше*). Таким образом, в конце 1906 года (когда создавался «Сон Мелампа») М. Сабашникова и М. Волошин становятся одним из каналов, по которому учение Штейнера (притом в интересующем нас аспекте) достигает Вяч. Иванова. Таким образом, можно предположить, что Иванов посвятил «Сон Мелампа» Волошину не только по причинам личного плана, но и как человеку, разделявшему схожие взгляды на «четвертое измерение», которое меняет местами правое и левое, обращает вектор времени вспять и пр. (Иванов 1907, 31–35).

Если Минцлову, через которую также транслировалось учение Штейнера, проблема времени и четвертого измерения специально не интересовала, то Сабашникова, находившаяся в постоянном эпистолярном контакте с Волошиным, разделяла интересы последнего. Волошин цитирует слова отца Сабашниковой, сказанные о нем самом и Маргарите:

«Удивительные люди... То убегают друг от друга... Смотрят в разные стороны... А то вдруг уйдут в отдельную комнату, пошепчутся полчаса об *четвертом измерении* и выходят с сияю-

щими лицами...» («История моей души», запись от 11 августа 1904 г.) (Волошин Т. 7. Кн. 1, 246).

Примечательно, что некоторые собственные записи Волошина 1907–1909 гг. могут служить иллюстрацией к «Сну Мелампа»:

«Человек — та мгновенная точка, через которую одна вечность перетекает в другую, мгновение становится вечностью и вечность — мгновением. <...> Между двумя противоречиями вспыхивает сознание человека, как электрическая искра между двумя обратно полярными острями. Сознание в сущности своей и есть уже мост между двумя противоречиями» (Волошин 2000, 124).

«Древнее — сонное сознание во всем мире искало сходства: своего повторения, отражения своего Я. Поэтому метод аналогии лежит в основе всего. *Что вверху, то и внизу.* <...> Сонный мир был полон избытком жизни, насыщен трепетом. Но был однообразен и подобен человеку (антропоцентричен). Дневной мир стал необычайно разнообразен, богат и грандиозен. Но потерял трепет жизни, перестал быть зеркалом нашего Я. В мире появилась мертвая природа, мертвые вещи. Смерть вступила в сознание мира. То, что было живой волей, стало закономерным процессом» (Волошин 2000, 140–141).

Примечательны строки, которые Волошин заносит в свой дневник («История моей души»). Запись датируется 9 августа 1904 г. и сделана в Женеве, где в то время Волошин общался с Вяч. Ивановым. Как и в более ранних текстах, Волошин пишет о «заключенности во мгновении», а также воспроизводит вундтовский принцип обратного течения духовного времени, *противонаправленного* по отношению к ходу времени физического:

«Мы заключены в темницу мгновения. Из нее один выход — в прошлое. Завесу будущего нам заказано подымать. Кто подымет и увидит, тот умрет, т. е. лишится иллюзии свободы воли,

которая есть жизнь. <...> В будущее можно проникать только желанием. Для человечества воспоминание — всё. Это единственная дверь в бесконечность. *Наш дух всегда должен идти обратным ходом по отношению к жизни*» (Волошин. Т. 7. Кн. 1, 162).

Подобное противотечение времени реализуется в *воспоминании*. 18 августа 1904 г. находящийся в Женеве Волошин определяет «воспоминание», как возможность выхода из настоящего, способ путешествовать в прошлое через четвертое измерение; способ — который, возможно, распространится и на путешествие в будущее:

«*Воспоминание* — это было великое завоевание, сделанное земным животным в области *четвертого измерения*. Может, это завоевание потом распространится и на *будущее*⁶³. Здесь нет невозможности физической. Есть невозможность страшной боли, которую надо преодолеть. Эта боль — противоречие неизбежности и иллюзии свободы воли, т.е. желания. Нельзя желать того, что всё равно неизбежно. Можно желать только то, что кажется невозможным. Желание — это, конечно, вид предчувствия, зрение вперед, но зрение малоразвитое, не координированное, лишенное перспективы» (Волошин. Т. 7. Кн. 1, 168).

К переключкам со «Сном Мелампа» Иванова можно отнести и строку Волошина: «Память — неверная нить Ариадны»⁶⁴.

Подведем итог: в 1903—1907 гг. в художественной и теоретической литературе русского модернизма распространяется комплекс учений и идей, исходно возникших как научные теории — в математике, физике, психологии. Поскольку те же теории были немедленно усвоены авторами, принадлежавши-

⁶³ Ср. «Человеческое существо таково, что благодаря силам сверхчувственного воспоминания несет свое собственное существо через будущие времена» (Штайнер 2000. Лекция 4).

⁶⁴ «Когда время останавливается» (1905) (Волошин. Т. 1, 39). Ср.: «Ежели память родимых святынь, Мнемосина, вручила / Смертному в темном преддверье столь крепкую нить, чтоб исканьем / Правым угадывать путь в тайниках лабиринта земного...» (Сон Мелампа, ст. 138–140; II, 298). Эти строки «Сна Мелампа» восходят к записям на орфических заупокойных пластинках.

ми к оккультной традиции, писатели, художники, философы и богословы вынужденно воспринимали эти учения и напрямую (из наук: Ч. Хинтон, В. Вундт, К. Дюпрель), и опосредованно (из оккультных учений: Э. Шюре, Р. Штейнер). К числу ярких концепций подобного рода относится теория обратной каузальности или телеологической причинности. Как показано в нашей работе, в кругу Андрея Белого, Вяч. Иванова, М. Волошина подобные теории трансформировались и переплавлялись в художественные построения. Между упомянутыми авторами существовало «перекрестное опыление» идеями и влияниями. Влиянию оккультной и мистической традиции на Вяч. Иванова и Белого посвящено не одно исследование. Тем не менее, нам удалось обнаружить не отмеченные прежде случаи доктринального влияния этой традиции. Наиболее важным из них представляется установление того факта, что ядро «античной» по сюжету поэмы Вяч. Иванова «Сон Мелампа» конституировано «орфическим мифом», заимствованным у Э. Шюре, а концепцию противонаправленных потоков целей и причин в том же «Сне Мелампа» Иванов почерпнул из учения Р. Штейнера о «четвертом измерении», трактуемом как область астральной реальности, зеркальной по отношению к трехмерному физическому миру. В том, что касается влияния научной традиции, мы зафиксировали непосредственное влияние телеологии Вундта на ранние произведения Андрея Белого (оставив за рамками рассмотрения этой статьи его представления о четвертом измерении), а также изучили особенности воззрений М. Волошина на природу мгновения, вечности и времени, сложившихся под влиянием идей Г. Уэллса и Р. Штейнера. Установлена важная роль М. Сабашниковой, как транслятора идей о четвертом измерении от круга Р. Штейнера к М. Волошину и Вяч. Иванову. Безусловно, подобные теории, ставшие несущими элементами картин мира, которые выстраивали авторы периода модернизма в своих произведениях, существенно трансформировали классическую и монистическую парадигму, представленную в платонизме и христианской доктрине. Существо и степень этой трансформации до сих пор недостаточно изучены и требуют дальнейших изысканий.

Список литературы

- Аверинцев* *Аверинцев С. С.* Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 7–23.
- Белый 1981* *Белый Андрей.* Петербург. Роман в восьми главах в прологом и эпилогом / Изд. подготовил Л. К. Долгополов. М.: Наука, 1981.
- Белый 1995а* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Серебряный голубь: Рассказы / Сост., предисл., коммент. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1995.
- Белый 1995б* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / Под ред. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1995.
- Белый 1997* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1997.
- Белый 2000* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Общ. ред. В. М. Пискунова. Сост., комм. и послесл. И. Н. Лагутиной. М.: Республика, 2000.
- Белый 2010* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / Общ. ред. В. М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010.
- Белый 2012* *Белый Андрей.* Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / Общ. ред., посл. и комм. Л. А. Сугай. Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
- Белый 2014* *Белый Андрей.* Симфонии / Сост., послесл. и комм. А. В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.
- Белый 2015* *Белый Андрей.* На рубеже двух столетий / Общ. ред., послесл. и комм. А. В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2015.
- Богомолов 2000* Богомолов Н. А. Русская литература XX века и оккультизм. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Богораз* *Богораз (Тан) В. Г.* Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных явлений. Вып. 1. М., Пг., 1923.
- Волошин 2000* *Волошин М.* Записные книжки / Сост., предисл. и прим. В. П. Купченко. Москва: Вагриус, 2000.
- Волошин 2003–2015* *Волошин М.* Собрание сочинений / Под общ. ред. В. П. Купченко и А. В. Лаврова, при участии Р. П. Хрулевой. Т. 1–13. М.: Эллис Лак 2000; Азбуковник, 2003–2015.
- Вундт 1902* *Вундт В.* Система философии / Пер. А. М. Водена. СПб.: Ф. Пантелеев, 1902.
- Вундт 2002* *Вундт В.* Система философии // Вундт В. Психология народов. М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2002. С. 117–862.

- Данн 2000* Данн Д. У. Эксперимент со временем / Пер. Т. Ивлевой. М.: Аграф, 2000
- Дешарт* Дешарт О. Введение // Иванов В. Собрание сочинений. Т. 1. С. 4–227.
- Дю-Прель 1895* Дю-Прель К. Философия мистики, или Двойственность человеческого существа / Пер. с нем. М. С. Аксенова. СПб., 1895
- Дюпрель 2006* Дюпрель К. Философия мистики / Пер. с нем. М. С. Аксенова. М.: Эксмо, 2006. С. 121–587.
- Иванов 1907* Иванов Вяч. Сон Мелампа <Максимилиану Волошину> // Золотое руно. 1907. № 10.
- Иванов 1916* Иванов Вяч. Борозды и Межи. Опыт эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916.
- Зеркало* К семиотике зеркала и зеркальности [От редколлегии] // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII (Тарту, 1988).
- Кэрролл* Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Изд. подг. Н. М. Демурова. М.: Наука, 1979.
- Лейбниц* Лейбниц Г. В. Монадология / Пер. с франц. Е. Н. Боброва // Собрание сочинений в 4 тт. Т. 1. Москва: Мысль, 1982. С. 413–429.
- Минц, Обатнин* Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники “Кормчие звезды” и “Прозрачность”) // Зеркало. Семиотика реальности. Труды по знаковым системам 22 (Тарту, 1988). С. 59–65.
- Обатнин 1994* Иванов Вяч. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография / Публ., вступ. ст. и коммент. Г. В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 142–170.
- Обатнин 2000* Обатнин Г. В. Иванов — мистик. Окультизм мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Орлов 2015* Орлов А. Лицо Бога как небесный двойник мистика в Лествице Иакова // Символ. 2015. № 66. С. 257–288
- Орлов 2018* Орлов А. А. Зеркала Всевышнего: Небесный двойник человека в иудейской апокалиптике / Пер. с англ. И. В. Колбутовой. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2018.
- Петров 205* Петров В. В. Когнитивные способности и иерархия бытия в философии поздней античности и раннего средневековья // Puncta. 2007. № 1–2. С. 22–39; переиздано в сб.: Мера вещей. Человек в истории европейской мысли / Под общ. ред. Г. В. Вдовиной. М.: Аквилон, 2015.
- Петров 2016a* Петров В. В. Концептуальное и перцептуальное пространство в ранних работах Андрея Белого // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем. Вып. 3. М.: Аквилон, 2016. С. 287–331

В. В. Петров

- Петров 2016б* *Петров В. В.* Концепция «двух бездн» в русской литературной и философской традиции: Ф. Тютчев, Д. Мережковский и Вяч. Иванов (готовится к печати в составе сборника материалов международной конференции “Д. С. Мережковский: писатель — критик — богослов. К 75-летию со дня смерти мыслителя”, 8–9.12.2016, ИМЛИ).
- Петров 2017а* *Петров В. В.* “Разнотекущие потоки” в Сне Мелама Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция / Под ред. М. Плехановой и А. Шишкина. Салерно, 2017. С. 23–54.
- Петров 2017б* *Петров В. В.* Репрезентация пространства в «Возврате» Андрея Белого // Арабески Андрея Белого: жизненный путь, духовные искания, поэтика / Ред.-сост. Корнелия Ичин, Моника Спивак. Белград: Изд-во Филологического факультета Белградского университета, 2017. С. 561–577.
- Петров 2018* *Петров В. В.* Вячеслав Иванов и его толкование евангельского слова «земля» // Новозаветные сюжеты и образы в культуре русского модернизма / Сост. и отв. редакторы О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М.: Индрик, 2018. С. 80–100.
- Силард* *Силард Л.* Роман и метаматематика // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. (перв. публ.: Hungaro-Slavica 1988. Budapest, 1988. P. 235–244).
- Троицкий* *Троицкий В. П.* Об одной модели времени у Вяч. Иванова // Символ. 2008. № 53–54.
- Успенский П.* *Успенский П. Д.* Четвёртое измерение. 3-е изд. Петроград, 1918.
- Успенский Б.* *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Зеркало. Семиотика реальности. Труды по знаковым системам (Тарту). 1988. № 22. С. 66–84.
- Уэллс 1901* [Уэллс Г.] Машина времени: Роман Уэльса, авт. романа “Борьба миров” / Пер. с англ. и предисл. М. А. Чернявской. Ковно: Тип. М. А. Соколовской, 1901.
- Уэллс 1909* Уэллс Г. Завоеватели воздуха. Машина времени. Волшебная лавка. Москва: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1909.
- Уэллс 1964а* Уэллс Г. Машина времени // Уэллс Г. Собрание сочинений в 15 томах. Т. 1. М.: Правда, 1964. С. 53–142.
- Уэллс 1964б* Уэллс Г. Предисловие к «Машине времени» (1931) // Собрание сочинений в 15 томах. Т. 14. М.: Правда, 1964. С. 345–348.
- Шпет* *Шпет Г.* Явление и смысл. Феноменология как основная наука и её проблемы. Москва: Гермес, 1914.
- Штайнер 2000* *Штайнер Р.* О посвящении. О вечности и мгновении. О духовном свете и жизненной тьме. 7 лекций, Мюнхен, 25–31.08.1912. Ереван, 2000.

- Штайнер 2007* *Штайнер Р.* Четвёртое измерение. Математика и действительность (Записи слушателей докладов о многомерном пространстве). Доклады: 24.03–07.06.1905; 07.11.1905; 22.10.1908 (Берлин). Ответы на вопросы с 1904 по 1922 гг. [Т. 324а] / Пер. с нем. Л. Б. Памфиловой. Москва: Титурель, 2007.
- Штайнер 2010* *Штайнер Р.* Дополнения к полному собранию трудов. Тетрадь № 114/115. Рудольф Штайнер и многомерное пространство / Пер. Л. Б. Памфиловой. М.: Титурель, 2010.
- Штайнер 2011* *Штайнер Р.* У врат теософии. 14 лекций, прочитанных в Штутгарте 22.08 — 4.09.1906 г. [GA 95] / Пер. С. Шнитцера. Ереван: Лонгин, 2011.
- Шюре* *Шюре Э.* Великие посвященные: Очерк эзотеризма религий / Пер. с фр. Е. Писаревой. СПб.: Н. В. Писарев, 1910 (цит. по 2-му испр. изд., Калуга, 1914).
- Beitrag* *Beitrag* zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe. Veröffentlichungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung. Doppelheft 114/115. Dornach, 1995.
- Bergson* *Bergson H.* Essais et Conférences. 4-eme ed. Paris, 1920.
- Dunne* *Dunne J. W.* An Experiment with Time. London, 1927.
- Hinton* *Hinton Ch.* The Fourth Demension. London, New York, 1901.
- Maury* *Maury L.-F.-A.* Le sommeil et les rêves: Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent. Suivies des Recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil. 4-eme ed. Paris: Didier, 1878.
- Meffert* *Meffert E.* Mathilde Scholl und die Geburt der Anthroposophischen Gesellschaft 1912/1913: Eine biographische Skizze mit Dokumenten. Dornach: Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1991 [Pioniere der Anthroposophie Bd. 9].
- Orlov* *Orlov A.* The face as the Heavenly Counterpart of the Visionary in the Slavonic Ladder of Jacob // Of Scribes and Sages: Early Jewish Interpretation and Transmission of Scripture. Vol. 2. London: T&T Clark, 2004. P. 59-76.
- Schuré* *Schuré É.* Les Grands Initiés: Esquisse de l'histoire secrète des religions. Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus. Paris, 1889 (цит. по 61-го изд., 1921).
- Steiner* *Steiner R.* Die vierte Dimension. Mathematik und Wirklichkeit (Berlin 1905; 1908). Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1995 [Bd. 324a].
- Wundt 1889* *Wundt W.* System der Philosophie. Leipzig, 1889.
- Wundt 1917* *Wundt W.* Leibniz. Zu seinem zweihundertjährigen Todestag. 14. November 1916. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1917.

ЭЛЛИНСКИМИ ТРОПАМИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО

Аннотация: В статье отмечается роль В. Ф. Эрн в первом знакомстве П. А. Флоренского с Вяч. Ивановым в 1904 году, их близость в мировосприятии, где значительное смысловое место занимает античная культура. Указывается, что Иванова и Флоренского объединяет понимание сущности слова, его архаическая природа. Показывается, как оба понимали существо этой природы и ее проявления в современной им культуре. Представлены примеры анализа Флоренским текстов Иванова, а Иванова — картины Л. С. Бакста «Terror Antiquus» (1908). В итоге автор приходит к выводу, что эллинские тропы Павла Флоренского и Вячеслава Иванова — это реальность их бытия как мыслителей, как художников слова, как, наконец, людей, не ведавших границ между религиозно-историческими перспективами культур.

Ключевые слова: архаика/современность, эллинская культура/современная культура, слово как текст культуры, метафизика.

Abstract: The article deals notes the role of Vladimir Ern in introducing Pavel Florensky and Viacheslav Ivanov in 1904, their closeness in worldviews and the centrality of antiquity in their thinking. The article shows that Ivanov and Florensky were united by their ideas about the archaic nature of the word and its influence on the culture of their own age. The author examines texts by Ivanov as analyzed by Florensky as well as Ivanov's discussion of Lev Bakst's picture «Terror Antiquus» (1908). Finally the author of the article comes to conclusion that for Florensky and Ivanov the Greek world was the the reality of their essence as thinkers, as verbal artists and finally as people who transcended the boundaries between religious-historical cultural perspectives.

Keywords: antiquity/present, Hellenic culture / modern culture, word as text of culture, metaphysics.

Вяч. Иванов и Павел Флоренский познакомились не в последнюю очередь благодаря В. Ф. Эрну, другу Флоренского еще со времен их совместной учебы в Тифлисской гимназии, а потом — в Императорском Московском университете. В свою очередь, Эрн встретился с Вяч. Ивановым и его супругой Лидией Зиновьевой-Аннибал в Швейцарии осенью 1904 года. Их встреча оказалась знаменательной, поскольку многое из того, о чем думал Вяч. Иванов, нашло отклик в Эрне. Он пишет в

письме к Флоренскому осенью 1904 года: «Мне вспомнились его слова о <...> радости искания и нахождения Диониса и теперь смотря на его детей я воочию видел насколько серьезно и действительно (подчеркивание Эрна. — *И.Е.*) то, о чем он говорил тогда. Я право не фантазирую: мне казалось, что из ясных голубых глаз его деток глядит Дионис, что это языческое, чистое и свежее и право у детей это обаятельно и прелестно до высшей степени» (*Архив*). Открытие Эрна оказалось чрезвычайно важным для него, поскольку наглядно свидетельствовало о реальности бога, его пребывания в мире. Кстати, об этом же сообщает в своих воспоминаниях Е. К. Герцык: «Зазывание Вакха, потрясение тирсом — для него не пустая игра» (*Герцык*, 159). Напомню:

Чаровал я, волховал я,
Бога-Вакха зазывал я
На речныя быстрины,
В чернолесье, в густосмолье,
В изобилье, в пустоколье,
На морские валуны.

Облик стройный у порога...
В сердце сладость и тревога...
Нет дыханья... Света нет...
Полу-отрок, полу-птица...
Под бровями туч зарница
Зыблет тусклый пересвет...

Демон зла иль небожитель,
Делит он мою обитель,
Клювом грудь мою клюет,
Плоть кровавую бросает...
Сердце тает, воскресает,
Алый ключ лиет, лиет... (*Иванов 1991*, 29, 31).

Волхование в слове и словом, этой единственной подлинной реальности человеческого бытия, есть путь восхождения к Богу и его нисхождения в мир людей. Финальная строфа этого заклинания вызывает в памяти последнюю строфу из «Про-

рока» А. С. Пушкина, где тоже речь идет о жертве, о растерзании и воскресении поэта уже в новом качестве — пророка. По Вяч. Иванову, лирика — это не развлечение, а испепеление поэта. В этой связи хотелось бы обратить внимание на его сонет «Язык», в котором речь соотносится с землей, содержащей неразменный клад предков, шепот дубрав и ворожбу неба. В речи поэт подчеркивает ее творящую функцию, сопоставимую с земными родами. Потому речь (язык) есть органическая часть космоса. Полагаю, по этой причине, помимо названия «Язык», Вяч. Иванов дал сонету еще два именованя: «Слово-Плоть», где подчеркивается телесная природа слова, и «Logos, Sophia, Poiesis», где автор единосушен слову и мудрости (*Шишкин*, 106) по той причине, что греческое слово «poiesis» обозначает *созидатель, сочинитель, исполнитель*. Два ключевых понятия, благодаря которым боги не исчезают из бытия, — это телесность слова и акт его творения, сопоставимый с созданием мира. Потому и лирика в целом — «не развлечение... тот, кто испытывает лирическое волнение, знает, что оно иссушает все силы, преследует, испепеляет» (*Герцук*, 159). Реальность богов в частной жизни и в творчестве — вот что открыл Эрн, посетив Вяч. Иванова, и чем радостно поделился с Флоренским, который чуть позднее ему напишет нечто схожее: «Если бы я был профессором апологетики, то вместо всяких разговоров стал бы демонстрировать Сер[гея] Сем[еновича] Троицкого. <...> От чистоты дух захватывает. Могло ли такое произведение не выйти непосредственно из рук Творца?» (*Переписка*, 206–207). Увидеть в реальном человеке явление Творца, в детях — Диониса, волховать, его призывая, — свидетельства об общей мистической настроенности всех троих знакомцев.

В Москве Эрн подолгу жил у Вяч. Иванова (*Иванова*, 50–52, 64–67, 72), куда к нему приходил Флоренский. Часто бывало, Эрн уже уйдет спать, а сквозь сон до него доносятся голоса Иванова и Флоренского, ведущих бесконечный диалог. Всех троих объединял живой интерес к христианству и античности. Но интерес этот и различал их. Так, по замечанию Е. Герцук, в христианстве Вяч. Иванова «не было ничего конфессионального — оно было *его*», а Эрн, наоборот, «верил только в монашеский восток» (*Герцук*, 176, 181). Флоренский ко времени знакомства с Ивановым учился в МДА и позднее стал право-

славным священником. Как известно, покинув Россию, захваченную большевиками, Иванов поселится в Италии и примет католичество. Эти факты свидетельствуют, что оба не мыслили себя вне христианства, в данном случае — неважно какого именно. Они — христиане, пребывающие внутри конфессии и чувствующие мощную в своей телесности связь христианства с греческой культурой.

Вяч. Иванов и Павел Флоренский принадлежат к той группе деятелей культуры Серебряного века (Иннокентий Анненский, Фаддей Зелинский, Алексей Лосев), кому античность была родным пространством, обжитым, теплым и любимым. Называя себя «последним эллином», отец Павел видел в Вяч. Иванове художника, который смог «проникнуть изнутри в эллинизм и сделать его своим достоянием» (*Флоренский 1998*, 305). Прокладываемые Вяч. Ивановым и П. А. Флоренским словесные тропы встраивали архаику в современную им культуру, создавая единое пространство мысли-чувства. «Умаление» времени наполняло их тексты-тропы тем, что именовалось как «energeia» духа, свойственная древним формам в их целостной завершенности.

Как происходила «скрепа» культур, можно увидеть в лекциях Флоренского «Из истории античной философии». Часть лекций посвящена вопросу существа мифологии, в понимании которой на Флоренского оказала значительное влияние «Философия мифологии» Шеллинга, чего он и не скрывает, но это отдельный вопрос. Я же вернусь к тому, как объясняет Флоренский уже названную целостность архаического мирозерцания, отложившуюся в мифологии и в сочинениях Вяч. Иванова.

В первый раз Флоренский обращается к Вяч. Иванову, когда рассуждает о феномене Древней Греции. «В истории человечества мировые дни культуры периодически сменяются более длинными мировыми ночами культуры, говорит Вяч. Иванов, мудрый поэт и глубокомысленный исследователь религии» (*Флоренский 2015*, 186). О длинных (*долгих*) ночах культуры Вяч. Иванов пишет в «Спорадах» в книге «По звездам» (1909): «День истории сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней» (*Иванов 2007*, 256). Специфика такой культуры, подмечает Вяч. Иванов, а Флоренский его цитирует, отражается в ночной душе, что явлена в лирике Ф. И. Тютчева. Поясню. Душа в лирике Тютчева всегда

пребывает в пространстве «как бы двойного бытия» дня и ночи, света и тьмы, любви и страсти. Но есть в его лирике еще один аспект «двойного бытия» («О вещая душа моя!») — это культура дрящаяся, ему современная, и культура архаическая, ее неизбежный спутник. Отсюда острое чувство «всё во мне, и я во всём» («Тени сизые смешались»), ощущение жизни как обнаженной бездны без преград («День и ночь») и, наконец, шевелящегося Хаоса заснувших бурь («О чем ты воешь, ветер ночной?»), что составляет неизменный контекст ночной души у Тютчева.

Этот мотив близок Флоренскому, он соотносит его с ночью архаизма, находя аналог у Вяч. Иванова: «Уже вечереет небо, уже разливается в воздухе прохлада. “Первые звезды зажглись над нами. Яснее слышатся первые откровения вновь объемлющей свой мир души ночной”» (Иванов 2007, 256). Флоренский видит в цитате из «Спорад» Вяч. Иванова прямое продолжение своим исканиям архаизма, ключом к которому становится «душа ночная» в ее тютчевско-ивановских коннотациях.

Главная особенность греческой архаики, по Флоренскому, заключается в неотделимости эллинских богов от переживания их реальности, потому каждый из пантеона греческих богов обладает двумя сторонами, это οὐσία (usia) как сущность и ὑπόστασις (hypostasis) как личина, в котором эта сущность является. Это раздробление чуждо архаическому сознанию, а шире — религиозному сознанию в принципе. В качестве примера Флоренский цитирует работу Вяч. Иванова «Религия Диониса» (1905). В частности, его внимание привлекают «влажная» стихия Диониса и дионисический герой Делоса — Апий, чьи три дочери, «нимфы вина, хлебного посева и маслины», являют триаду «дионисических растительных сил, культ которой, в своем переживании, еще сквозит в нашем обряде церковного благословения “пшеницы, вина и ерея”» (Флоренский 2015, 480). Конечно, подобные сопоставления вряд ли могли быть одобрены церковью, не случайно в одном из писем 1910 года к Флоренскому Розанов беспокоится: «Как бы Вас не шаркнули из Дух. Акад. за “Диониса”» (Розанов, 258). Но Флоренский с Вяч. Ивановым были близки в обнаружении следов неувядающей архаики. «Влажная» стихия Диониса — это основа всякой жизни в ее вечном умирании и воскресении. Проживание культа бога есть свидетельство его реального бессмертия.

Но как найти путь к религиозному мировоззрению, в котором архаика и современность составляют различенную целостность? И Флоренский открывает читателю один из возможных путей: нужно правильно поставить вопрос, ибо ответ на вопрос потенциально содержится в самом вопросе, подобно тому, как у Вяч. Иванова во все тех же «Спорадах». «Не есть ли гений, — спрашивает себя Вяч. Иванов, — не есть ли гений прежде всего, — ясновидение возможного? И не кажется ли наиболее гениальным тот, кто наиболее у себя дома в мире возможностей?» (Флоренский 2015, 328) Флоренскому важно в постановке вопроса обнаружить ясновидение, предчувствие, этот едва заметный мостик между всем известной реальностью и тем, что эта реальность являет собой по существу. Флоренский (в связи с Фалесом) задается вопросом: «Как возможно было для Фалеса о божестве (Посейдоне. — *И. Е.*) говорить в терминах физики и о воде — в терминах богословия?» (Флоренский 2015, 337). В этом вопросе заключен ответ: архаическое сознание не отделяет божественного от стихии, они слиты: божественное есть стихия, а стихия есть вода, следовательно, божественное есть вода. «Божественное есть лишь внутренняя сторона воды; вода — внешняя видимость божественного» (Там же, 339). Здесь и пролегает водораздел между сознанием архаическим и современным: в архаике вода и божественное слиты, в современном сознании — разъединены. Непроступная граница между духом и материей отозвалась в том, что мир сразу оказался мертвым механизмом, бездушным аппаратом для преобразования одних движений в другие.

Цитируемые мной лекции были написаны и прочитаны Флоренским в Московской духовной академии в марте 1909 года, а в апреле этого же года в «Золотом Руно» появилась статья Вяч. Иванова «Древний ужас (по поводу картины Л. Бакста “Terrore Antiquo”)». Статья вышла в журнале, отстаивавшем «идею реалистического символизма», утверждавшем «эволюцию символа в миф и религиозную мистерию» (цит. программную статью редакции по: *Золотое Руно*, 16–17). Эта основополагающая для «Золотого Руна» мысль была в свое время названа А. В. Лавровым утопической, а вся деятельность журнала представлена как полемика с «Весами» (Лавров 2007, 480; впервые опубл.: Лавров, 1984). Что ж, для замкнутого на осязаемости мира сознания

скрытая сущность предметного мира представляется утопией. А для Флоренского и Вяч. Иванова — абсолютной реальностью, о чем и свидетельствует, в частности, восприятие Вяч. Ивановым картины Л. Бакста (см. касающиеся иных аспектов восприятия статьи: *Иванова О., Демиденко*). «*Terror antiquus*» впервые была выставлена на Осеннем салоне 1908 года и получила восторженные отклики зрителей и прессы, о чем Бакст радостно сообщал в письме к В. Ф. Нувелю (*Бакст 2016*, 139).

Вяч. Иванов видел картину Бакста на выставке 1909 года в Салоне С. К. Маковского в Петербурге и под ее впечатлением написал, как указано в журнале при первой публикации, *лекцию*, а слово это от латинского глагола *lego* в древнейшем значении «собирать», а уже позже — «произносить вслух», то есть написанное изначально мыслилось Вяч. Ивановым как собранное в звучащем слове в *pendant* к изображению, что должно составить единое целое. Кстати, и сам Бакст, работая над этой картиной, прочитал лекцию «Будущая живопись и ее отношение к античному искусству», идеи которой частично легли в основу статьи «Пути классицизма в искусстве» (1909), где он центральной фигурой в повороте искусства XIX века к древности называет картины Маллэ, а наиболее полное воплощение живого интереса к архаике обнаруживает в творчестве Гогена, Матисса, Дени. И уже напрямую, как внутренний отклик на картину «*Terror antiquus*»: «Ясный отчетливый ужас, закрепленный реальностью, светом, цифрами, если хотите, подлиннее напущенного тумана, за который спасаются не чувствующие тему художники. <...> самая страшная угроза античного мира — среди ослепительной красоты неба — вторжение потусторонних сил» (*Бакст 1909*, 53–54). Напомню еще характерное признание художника в письме к В. В. Розанову: «Ваши слова об таинстве, о “присутствии” в космосе Божества — мучили и меня в этой картине» (*Бакст 2016*, 148). Но таинство — это еще и отсутствие преград меж бездной и человеком, как писал в своем первом письме к Розанову от 9 сентября 1903 года Флоренский (*Розанов*, 10). В приведенный контекст размышления Вяч. Иванова вписываются вполне органично.

Свою главную (заветную) мысль Вяч. Иванов заявляет практически сразу же: «... художник тогда наиболее творец, когда пробуждает в нас живое чувство связи кровной нашей

с Матерями Сущего и древнюю восстанавливает память Мировой души» (Иванов 2007, 271). Это и есть подлинный путь для постижения природы вещей. Вяч. Иванов пророчески воспринимает современный ему мир как мир упадка, как мир, аналогичный тому, что должен погибнуть в картине Бакста. Этому миру нечего противопоставить надвигающейся стихии, кроме прекрасного ущерба переживаемой эпохи. Здесь схвачена сущностная характеристика Серебряного века, из коей Вяч. Иванов не исключает собственного творчества, приводя строки из сборника «Прозрачность», в частности, «Наши солнца — тихое похмелье». Почему тогда, глядя на «Античный ужас», современный человек не содрогается, отчего не испытывает никакого ужаса? На эти вопросы Вяч. Иванов находит самый казался бы простой и одновременно самый глубокий ответ: зритель не воспринимает изображенное на картине как нечто, имеющее к нему хоть какое-то отношение. Это всего лишь картина, художественное произведение, не более. Перевод сущностного в сугубо эстетический план и есть главный ущерб в понимании смысла искусства, ибо, по Вяч. Иванову, «истинное искусство — всегда теодицея» (Иванов 2007, 276). Только при таком понимании искусства открывается подлинный смысл картины Бакста, где «пейзаж человеческих мер и восприятий» есть одна из форм божественной борьбы стихий, другие формы даны во влажном элементе, воздухе, камнях разных пород, этих *саркофагах солнца*. Но написать такую картину, «бледное магическое зеркало нетленного мира», способен только тот, кто молился «перед этими закутанными в известняк и базальт телами окаменелых Ниобид», чтобы затем «представить камень и душу камня» (Там же, 278, 277, 279). В картине Бакста таким образом является древняя Афродита, символ смены «возникновения и уничтожения зыблущегося мира» (Там же, 278).

Как видим, эллинские тропы Вяч. Иванова и свящ. П. А. Флоренского — это не образ на основе какого бы то ни было переноса. Эллинские тропы — это реальность их бытия как мыслителей, как художников слова, как, наконец, людей, не ведавших границ между религиозно-историческими перспективами культур.

Эти тропы, конечно, не исчерпываются только представленными в статье фактами, более близкие отношения между Флоренским и Ивановым начнутся несколько позднее: Иванов

будет присутствовать на защите Флоренским диссертации, которая ляжет в основу книги отца Павла «Столп и утверждение Истины» (1914); они будут активно обмениваться своими трудами (яркий пример — посвящение Вяч. Иванову в работе свящ. П. А. Флоренского «Не восхищение непщева») (Едошина, 65–71); писать друг другу письма (Иванов 1999, 98–120), горевать о неожиданной смерти В. Ф. Эрна, встречаться, пока Вяч. Иванов не уедет из страны, а священник Павел Флоренский погибнет в застенках советского ГУЛАГа. Но проложенные ими тропы в древнегреческой культуре навсегда останутся путеводительными для того, кто хочет понять сущность чувственного мира.

Список литературы

- Архив* Архив священника Павла Флоренского.
Бакст 1909 Бакст А. С. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. Декабрь. С. 46–61.
Бакст 2016 Бакст А. Моя душа открыта: в 2 книгах / Сост., коммент. А. Чернухина, Е. Теркель. М.: Искусство — XXI век, 2016. Книга вторая: Письма.
Герцык Герцык Е. К. Лики и образы / Сост., авт. предисловия и коммент. Т. Н. Жуковской. М.: Молодая гвардия, 2007.
Демиденко Демиденко Ю. Б. Художники на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / Отв. ред. А. Б. Шишкин. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 216–219.
Едошина Едошина И. А. «Кузнечик аканфовый», или Жизнь слова во времени культуры // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Серия «гуманитарные науки»: Энтелехия / Гл. ред. И. А. Едошина. Кострома. 2008. № 18. Июль–Декабрь.
Золотое Руно Золотое Руно. Художественный, литературный и критический журнал (1906–1909): Роспись содержания / Сост. В. В. Шадульский; Под ред. Н. А. Богомолова. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002.
Иванов 1999 Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л. А. Гогтишвили, А. Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999.
Иванов 1991 Иванов Вяч. Эрос. Репринт. изд. 1903 г. М.: Книга, 1991.
Иванов 2007 Иванов В. И. По звездам. Борозды и межзвездия / Вступ. статья, сост. и примеч. В. В. Сапова. М.: Астрель, 2007.
Иванова Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце / Подгот. текста и комм. Д. Мальмстада. М.: РИК «Культура», 1992.
Иванова О. Иванова О. Ю. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский: две точки зрения на картину Л. Бакста «Terror Antiquus» (версия) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба:

Эллинскими тропами Вячеслава Иванова и Павла Флоренского

К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 128–135.

- Лавров 1984* *Лавров А. В.* «Золотое Руно» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С. 137–173.
- Лавров 2007* *Лавров А. В.* «Золотое Руно» // Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 457–485.
- Переписка* *Переписка П. А. Флоренского и В. Ф. Эрн.* Публ. и комментарий Н. Н. Павлюченкова / Русское богословие: исследования и материалы. М.: ПСТГУ, 2014.
- Розанов* *Розанов В. В.* Переписка В. В. Розанова и П. А. Флоренского // Розанов В. В. Собрание сочинений. Литературные изгнанники. Книга вторая / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика; СПб.: Росток, 2010. С. 9–411.
- Флоренский 1998* *Флоренский П. А.,* свящ. Сочинения: в 4 т. Т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. М.: Мысль, 1998. С. 304–308.
- Флоренский 2015* *Флоренский П. А.,* свящ. Из истории античной философии / Под общ. ред. игумена Андроника (Трубачева). М.: Академический проект, 2015.
- Шишкин* *Шишкин А. Б.* «Слово-плоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Вяч. Иванов: Pro et Contra. Антология. Т. 2. СПб., 2016. С. 295–306.

**ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ:
У ИСТОКОВ НАУКИ О ДОСТОЕВСКОМ¹**

Аннотация: В результате анализа письменных документов и биографических фактов установлена нечуждость В.И. Иванова начала 1910-х годов влияниям неокантианства, несмотря на внешнее неприятие им этого учения. Решающая роль в самоопределении российской науки о Ф. М. Достоевском в 1910–1920-е годы принадлежала Иванову именно как связующему звену между сугубо религиозно-философской интерпретацией великого писателя (Д. С. Мережковский, А. Л. Волынский, А. С. Глинка-Волжский и др.) и последующей методологией, разработанной Б. М. Энгельгардом, В. Л. Комаровичем, Л. П. Гроссманом, А. С. Долининым, М. М. Бахтиным и др. во многом на основе неокантианских идей. Основное внимание уделено рецепции Иванова как исследователя Достоевского в работах открытого неокантианца Энгельгарда. Прослежено прямое преемство последнего ряду мыслей Иванова о Достоевском, в первую очередь в трактовке понятия «земля».

Ключевые слова: В. И. Иванов, Ф. М. Достоевский, 1910–1920-е годы, неокантианство, религиозная философия, наука о Достоевском, Б. М. Энгельгард, земля.

Abstract: Using written documents and biographical facts the author establishes some connection between in the early 1910s between V. I. Ivanov and neo-Kantianism, despite Ivanov's own supposed rejection of this doctrine. Ivanov supplies a link in the development of Russian Dostoevsky scholarship between the purely religious-philosophical interpretations of the great writer (D. S. Merezhkovsky, A. L. Volynsky, A. S. Glinka-Volzsky, etc.) and the subsequent approaches developed by B. M. Engelhardt, V. L. Komarovich, L. P. Grossman, A. S. Dolinin, M. M. Bakhtin, etc. largely on the basis of neo-kantian ideas. The focus is on the reception of Ivanov's Dostoevsky scholarship in the works of Engelhardt, an adept of neo-Kantianism. One can trace a number of Ivanov's thoughts about Dostoyevsky in Engelhardt, especially the interpretation of the concept «land».

Keywords: V. I. Ivanov, F. M. Dostoevsky, 1910–1920s, neo-Kantianism, religious philosophy, the study of Dostoevsky, B. M. Engelgardt, land.

¹ Статья дополнена и переработана по сравнению с первоначальным журнальным вариантом (Богданова 2016).

В работе «Достоевский и роман-трагедия» (1911)² В. И. Иванов впервые в литературе о великом писателе выделил «принцип формы» и предпослал его «принципу мирозерцания». Думается, этот факт в значительной степени можно объяснить вниманием поэта-философа к авторитетному в 1910-е годы фрейбургскому неокантианству. Ведь не случайно он входил в круг авторов международного философского ежегодника «Логос», пропагандировавшего в России неокантианские идеи: в первом номере журнала (1910) напечатана сочувственная рецензия на его книгу «По звездам. Статьи и афоризмы» (1909), в первой книжке за 1911 год опубликована его статья «Л. Толстой и культура», несущая на себе следы знакомства с идеями немецкого философа-неокантианца Г. Риккерта: связанность понятий «культура» и «ценность», стремление к освобождению от «психологии» как части «наук о природе» и т.д. Иванов неоднократно демонстрировал усвоение и освоение ряда идей фрейбургского профессора. Например, в статье «Заветы символизма» (1910), убежденно развивая оригинальное мировоззрение религиозного символизма, он писал, подразумевая Риккерта и его школу: «Учение новейших гносеологов о скрытом присутствии в каждом логическом суждении, кроме подлежащего и сказуемого, еще третьего, нормативного элемента, некоего “да” или “так да будет”, которым воля утверждает истину как ценность, *помогает нам* (*Курсив мой.* — О. Б.), — стоящим на почве всецело чуждых этим философам общих воззрений, — уразуметь религиозно-психологический момент в истории языка <...>» (II, 593–594). Тем не менее, позиция Иванова по отношению к неокантианству была скорее отрицательной. В 1910-е годы он склонялся к платформе неославянофильского издательства «Путь» с его идеей самобытного русского мировоззрения, в большинстве пунктов разделяя точку зрения своего близкого друга В. Ф. Эрна, убежденного оппонента неозападников.

Состояние российской науки о литературе в первое десятилетие XX века, несмотря на инициированный Ал-дром Н. Веселовским и А. А. Потебней процесс постепенного «сложения литературоведения как науки, обладающей своим предметом и методологией» (*Барш*, 10), характеризовалось доминиро-

² Впервые: Русская мысль. 1911. №№ 5, 6.

ванием культурно-исторической (А. Н. Пыпин и др.) и психологической (Д. Н. Овсянко-Куликовский и др.) школ с их растворением литературы в широких социокультурных процессах: движении идей, смены социально-психологических типов и т. п. Форма произведений воспринималась в этом контексте как производное от содержания и самостоятельной ценностью не обладала. И только риккертовский импульс к созданию особой методологии гуманитарных наук в книге «Науки о природе и науки о культуре»³ закономерно возводил изучение формы единичного художественного произведения в ранг специфической особенности литературоведения. Методологическое самоопределение науки о литературе как части «наук о культуре» в 1910-е годы стимулировалось четко обозначенной Риккертом целью — «развитием понятия, определяющего общие интересы, задачи и методы неестественно-научных дисциплин, и в разграничении их от методов естествознания». «Наукам о культуре», по мнению Риккерта, «приходится защищать свою самостоятельность от натурализма, провозглашающего естественнонаучный метод единственно правомерным» и вырабатывать другой, «принципиально отличный от него способ образования понятий», основанный на «понятии культуры» как «совокупности фактически общепринятых ценностей» (Риккерт, 45, 47, 73, 125). В своей классификации наук Риккерт настаивал на фундаментальном различии традиционно выделяемых «наук о духе» и вновь выдвигаемых им «наук о культуре»: если первые отличаются от «наук о природе» предметом, объектом рассмотрения, то вторые — методом. Этот метод определен Риккертом как «индивидуализирующий», т. е. ориентированный на познание неповторимых, единичных, уникальных, особенных явлений, имеющих ценностный характер.

На этом фоне происходило и становление науки о Достоевском как одной из «частных» наук историко-литературного цикла. Ядром новых поисков стали петроградские университетские семинарии профессоров С. А. Венгерова и А. К. Бороздина, откуда вышли многие будущие известные литературоведы разных направлений: А. С. Долинин, А. Л. Бем, Ю. Н. Тынянов,

³ Первое издание этой книги на русском языке вышло в декабре 1910 года (СПб.: Образование, 1911. Перевод, редакция и вступит. статья С. И. Гессена).

Б. М. Эйхенбаум, В. А. Комарович, Б. М. Энгельгардт, С. М. Бонди и др. Известно, что в 1916–1918 годах лекции и семинарии в Петроградском университете посещал М. М. Бахтин. Неокантианские идеи интенсивно циркулировали в стенах университета, пропагандировались на лекциях А. И. Введенского и в семинарии В. Э. Сеземана и т.д. В то же время студенческая молодежь 1910-х годов прекрасно знала религиозно-философскую литературу о Достоевском, водила личное знакомство с С. Н. Булгаковым, М. О. Гершензоном, Волжским [А. С. Глинкой] и др. (Подробнее см.: *Богданова 2014*, 161–178). Признаки прочтения работ Иванова обнаруживаются в статьях и книгах большинства молодых ученых. Так что можно констатировать одновременное воздействие на начинающих достоевковедов рубежа 1910–1920-х годов идей неокантианской школы, с одной стороны, и русской религиозно-философской, в том числе символистской, мысли — с другой.

Конечно, причину приоритетного обращения маститого символиста Иванова к «принципу формы» в статье 1911 года можно усмотреть и в традиции Ф. Шиллера, поэзию которого русский мыслитель воспринимал как отзвук античного «дифирамбического одушевления» и предвестие «грядущего хорошего действия» («О Шиллере» (IV, 176)), а эстетические труды читал и ценил (IV, 135–137). Так, например, в шиллеровском трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) форме придано значение во многом определяющее: «<...> не из чувства, а из формы изображения должно быть выведено расчленение поэзии на виды» (*Шиллер*, 422). А в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1793–1794) великий немецкий поэт, убеждая адресата в необходимости равновесия между формой («божественным творческим стремлением») и содержанием («материей», «чувственностью») (*Шиллер*, 277, 287–288) в этико-психологической сфере, одновременно утверждал, что «в истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничто — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы. Содержание, как бы ни было оно возвышенно и всеобъемлюще, всегда действует на дух ограничивающим образом, и истинной эстетической свободы можно ожидать лишь от формы» (*Там же*, 325–326). По Шиллеру, «одна

из важнейших задач культуры состоит в том, чтобы подчинить человека форме <...>» (*Там же*, 329). Тем не менее в статье Иванова «Достоевский и роман-трагедия» указано, что русский писатель воспринял «Шиллеров дифирамбический восторг, <...> вселенскую радость о Земле и Боге <...>», а «чисто формальная сторона <...> созданного Достоевским литературного рода испытала иные влияния» (IV, 407).

Несомненно и отмеченное Н. Д. Тамарченко влияние на Иванова статьи Веселовского «История или теория романа?» (1886): «Автор одной из самых влиятельных концепций, объясняющих своеобразие жанра романа в творчестве Достоевского, упомянутую статью Веселовского, конечно, имел в виду: об этом свидетельствует факт использования и переосмысления им присутствовавшей в “Истории или теории романа?” идеи происхождения эпоса из “первобытного синкретизма”⁴» (*Тамарченко 2007*, 34). Однако, по мысли исследователя, выдвижение «принципа формы» в ивановской статье шло вразрез с установками создателя «исторической поэтики»: «У Веселовского, напротив, не только “замена старой формы новой обусловлена была изменением содержания” (*Веселовский*, 22), но само это исторически изменчивое содержание видится и постигается вне той формы, в которую оно долженствовало отлиться» (*Тамарченко 2007*, 36).

Похоже, что сам факт актуализации давних тезисов Шиллера именно в год активного внедрения неокантианской мысли в культурное пространство России свидетельствует о несомненном значении последней для формирования исследовательских стратегий Иванова. Об этом заставляет задуматься уже простое сопоставление дат: выполненный С. И. Гессеном русский перевод основополагающей книги Риккерта «Наука о природе и науки о культуре» вышел в свет в декабре 1910 года (на обложке стоит 1911), а доклад Иванова «Основы мирозерцания Ф. М. Достоевского», названный при публикации «Достоевский и роман-трагедия», был прочитан на заседании петербургского Религиозно-философского общества 18 апреля 1911 года. Трудно представить, что русский символист до этого не держал в руках новинки популярного в мусажетских кругах неоканти-

⁴ См.: *Веселовский*, 3–4.

анца, тем более что это издание имеется в личной библиотеке Иванова в Риме⁵. Поставленный там вопрос о специфике «исторических» (гуманитарных) наук не мог не заинтересовать выдающегося ученого — историка и филолога, — каким уже был в то время Иванов. По Риккерт, именно «индивидуализирующий исторический метод» является тем «формальным принципом», который может обосновать «возможность истории как науки» (Риккерт, 60, 88, 103). «История» понималась им в расширительном смысле — как все «неестественные» науки, в том числе филология.

Высказанное предположение становится еще более вероятным, если учесть творческую психологию Иванова, какой она видится по воспоминаниям современников: «В. Иванов никогда не обострял никаких разногласий, не вел резких споров, он всегда искал сближений и соединений разных людей и разных направлений, любил выработать общие платформы» (Бердяев, 461); «Антиномии нашего времени перекрещены в Вячеславе Иванове» (Белый, 471). Оговорюсь, что настоящая работа не ставит задачи тотального исследования вопроса об Иванове и Риккерт, — ее цель всего лишь указать на реальную возможность учета автором статьи «Достоевский и роман-трагедия» некоторых положений автора «Наук о природе и наук о культуре». Стоит также отметить, что вопрос о художественной форме, сохраняя для Иванова актуальность и в позднем творчестве эмигрантского периода, в статье «Мысли о поэзии» (1938) рассматривался исторически: от античной энтелехии Аристотеля — к «сиянию формы» в средневековой схоластике Фомы Аквинского — и к ее «двуликости» («форма зиждущая» и «форма созижденная») в метафизике эпохи Возрождения (III, 667). И хотя форма для поэта-философа — это «возник[ающая] в духе» «сама жизнь и душа произведения» (III, 666), он решительно был не согласен с попыткой современного ему «Полония из эстетиков» отождествить содержание и форму. При этом Иванов полемически сослался на Э. Гуссерля, по мысли которого «естественная установка» «на форму» как на трансцендентную человеческому сознанию пространственно-временную

⁵ См.: Каталог библиотеки Вяч. Иванова. На русском языке // Сайт Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме. URL: http://www.v-ivanov.it/issledovaniya_i_materialy/katalog_biblioteki/na_russkom_yazyke/.

действительность преодолевается путем «феноменологической редукции», в рамках которой содержание и форма должны совпасть. Заметим, что фрейбургская ветвь неокантианства, которую представлял Риккерт, была наименее близка основателю феноменологии. Также чужд Иванову и радикализм адептов «чистой формы», по-видимому, футуристов и литературоведов-формалистов, которые изгоняли «из своих произведений всякое “содержание” как нежелательную примесь “литературы” <...>» (*Там же*). Избегая крайностей, Иванов, по сути дела, никогда не оспаривал, но лишь углублял и дополнял восходящую к Риккерту мысль о художественной форме как специфической черте «изящной словесности».

Чтобы уяснить роль поэта-философа в развитии достоевсковедческой мысли первой трети XX века, сделаем краткий обзор написанного им о Достоевском в 1900–1910-е годы. Иванов полностью или частично посвятил любимому писателю ряд текстов, давно отмеченных исследователями (см.: Фридлиндер, 133; Келдыш, 480–481; Дудек, 132; Титаренко, 194–195): «Идея неприятия мира» (1906), «О русской идее» (1909), «Достоевский и роман-трагедия» (1911), «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911), «Экскурс: основной миф в романе “Бесы”» (1914), «Живое предание» (1915), «Два лада русской души» (1916), «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1917). При этом надо иметь в виду, что ряд положений Иванова уже были высказаны до него И. Ф. Анненским, А. Л. Волыньским, Д. С. Мережковским и др., на что он нередко ссылался сам. Иванов развил и видоизменил их мысли в соответствии со своим видением Достоевского. Итак, основные черты ивановского подхода в названных статьях следующие⁶.

Во-первых, творчество Достоевского рассматривалось Ивановым в широчайшем историко-культурном контексте, охватывавшем античность, Средневековье и новоевропейскую эпоху, литературу Запада. Во-вторых, утверждалось национально-русское своеобразие писателя, связанное с православными, восточно-христианскими традициями русской

⁶ Многие из нижеперечисленных подходов отмечены названными выше исследователями.

культуры. В-третьих, была отмечена всеобъемлющая роль человеческой личности в романном мире Достоевского, обусловившая такие черты его произведений, как подлинный диалогизм (реализация принципа «Ты еси») и «соборность» (как «полифонический хор» онтологически равноправных героев-личностей). О полифонии (многоголосии) как об аналоге хоровой соборности в противовес «индивидуальному монологу» Иванов писал еще в 1908 году в работе «Две стихии в современном символизме»: «В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия. Все хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола <...> соборным авторитетом созвучно поддержанного голосами или орудиями общего одушевления» (II, 545). В-четвертых, Иванов много внимания уделил выявлению творческого метода Достоевского, которому дал определение «мистический реализм» (или «реалистический символизм»), восходящее к самоопределению Достоевского «реализм в высшем смысле». В-пятых, несколько страниц своей работы «Достоевский и роман-трагедия» поэт-философ посвятил исследованию жанрового своеобразия созданного Достоевским типа романа: понимая эволюцию жанровых форм как путь от эпоса к драме, Иванов увидел в частях «великого пятикнижия» преодоление свойственного роману «индивидуализма» и последний шаг навстречу «соборному» единству «народного духа» в «царице-Трагедии», высшей, по его мнению, форме человеческого творчества. Так появилась, применительно к произведениям Достоевского, знаменитая дефиниция «роман-трагедия». Многие ивановские находки, щедро рассыпанные по его статьям, не получили у него дальнейшего развития: например, мысль о единстве творчества Достоевского (внутренней взаимосвязи всех его послекаторжных произведений), о конституирующей роли идеи в композиции его романов (породившей вскользь брошенное определение «роман-теорема»), о «великолепно выразительном и адекватном предмету языке» (IV, 415) великого романиста, о его уникальном даре «живописать

сверхличную радость и сверхличный восторг» (*Там же*, 433), о его авторской стратегии мистического «проникновения» в суть явлений в противовес их рассудочному «познанию», о катастрофизме и преступлении, о «новом русском типе» в лице Алеши Карамазова и т. д. Не менее плодотворными оказались восходящие к Ф. Ницше рассуждения Иванова о музыкальном субстрате творчества Достоевского. Помимо этого, «герои Достоевского, рассматриваемые Ивановым в неомифологическом ракурсе, получили значение универсальных, общечеловеческих типов сознания — своеобразных культурных лейтмотивов любой эпохи» (*Дудек*, 133). Неудивительно, что Иванов назвал их «лицами-символами». Встречаем у него и глубокое обоснование мистики «земли» как обетованной «святой Руси» в ее отличии от оккупированного бесами «мира сего». Наконец, поэту-философу принадлежит определение духовного типа личности самого Достоевского как экстатического художника, верного «духу Диониса», чье внешнее развитие обусловлено внезапными откровениями «катастрофического внутреннего опыта» (IV, 423). В связи с этим становится понятной многократно повторенная Ивановым мысль о «неразгаданности» (IV, 402), непонятости Достоевского, «целостное узрение» которого «отметит новый возраст нашей духовной жизни» (III, 299). Причем до сих пор непонятое, «а порой и смрадно поносимое» (III, 344) в Достоевском — это не «скитальцы»-западники, но именно неизвестные Западу русские типы, в первую очередь Алеша Карамазов — «символический собирательный тип, который напрасно считают невыясненным и о котором стоит в другой раз повести беседу, — тип людей нового русского сознания, напророченный Достоевским и им порожденный. И потому если определять представителей того умонастроения, которое продиктовало эти строки, то назвать бы — “алешинцами”!» (*Там же*, 347) Приведенные из статей «Достоевский и роман-трагедия», «Религиозное дело Владимира Соловьева» и «Живое предание» слова Иванова звучали как призыв к дальнейшим действиям, особенно потому, что сам поэт-философ так и не вернулся ко многим заявленным темам. Однако выдвинутый им на первое место при анализе Достоевского-романиста «принцип формы» по отношению к «принципу мирозерцания» стал маяком для новых

исследователей творчества писателя.

Зарождавшиеся в университетской гуманитарной среде конца 1910-х годов научные подходы к творчеству Достоевского отличались от сугубо религиозно-философских исследований (как, впрочем, и от предшествующей академической науки), в первую очередь, обращением к поэтике, к художественным особенностям его произведений как главному объекту рассмотрения. Именно поэтика становилась ключом к своеобразию Достоевского-мыслителя. Другими словами, если религиозно философствующие символисты основное внимание уделяли мировоззрению Достоевского, содержанию его произведений, то новое поколение исследователей — его художественно-эстетическим принципам, форме его произведений. Это объединяло всю литературоведческую молодежь рубежа 1910–1920-х годов: Бахтина, Комаровича, Энгельгардта, Тынянова, Эйхенбаума, Гроссмана, Долинина, Бема, М. П. Алексеева и др.

Среди них были исследователи Достоевского по преимуществу, ставшие основателями и классиками науки о писателе, — Бахтин, Комарович и Энгельгардт, сознательно противопоставившие себя «формальной школе», сводившей содержание художественного произведения к «материалу». Все они внимательно и заинтересованно относились к религиозно-философской традиции. Тем показательнее приоритет формального момента и в их построениях, по сравнению с мирозерцательной в своей основе критикой начала XX века. Конечно, в работах И. Ф. Анненского, А. Л. Волынского, Д. С. Мережковского, Волжского [А. С. Глинки] уже в 1900-е годы появились довольно многочисленные и глубокие наблюдения над художественными особенностями произведений Достоевского (структурой его романов, приемами символизации художественных образов, особенностями речевого стиля), однако в них отсутствовала системность, они оставались все же побочным продуктом философско-мировоззренческих размышлений названных авторов над страницами создателя «великого пятикнижия». Один Иванов в 1911 году особо выделил «принцип формы», поместив его по важности *перед* «принципом мирозерцания», и сделал попытку системного рассмотрения жанрового своеобразия романа Достоевского.

Каковы особенности восприятия текстов Иванова о Достоевском вышеназванными учеными? Что касается Бахтина, то он стал, начиная с последней четверти XX века, объектом исследования целой науки под названием «бахтиноведение». Поэтому преемство Бахтина от Иванова, в первую очередь в аспекте открытия «полифонического романа», давно замечено (*Кристева*, 18; *Садаёси*, 81–91; *Фридлендер*, 132–134; *Есаулов 1995*, 110–114; *Тамарченко 2001*; *Махлин*, 128; *Магомедова*, 174–175). Среди других влияний Иванова на Бахтина — мысль о субъект-субъектных отношениях между личностями в романах Достоевского, ставшая основой бахтинского диалогизма (Подробнее см.: *Дудек*, 135). Затем — тезис о наличии в романах писателя не «вещей мира», но исключительно «людей — человеческих личностей», что предваряет бахтинское утверждение о доминирующей роли самосознания в построении образа героя — «всепоглощающего <само>сознания», вбирающего в себя так называемый объективный вещный мир (*Бахтин*, 54, 57, 64). В статье Иванова «Достоевский и роман-трагедия» многие страницы посвящены истории романного жанра и выдающейся роли романа в движении европейской культуры, роман Достоевского отмечен как высшая ступень жанровой эволюции — все это, безусловно, дало импульс бахтинской апологии романа, далеко превзошедшей ивановскую (у Иванова все же высшей литературной формой признается трагедия). И наконец, творчество Достоевского Бахтин, вслед за Ивановым, рассматривал в широчайшем культурном контексте, уходящем вглубь веков и тысячелетий, вплоть до античности. Безусловно, во многих аспектах Бахтин с Ивановым полемизировал, многое углублял, развивал и видоизменял. Но так как все это уже подробно освещено в литературе (см.: *Фридлендер*; *Тамарченко 2001*⁷; *Котрелев*; *Есаулов 1995*; *2013* и др.), ограничимся констатацией факта.

Вопросы преемственности Комаровича от посвященных Достоевскому работ Иванова исследованы в другой работе автора настоящей статьи (*Богданова 2016*, 305–316). Важно только отметить, что Комарович выделил Иванова на общем фоне

⁷ Глава 4. Раздел 1. Бахтин и проблема «роман и трагедия» у Вяч. Иванова и Ницше.

религиозно-философской литературы о Достоевском первых двух десятилетий XX века, так как в его трудах «впервые после больших монографий Д. С. Мережковского, А. Л. Волинского, В. Розанова, Л. Шестова, — обнаружилось нечто существенно новое в формулировке и разрешении историко-литературных задач применительно к Достоевскому» (Комарович, 4). В статье «Достоевский и роман-трагедия» «В. Иванов вступает на совершенно новый, до него никем не испытанный еще путь: не от собственных догм отвлекает он “принцип мирозерцания” Достоевского, но ищет и как бы нащупывает его в предварительном анализе структурных признаков романа: “Принципу мирозерцания” (вторая глава исследования) предпослан “принцип формы” (первая глава), анализу идеологии предшествует анализ композиции» (Там же, 7).

Предметом более подробного рассмотрения в настоящей статье станет тема «В. И. Иванов и Б. М. Энгельгардт». Последний был убежденным неокантианцем фрейбургского «разлива», открыто стремившимся «приложить к анализу историко-литературных методов общих исторических воззрений Г. Риккерта <...>» (Цит. по: Муратов 1995, 5). Основной упрек Энгельгардта религиозно-философскому символизму вообще и Иванову в частности — «в подстановке поэтических творческих целей, взятых из других духовных деятельностей» (Энгельгардт 2005, 148), иными словами — в неразличении целей и задач религии и философии, с одной стороны, и искусства — с другой, в лишении эстетической деятельности самодовлеющего значения, автономии. В неопубликованной при жизни работе «Об отношении форм теоретического сознания к формам творчества (Символизм в поэзии)» Энгельгардт писал, анализируя теорию и поэтическую практику Иванова и Андрея Белого: «Символизм, — и в этом его главный минус — стесняет художника в самом процессе творчества, декретируя формы этого последнего. Художник уже не может отдаться беспрепятственно развитию образа, но должен пользоваться им как средством для познания высшего, как “символом”», в итоге «превращая художественное произведение в религиозно-философский трактат, в формулу мистического откровения, в религиозный гимн или молитву» (Там же, 181, 189).

«Символистская теория творчества», реализованная в том числе и в статьях Иванова о Достоевском, принципиально не устраивала Энгельгардта как, по сути дела, «теория религиозного миропонимания, ибо искусство символисты рассматривают не как создание красоты, а как особую форму мистического познания, приносящую людям благую весть об Абсолютном» (Муратов 2005, 394). «Анализируя теорию символа у Иванова, Энгельгардт резюмирует, что искусство делает то же самое, что и религия, и категория прекрасного сливается с понятием религиозного, в котором художник — теург. В итоге во имя универсальных религиозных ценностей разрушается автономия художественного творчества, и методологически символисты невольно идут “по следам Чернышевского, в <...> диссертации которого мы найдем такую же аргументацию от универсальных понятий жизни <...>. И в том и в другом случае мы имеем дело с релятивизмом в оценке художественного произведения и с нарушением свободы художественного творчества”» (Муратов 2005, 394).

Для Энгельгардта же «абсолютной ценностью» являлось единичное художественное произведение, обладающее «эстетической самозначимостью» как «внутренне-единая вещно-определенная структура» (Энгельгардт 1927, 111). Новое литературоведение, по мысли молодого ученого, должно заняться анализом процессов личного, индивидуального творчества в его неповторимых особенностях (вспомним «индивидуализирующий» метод «наук о культуре» в классификации Риккерта), «индивидуальным генезисом художественного произведения» (Энгельгардт 1924; Веселовский, 203). Напротив, Иванов, как известно, высшей формой считал творчество «соборное», всенародное, проявляющееся в мифе и трагедии. Его идеал — художник-теург, растворяющий свою индивидуальность в «божественном всеединстве» и «соборном единомыслии и единодушии» религиозного обряда (II, 558). Новоевропейский романский жанр Иванов ценил прежде всего за то, что он «наиболее приближа[ет] <...> творчество одиноких и своеобразных художников к типу всенародного искусства» (IV, 404).

Несмотря на существенные методологические расхождения, ряд ивановских идей стал основополагающим в энгельгардтовской концепции творчества Достоевского, пред-

ставленной в известной статье «Идеологический роман Достоевского» (1922). В первую очередь надо отметить общность взгляда на то, что форма романа — производное от духовного склада художника. По Иванову, именно «внутренний опыт» Достоевского обусловил «катастрофический» характер его романов. По Энгельгардту, возникновение жанра «идеологический роман» — прямое следствие свойственной Достоевскому «тоски по текущему» и его решения стать летописцем «случайного племени» русской городской интеллигенции.

В статье «Достоевский и роман-трагедия» о роли «идейсил, чье взаимодействие и борьбу являл нам этот поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах», сказано буквально одна фраза; чуть ниже замечено, что Достоевский учился у Жорж Санд «идейности» в композиции романов, их философической и общественной обостренности, всему, что сближает их, в самом задании, с типом романа-теоремы» (IV, 407). Последнее замечание выглядит как констатация конституирующей роли персонажной идеи в построении романа Достоевского. А во втором разделе работы «Лик и личины России», названном «Идея Алеши», Иванов указал на ее противостояние идеям «люциферических» персонажей (Ивана Карамазова и др.), из чего вытекала мысль об обусловленности той или иной идеи типом личности ее носителя. Если же обратиться к статье Энгельгардта о Достоевском, то увидим, что ивановские короткие обмолвки развернуты здесь в целую концепцию: «Изобразить <...> ход идей в фантастическом русском обществе, показать, какие характеры они формируют на разных ступенях своего становления и какие тенденции и формы общественного движения ими предопределялись, — было основной задачей Достоевского, и для этого ему было нужно <...> художественное творчество. <...> Достоевский писал <...> романы об идее. Достоевский культивировал и вознес на необычайную высоту особый вид романа, который <...> может быть назван идеологическим. Достоевский ставил и решал чисто художественные проблемы; только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея» как «живая сила в живом сознании» (Энгельгардт 1924а, 90–91).

В «Живом предании» и «Лике и личинах России» Иванов, исходя из разделявшейся им в 1910-е годы неославянофиль-

ской позиции, остановился на значении национально-русских типов Достоевского и выражаемой ими «самостоятельной русской идеи» — «преображения всего нашего общественного и государственного союза в церковь» «святой Руси» как грядущей «агиократии» (IV, 465, 481). В полемике с Бердяевым, считавшим главной заслугой Достоевского создание трагических, обостренно-индивидуалистических, двойственных, богоборческих характеров (Раскольников, Ставрогина, Ивана Карамазова), Иванов отстаивал достоинство цельных, народно-православных, церковно-христианских типов писателя (Хромоножка, Зосима, Алеша Карамазов). Энгельгардт в этом отношении вторил ему: у Достоевского, утверждал автор «Идеологического романа...», нет изображения «хаотической русской души», как думают западноевропейские критики, — на самом деле писатель изобразил русских интеллигентов, договаривающих до конца западные же идеи; при этом Достоевский «сознательно противопоставил своих *положительных героев* (Алешу, Зосиму) как русский национальный тип (<...> на Западе именно эти герои остаются до сих пор непонятыми <...>) своим *отрицательным героям*, представителям оторванной от народа, отравленной ядом западной цивилизации интеллигенции — тем героям, которые по преимуществу и поразили воображение западного читателя» (*Энгельгардт 1924а*, 71–72).

В работах «Достоевский и роман-трагедия» и «Два лада русской души» Иванов отчетливо проводил мысль об обусловленности типа бытия типом сознания: «Так, для Достоевского путь веры и путь неверия — два различных бытия, подчиненных каждое своему отдельному внутреннему закону, два бытия гетерономных, или разно-закономерных. И эта двойственная закономерность обуславливает два параллельных ряда соотносительных последствий, как в жизни личности, так и в истории» (IV, 429); «противоположность эпического и трагического строя душевной жизни» определяет «типическое различие в отношении людей к совместному переживаемому», в результате чего «эпический человек видит мир в одном разрезе, трагический — в другом» (III, 348). Подмеченное Ивановым влияние разности «основных установок сознания» (*Там же*) на возможность восприятия одной и той же действительности в

различных ее модусах, было подробно развернуто Энгельгардтом и легло в основу его типологии характеров у Достоевского. По мысли молодого исследователя, внутреннее состояние героя определяет состояние мира, в котором он существует: для одних мир «среда», для других «почва», для третьих «земля». Причем в качественной иерархии этих модусов «земля» занимает первенствующее место: это «высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы. Это третье царство — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья», ее «целовал и клялся любить Алеша Карамазов». Именно в названных трех планах, по Энгельгардту, мыслился Достоевским внешний мир. «Характерно, что отношение главных героев Достоевского к внешнему миру определяется не бытовой традицией, не принадлежностью к той или иной социальной группе <...>, но переживанием этого мира в одном из вышеуказанных планов <...>. Принципом *чисто художественной ориентировки героя в окружающем* является та или иная форма его *идеологического отношения к миру*» (Энгельгардт 1924а, 93). Слово «идеология» в приведенном контексте, очевидно, понималось Энгельгардтом расширительно, по Иванову («Лик и личины России»), т. е. как духовно-метафизический выбор личности.

Нельзя также не заметить, что энгельгардтовское смысловое наполнение модуса «земли» в «*многопланной действительности*» (Там же, 94) романа Достоевского восходило к ивановской концепции «искупленной земли» как «живого подножия» Бога в ее противопоставленности плененному дьяволом «миру сему». Эта антитеза развернута в докладе «Евангельский смысл слова “земля”» (Иванов 1994, 142–153), прочитанном на заседании Религиозно-философского общества в Петербурге в 1909 году, но кратко присутствует и в статье «Основной миф в романе “Бесы”».

Как видим, убежденный неокантианец Энгельгардт в своем конкретном анализе произведений Достоевского, по сути дела, выступал как открытый последователь Вячеслава Иванова.

Список литературы

- Баршт* *Баршт К. А.* Русское литературоведение XX века: Учебное пособие. В 2 ч. Ч. 1. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1997.
- Бахтин* *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.
- Бердяев* *Бердяев Н. А.* «Ивановские среды» // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. профессора С. А. Венгерова. М.: Республика, 2004. С. 461–463.
- Белый* *Белый А.* Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. профессора С. А. Венгерова. М.: Республика, 2004. С. 470–491.
- Богданова 2014* *Богданова О. А.* Из истории достоевсковедения первой половины XX века: В. Л. Комарович и Ю. А. Никольский // Достоевский и мировая культура: альманах. Вып. 32. СПб.: Серебряный век, 2014. С. 161–178.
- Богданова 2015* *Богданова О. А.* Из истории науки о Достоевском: Вяч. И. Иванов и В. Л. Комарович // Достоевский и современность: Материалы XXX Международных Старорусских чтений 2015 года. В. Новгород, 2016. С. 305–316.
- Богданова 2016* *Богданова О. А.* Вячеслав Иванов и становление науки о Достоевском на рубеже 1910–1920-х гг. (М. М. Бахтин, Б. М. Энгельгардт, В. Л. Комарович) // Литературоведческий журнал. № 39. 2016. С. 143–170.
- Веселовский* *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939.
- Дудек* *Дудек А.* Герои Достоевского в интерпретации Вяч. Иванова и Д. С. Мережковского // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. М.: Водолей, 2013. С. 132–146.
- Есаулов 1995* *Есаулов И. А.* Полифония и соборность (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // The Seventh International Bakhtin Conference. Book 1. Moscow, 1995.
- Есаулов 2013* *Есаулов И. А.* Что не сказано М. Бахтиным о Ф. М. Достоевском, но сказано Серебряным веком // Ф. М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. М.: Водолей, 2013. С. 571–589.
- Иванов 1994* *Иванов В. И.* Доклад «Евангельский смысл слова “Земля”» / Публ., вступит. статья и коммент. Г. В. Обатнина // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 142–153.

- Келдыш* *Келдыш В. А.* Вячеслав Иванов и Ф. Достоевский (1996) // *Келдыш В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 480–492.
- Комарович* *Комарович В. А.* Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л.: Образование, 1925.
- Котрелев* *Котрелев Н. В.* К проблеме диалогического персонажа (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 201–209.
- Кристева* *Кристева Ю.* Разрушение поэтики (1967) // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. В 2 т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2002. С. 7–32.
- Магомедова* *Магомедова Д. М.* Полифония // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008.
- Махлин* *Махлин В. А.* Невельская школа. Круг Бахтина // Михаил Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2001. С. 122–135.
- Муратов 1995* *Муратов А. Б.* Борис Михайлович Энгельгардт // Энгельгардт Б. М. Избранные труды / Под ред. А. Б. Муратова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1995. С. 3–24.
- Муратов 2005* *Муратов А. Б.* Методологические идеи Б. М. Энгельгардта // *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 364–405.
- Риккерт* *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998.
- Садаёси* *Садаёси И.* Иванов — Пумпянский — Бахтин // Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures. Japanese Contributions to the Tenth International Congress of Slavists (Sofia, September, 14–21, 1988). Ed. by Japanese Association of Slavists. Tokyo: College of Arts and Sciences, University of Tokyo, 1988.
- Тамарченко 2001* *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия: пособие по спецкурсу. М.: РГГУ, 2001.
- Тамарченко 2007* *Тамарченко Н. Д.* М. М. Бахтин, А. Н. Веселовский и Вяч. И. Иванов: теория романа и его историческая поэтика // Филологический журнал. Новый филологический вестник. РГГУ, 2007. № 2 (5). С. 34–48.
- Титаренко* *Титаренко С. Д.* Мифокритика Вяч. Иванова как метаязык описания творчества Ф. М. Достоевского // Ф. М. До-

О. А. Богданова

стоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. М.: Водолей, 2013. С. 194-206.

Фридлиндер *Фридлиндер Г. М.* Достоевский и Вячеслав Иванов // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 11. СПб.: Наука, 1994.

Шиллер *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957.

Энгельгардт 1924а *Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. Л.; М.: Мысль, 1924. С. 71–105.

Энгельгардт 1924б *Энгельгардт Б. М.* Александр Николаевич Веселовский. Пг.: Колос, 1924.

Энгельгардт 1927 *Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в литературоведении. Л.: Academia, 1927.

Энгельгардт 2005 *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности / Сост., послесл. и коммент. А. Б. Муратова. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

**«... КАК ТРОЯ КРЕПЛА,
КОГДА ЛЕЖАЛА ТРОЯ СОЖЖЕНА»
(К ИСТОРИОСОФИИ «ПОВЕСТИ
О ЦАРЕВИЧЕ СВЕТОМИРЕ» ВЯЧ. ИВАНОВА)**

Аннотация: В статье показывается, что в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванов сознательно использовал сюжетные ходы, восходящие к разным культурным и жанровым традициям (античная мифология и сербский фольклор, циклы о короле Артуре и о Марко Королевиче и т.д.). Избранные «международные сюжеты» (происхождение героя от змеи/дракона, чудесное обретение оружия, бессмертие героя, который восстанет в трудный для отчизны момент, и т.д.) напрямую связаны с историософской концепцией автора. Для ее понимания ключевой является ивановская статья 1931 года «Историософия Вергилия». Опыт римского поэта, синтезировавшего «классическое наследие и новозаветное чаянье», «Рим и греческий Восток», царственные эпифании Диониса и сопряженные с ними теократические идеи, учитывается Вяч. Ивановым при выстраивании историософской цепочки «Троя = Рим — Россия = новая Троя — Россия = Третий Рим», причем имя главного героя «Светомир» оказывается символом исторического призвания России «ex oriente lux» — «осветить весь мир и принести ему спасение».

Ключевые слова: Вяч. Иванов, «Повесть о Светомире царевиче», историософская концепция, «международные» сюжеты, Вергилий, «Энеида», Россия — новая Троя — Третий Рим.

Abstract: The article demonstrates that in «The Lay of Prince Svetomir» Vyach. Ivanov deliberately used plot techniques that can be traced to various cultural and genre traditions (ancient mythology and Serbian folklore, the cycles about King Arthur and Prince Marco, etc.). Select «international plots» (the origin of a hero from a snake/dragon; the miraculous acquisition of a weapon; the immortality of a hero who is to rise up at a difficult time for his fatherland, etc.) are directly linked with broad historiosophic concepts, for which Ivanov's 1931 essay «Virgil's Historiosophy» supplies the key. While Vyach. Ivanov builds the historiosophic chain «Troy=Rome — Russia=new Troy — Russia=the Third Rome», he takes into consideration the experience of the Roman poet, who synthesizes the «classical heritage with New Testament aspirations», «Rome and the Greek Orient», royal epiphanies of Dionysus and the theocratic ideas that accompany them. The name of the principal character «Svetomir» becomes a symbol of the historic mission of Russia *ex oriente lux*: «to enlighten the entire world and bring it salvation».

Keywords: Vyach. Ivanov, «The Lay of Prince Svetomir», historiosophic concept, «international» plots, Virgil, «Aeneid», Russia as the new Troy and the Third Rome.

Замысел «Повести», начатой Вяч. Ивановым в Риме в 1928 году и писавшейся вплоть до 1949 года, как известно, восходит еще к 1890-м годам XIX столетия. Преданность сюжету об истории рождения, воспитания царевича Светомира, его монашестве на Афоне, смерти и воскресении в образе Царь-Девы подтверждает его особую значимость для автора. Вместе с тем «Повесть» — спустя десятилетия — вбирает и итожит основную палитру чайний символистской эпохи с ее духовными странствиями и блужданиями в поисках истины, в ожиданиях Третьего Завета, Софии Премудрости Божией, «славянского возрождения» и проч.

Энциклопедизм Вяч. Иванова, его «всемирная отзывчивость» поразительно интенсивны. Достаточно заглянуть в комментарии к новому изданию, чтобы убедиться, что претекстов для «Светомира» наберется не один десяток (*Иванов 2015б*). Недаром составитель комментариев А. Л. Топорков посвятил целую монографию «Источники “Повести о Светомире царевиче”: древняя и средневековая книжность и фольклор» (М.: Индрик, 2012) исследованию связи «Повести» с фольклором и эпосом, в том числе со «Словом о полку Игореве». Я уже пыталась показать полиморфную природу повести на примере образа главного героя — царевича Светомира (*Тахо-Годи 2015*). Для того чтобы была понятна логика мысли, придется тезисно напомнить, о чем шла речь.

В начале «Повести» приводятся различные генеалогические версии происхождения предков Светомира, князей Горынских, в том числе от зубов Змея Горыныча, из которых, как в древнегреческом мифе о царе Кадме, выросли богатыри. Упоминание о Кадме, как и то, что предвидящий будущее Светомира его родич, константинопольский кесарь Радивой, сравнивается с древним прорицателем Тересием, имеет особый смысл. Имена Кадма и Тересия подсказывают, что дальнейшая судьба Светомира — его мнимая смерть, за которой последует пробуждение, — связана в сознании Вяч. Иванова с древним культом «страждущего, гибнущего, воскресающего Диониса» (*Иванов 2014, 10*). Ведь Дионис — внук Кадма, а Тересий — тот, кто первым стал проповедовать его как нового

бога. Перед нами, как выражался Эллис, лишь «смутное мерцание» Великого Перво-символа (Эллис, 194).

Вместе с тем в «Повести» можно найти сходжения и с артуровским эпосом. Так, любовь отца Светомира, князя Владаря, к Гориславе сопоставима со страстью отца Артура к Игрейн, супруге герцога Горлойса; отправка Светомира в таинственную Белую Индию на воспитание пресвитеру Иоанну перекликается не только со странствиями Диониса по Востоку и Индии, но и с передачей младенца Артура на воспитание волшебнику Мерлину; чудесное обретение золотой стрелы Светомиром — с историей о получении Артуром волшебного меча Экскалибур. Сон Светомира в хрустальном гробу в ожидании пробуждения — явная параллель мнимой смерти Артура на острове Аваллоне, где он ждет, когда придет пора «совершить великие подвиги на благо своего народа» (Теннисон, VI). Существует и общий «драконий след» в родословных Светомира и Артура: отец Артура, получает прозвище «Пендрагон», потому что изображает дракона на своем знамени. Неслучайность всех этих совпадений подтверждает письмо 1946 года к профессору С. М. Бауру, где Вяч. Иванов говорит, что «Повесть о Светомире царевиче» в чем-то похожа «по намерению на “Артуриаду” Мильтона» (цит. по: Дэвидсон, 146).

Но ивановский миф о Светомире имеет совпадения и с южнославянскими традициями. Здесь есть переключки с *житием* знаменитого сербского святого — святителя Саввы: юный княжич Растко покидает дом, отправляется на Святую гору, становится монахом, а через годы возвращается на родину, чтобы спасти ее от междоусобицы. Знаменательно, что Вяч. Иванов дает героям «Повести» именно южнославянские имена: Светомир и Владарь — последнее по-сербски означает «правитель».

Интерес Вяч. Иванова к Сербии и ее истории восходит к концу 1880-х годов, когда он общается в Берлине с «потомком сербских князей» Г. С. Веселитским-Божидаровичем (Зобнин, 287–351). Есть предание о происхождении от деспотов сербских Зиновьевых / Зеновичей второй жены Вяч. Иванова — Л. Зиновьевой-Аннибал (Аверинцев, 42), а ведь она — один из прообразов матери Светомира, Гориславы. В конце 1920-х годов Вяч. Иванов общается с живущим в Сербии Ильей Голенищевым-Кутузовым, занятым писанием либретто по мотивам

сербского эпоса о Марко Кралевиче. У Марко со Светомиром тоже обнаруживается общее: и «змеиный генезис», и опять-таки связь с Афоном — на Святой Горе Марко надевает монашескую одежду и в новом обличи возвращается на родину отомстить обидчику-мусульманину (песня «Марко-Королевич и Мина из Костура»). В песне «Смерть Марка-Королевича» тело героя находят именно афонские инок. Причем — по законам мифологическим — герой не может умереть: Марко забрасывает свою боевую палицу в море с обещанием, что в час, когда его палица выплывет на сушу, «Новый Марко на земле родится» (перевод Н. А. Заболоцкого, см.: *Заболоцкий*, 67).

То, что предание о Марко напоминает о многих других аналогичных мессианистических легендах: о ждущих своего пробуждения короле Артуре или немецких императорах Карле Великом, Фридрихе Барбороссе, было отмечено еще В. М. Жирмунским (*Жирмунский*, 104–105). В нашем контексте особенно примечательно, что оно перекликается и с преданием о чешском короле святом Вячеславе, чье имя носил автор «Повести о Светомире царевиче»: в соответствии с легендой, король Вячеслав не умер, но «сидит со своими рыцарями <...> в Белой горе у Праги» (*Жирмунский*, 105).

Как очевидно по этому перечню примеров, многие эпизоды «Повести» имеют полигенетическую природу, могут быть возведены к источникам, связанным с эпическими традициями как восточного (русского или сербского), так и западного эпоса. При этом автор преимущественно отбирает «международные» сюжетные ходы. Закономерен вопрос: что подталкивало Вяч. Иванова к такому отбору? Как подчеркивал В. М. Жирмунский, «героический эпос не “мигрирует”, как сказка», и «для того, чтобы он мог сделаться “международным”, необходимы в каждом конкретном случае какие-нибудь особые социально-исторические условия», чаще всего те или иные исторические катаклизмы, грозящие национальной идентичности, порабощением (*Жирмунский*, 169).

«Особые социально-исторические условия» при создании «Повести» налицо — тяжкая участь русского народа под игом большевизма. Но Вяч. Ивановым движет иная идея, выраженная

«... Как Троя крепла, когда лежала Троя сожжена»

еще в первоначальном плане «Повести» 1894 года («Комедия о славных мужех Владаре и Боривое и Владаревом сыне Светомире») так: «Синтез средневековых западных и восточных представлений» (*Обатнин*, 33). Избираемые Вяч. Ивановым «международные» сюжетные ходы (происхождение героя от змеи / дракона, чудесное обретение оружия, бессмертие героя, который восстанет в трудный для отчизны момент, и т.д.) — в той или иной мере — отражают метафизическую мечту об идеальном правителе, о небесном Граде, о преображающем мир синтезе Запада и Востока. Причем этот «синтез» был для Вяч. Иванова важен и как историософская (*Бёрд*, 31–44), и как религиозная перспектива, истоки которой восходят к идеям «философа русского мессианизма» Вл. Соловьева (*Бердяев 1911*, 120)¹.

Показателен в этом плане эпизод из «Повести», когда во время церковной службы на юного Светомира при открытии царских врат находит странный столбняк. То, что тут у Вяч. Иванова вполне сознательная аллюзия на соловьевскую поэму «Три свидания», когда девятилетний отрок столбенеет при первом явлении Софии, подтверждается предсказанным в третьей книге «Повести» ее софиологическим финалом: о Царь-Девнице, о Деве Света, которая вселится в Светомира и «во образе Белого Царя <...> восцарствует над всею землею» (*Иванов 2015б*, 77). Таким образом, воспетая Вл. Соловьевым София-Премудрость Божия оказывается еще одним «двойником» Светомира — важным, но не отменяющим другие, в том числе дионисические, с которых мы начали разговор.

В «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванов подчеркивает, что Вахх-Дионис, этот «“многоименный” бог не имеет своего имени» (*Иванов 2014*, 112). Вяч. Иванов утверждает, что «мифу не удастся пластически и окончательно очертить Дионисов облик» (*Там же*, 108). Это «Бог, вечно превращающийся и проходящий через все формы» (*Там же*). Для Вяч. Иванова принципиально важно, что Дионис — это «бог-маска», но «всегда одна оргиастическая сущность» (*Там же*). Из всех мно-

¹ Ср. слова Вяч. Иванова: «Когда приблизится чаемое царство, когда забрежит заря Града Божьего, избранные и верные Града вспомнят о Соловьеве, как об одном из своих пророков» (*Иванов 1911*, 44).

гочисленных масок Диониса, перечисляемых Вяч. Ивановым, обратим внимание лишь на некоторые, но весьма значимые в контексте нашей темы: бог-змея, бог-младенец, бог-юноша, бог-огонь, бог в колыбели, в гробу, в осмоленном ковчеге, бог в женских одеждах, бог-дева (*Там же*) и вместе с тем «жених», о котором в ходе символического бракосочетания с афинской царицей поют как о «свете новом» (*Там же*, 136). Как очевидно, перед нами знакомые ключевые мотивы: змеи, света, временно-го пребывания в гробу и явления юноши-девы, так что полного «отречения от Диониса», как думал Илья Голенищев-Кутузов в 1930 году (*Голенищев-Кутузов*, 3–4), Вяч. Иванов, видимо, не испытал.

Религиозная мысль, — писал Вяч. Иванов в «Эллинской религии страдающего бога», — полагала «принципиально возможным <...> новый приход», новое явление Диониса, что давало логическое основание феномену «обожествления людей под его именем» (*Иванов 2014*, 109). В этом феномене Вяч. Иванов видит «корни римского культа императоров, несомненно родившегося в греческом мире, по-видимому в Малой Азии», из «культа греческих царей» (*Там же*).

Эти размышления находят свое продолжение в знаменитой ивановской книге «Дионис и прадионисийство», где автор показывает, что «утверждение плюрализма воплощений открывало» «народной психике, воспитанной на идее человекообоготворения», «неограниченные исторические возможности» (*Иванов 2015a*, 187). «Царственные эпифании бога становятся частыми», начиная «с Александра македонского, зачатого от змия-Зевса» (*Там же*, 187–188). Подобная теократическая идея превращает в «новых Дионисов» Птолемеев и Селевкидов и берется на вооружение Римом «для утверждения императорского культа» (*Там же*, 188). Но так как «Дионис был не по нраву римлянам», то Август предпочел иную, Аполлонову ипостась (*Там же*). Однако Вяч. Иванов не забывает уточнить, что у Вергилия мессианское пророчество о божественном младенце, который должен вернуть золотой век, представлено «в дионисийском озарении» (*Там же*, 187–188). Вяч. Иванов убежден, что именно «дионисийская мистика сделала доступным язычникам» этот мессианизм четвертой Эклоги Вергилия, благодаря которой он получил репутацию «вещего про-

рицателя» и «в глазах мистического средневековья» (Иванов 2014, 186).

В этом контексте важно учесть ивановскую статью 1931 года, где он дает интерпретацию историософии Вергилия. Этот текст помогает понять его собственную историософскую концепцию, легшую в основу «Повести о Светомире царевиче». При этом надо не забыть и то, что в «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванов очертил соотношение мифа и эпоса следующим образом. Миф, по Вяч. Иванову, «уже является воспоминанием: он состоит из соединения имени с глаголом в perfectum», в прошедшем времени (*Там же*, 162). Миф порождает мифологию — «развитые повествования о богах, демонах и героях» (*Там же*). А уже из мифологии «развивается эпос» (*Там же*). В отличие от мифа-мифологии народное сознание не воспринимает эпос за адекватное «представление о божественной были» (Иванов 2014, 186). Но постепенно происходит обратный процесс: поэтический вымысел входит в сознание, превращаясь сам в мифологию (*Там же*).

В статье «Историософия Вергилия» Вяч. Иванов обращает особое внимание на то, что Вергилий «все дальше и дальше отходит <...> от военной дороги эпоса» (Иванов 2008а, 162). В итоге у Вергилия «изображение скитаний и ратных трудов» Энея из «героического сказания о подвигах и муках» данного конкретного героя превращается в «своего рода *житие*»², «служит лишь зачином к разворачиванию судьбоносных событий, перед лицом которых герой ощущает себя не столько их творцом, сколько предтечей обетованного блага и орудием в руках Всевышнего» (*Там же*, 160). Чтобы показать, как герой, следуя «своему высокому призванию <...> спасителя народа и хранителя богов» (*Там же*, 159), обретает свое истинное «Я», Вергилию, по мнению Вяч. Иванова, потребовалось особым образом «*обезличить*» героя: «поэт должен был так осветить ход и связь событий, — пишет Вяч. Иванов, — чтобы на каждом шагу становилось видно, как каждое из этих событий, подобно электрической искре, рождается от соприкосновения древнейших предзнаменований с отдаленными, не вполне еще явленными осуществлениями» (*Там же*, 159).

² Курсив мой. — Е. Т.-Г.

Для автора «Повести о Светомире царевиче», убежденного, что «память» — это «переживаемое в духе вечное настоящее» (*Там же*, 163), этот «художественный прием» Вергилия оказался особо близок. Он явно учитывал и по-своему реализовывал этот опыт создателя «Энеиды», ставшей «основанием средневекового учения о предназначении Рима» (*Там же*, 162), опыт поэта, «собравшего воедино» «классическое наследство и новозаветное чаянье», «Рим и греческий Восток», как «исторические предпосылки» грядущего «вселенского единства христианской культуры» (*Там же*, 163), сумевшего гармонически соединить «два противоположных постулата: постулат национального самоутверждения с одной стороны, и постулат универсальности — с другой» (*Там же*, 159), то есть иначе — «родное и вселенское».

При этом Вяч. Иванов не забывает, что Вергилий занят тем, чтобы «наглядно и безоговорочно доказать религиозную освященность римской мощи» (*Там же*, 156). Ведь его «Энеида» не что иное, как обоснование божественного происхождения Августа от сына Афродиты Энея, выходца из воспетой Гомером Трои, то есть из той самой Малой Азии, о которой Вяч. Иванов говорил в «Эллинской религии страдающего бога» как раз в связи с феноменом «обожествления людей», царственными эпифаниями Диониса и связанными с ними теократическими идеями.

Все это заставляет вспомнить и об ивановском поэтическом цикле 1924 года «Римские сонеты», в самом начале которого возникала ключевая смысловая цепочка: Троя = Рим — Россия = новая Троя — Россия = будущий Рим (*Тахо-Годи 2016*).

В отредактированной в 1930-м году для публикации на немецком языке в журнале «Корона» статье 1909 года «О русской идее» Вяч. Иванов вроде бы достаточно сдержано пишет об идее России — Третьего Рима (*Иванов 2008б*, 106–108). Вероятнее всего, эта идея привлекательнее для него не как политически окрашенная идеология, но как мифологема о возможности существования некого нового «Духовного Рима». Учет приемов Вергилиевой «Энеиды» позволяет предположить, что в «Повести о Светомире царевиче» присутствует не только феномен царственной эпифании, восходящий к Дионису-Распятому, но и соответствующая теократическая идея:

недаром само имя главного героя — «Светомир» — переключается с пассажем о русской «всемирной отзывчивости» как знаке особого призвания России «ex oriente lux» — «осветить весь мир и принести ему спасение» (*Там же*, 109).

В таком контексте приобретает особый смысл перманентно возникающие в «Повести» указания на связь рода Святомира с прямыми преемниками римской империи царьградскими кесарями, а также отправка его в Белую Индию к Пресвитеру Иоанну, который в своем «Послании» прямо пишет: «¹³Отсельници есмы новыя Трои, еже Византии имя тайное есть по сказанию древлему.¹⁴ Отрасль хвалимся быти царственнаго Константины града, далече процветшая прежде распри с Римом первым» (*Иванов 2015б*, 122).

Вместе с тем нельзя сбросить со счетов «дух времени», эпоху, на фоне которой складывается замысел Светомира. «Исторические катастрофы и переломы, которые достигают особенной остроты в известные моменты всемирной истории, всегда располагали к размышлениям в области философии истории, к попыткам осмыслить исторический процесс, построить ту или иную философию истории», — писал Н. Бердяев в книге «Смысл истории» (*Бердяев 1923*, 7). Время, когда Вяч. Иванов взялся за работу над «Повестью», воспринималось современниками как некое нарождающееся «новое средневековье». Недаром именно так озаглавливает в начале 1920-х годов и свою статью о возможных путях выхода из мирового кризиса, и весь включающий ее сборник 1924 года Николай Бердяев³, один из давних совопросников⁴ Вяч. Иванова, а через деся-

³ В статье «Демократия, социализм и теократия», вошедшей в тот же сборник, Бердяев утверждал: пусть «христианство как бы возвращается к состоянию до Константина», но «к старым теократиям, западной и восточной, нет возврата, ибо нет возврата к внешнему ознаменованию Царства Божьего без реального его достижения»; «есть один только путь к Царству Божьему, к истинной теократии, это реальное его осуществление, т.е. подлинное достижение высшей духовной жизни, просветление и преображение человека и мира» (*Бердяев 1991*, 481–482).

⁴ В условно датированном 1908 годом письме к Вяч. Иванову Н. А. Бердяев восклицал: «О Вас же я себя спрашиваю, что для Вас главное и первое, мистика или религия, религией ли просветляется мистика или мистикой религия?»; «Мистика сама по себе не ориентирует человека в бытии, она не есть спасение. Религия есть свет и спасение. И я все боюсь, что Вас соблазняет

тилетие, в 1932 году Петр Бицилли размышляет о проблеме «нового средневековья» в журнале «Новый Град» (*Бицилли*, 50–58; также см.: *Медведев*, 268–285).

Этим во многом обусловлен и сам художественный прием — стилизация⁵ одновременно и под житие, и под эпос — будь он античный или средневековый. Агиографическая традиция требует от Вяч. Иванова как автора «жития» Светомира следования определенному житийному канону, сложившемуся как раз в Средневековье, в X–XII веках, и предполагавшему «принципы подобия», «общие места», необходимые для создания не индивидуализированного портрета конкретного человека, но во многом «обезличенного» идеального образа святого, как в иконографии — не лица, но лика апостола, мученика, преподобного (*Никулина*, 84–103). Вместе с тем благодаря учету опыта вергилиевского «последнего органического эпоса древности» (*Иванов 2008а*, 158), хронологически располагающегося «между Библией и шедевром блаженного Августина — “О граде Божием”» (*Там же*, 162), ивановский текст приобретает статус пророчества из прошлого о будущих судьбах отечества и мира в целом, поэтический вымысел входит в сознание, превращаясь сам в мифологемы. Вот почему «Повесть о Светомире царевиче» оказывается принципиально значимым текстом, без которого невозможно понимание историсофских воззрений знаменитого поэта-символиста.

автономная, самодовлеющая мистика, слишком господствует у Вас мистика над религией»; «Быть может, я еще буду бороться с Вами, буду многому противиться в Вас, но ведь настоящее общение и должно быть таким. Взаимное противление может быть творческим. И наш спор Востока и Запада поможет их соединению, а не разделению» (*Взыскующие Града*).

⁵ С такой точки зрения, «Повесть» можно рассматривать и как своего рода полемический ответ на слова Н. А. Бердяева об отце Павле Флоренском из статьи 1914 года «Стилизованное православие»: «<...> он жертва безрелигиозных путей жизни, в ужасе спасающийся на архаических, неживых уже религиозных путях. Но не задержать ему духовного движения. Никогда археологическая реставрация не может быть подлинной жизнью. В православии есть вечная, нетленная святыня. Но святыня эта не нуждается во внешних охранениях и стилизованных реставрациях — она таинственно перейдет в новую, творческую религиозную жизнь» (*Бердяев 1989*, 566).

Список литературы

- Аверинцев* *Аверинцев С. С.* «Скворечниц вольных граждан...»: Путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2001.
- Бёрд* *Бёрд Р.* Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest, 1996. Т. 41.
- Бердяев 1911* *Бердяев Н. А.* Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева // *Сборник первый. О Владимире Соловьеве*. М.: Путь, 1911. С. 104–128.
- Бердяев 1923* *Бердяев Н.* Смысл истории: Опыт философии человеческой судьбы. Берлин: Обелиск, 1923.
- Бердяев 1989* *Бердяев Н. А.* Стилизованное православие // *Типы религиозной мысли в России*. УМКА-PRESS, Paris, 1989. С. 543–566.
- Бердяев 1991* *Бердяев Н.* Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы М., 1991.
- Бицилли* *Бицилли П. М.* Проблема нового средневековья // *Новый Град*. 1932. № 2.
- Взыскующие Града* *Взыскующие Града*: Хроника русской религиозно-философской и общественной жизни первой четверти XX века в письмах и дневниках современников / Вст. ст., публ. и комм. В. И. Кейдана. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- Голенищев-Кутузов* *Голенищев-Кутузов И.* Отречение от Диониса. Вячеслав Иванов // *Возрождение* (Париж), № 1857, 3 июля 1930.
- Дэвидсон* *Дэвидсон П.* «The good humanistic tradition»: Диалог о мировой культуре между Вячеславом Ивановым и С.М. Баура // *Вяч. Иванов — Петербург — мировая культура. Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г.* Томск — Москва: Водолей, 2003. С. 134–148.
- Жирмунский* *Жирмунский В. М.* Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М.–Л.: Гос. изд-во художеств. лит., 1962.
- Заболоцкий* *Заболоцкий Н.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Худ. литература, 1983.
- Зобнин* *Зобнин Ю. В.* Вяч. Иванов и газета «Московские ведомости» // *История и культура: Исследования. Статьи. Сообщения. Публикации*. Вып. 9. СПб., 2012.
- Иванов 1911* *Иванов Вяч.* Религиозное дело Владимира Соловьева // *Сборник первый. О Владимире Соловьеве*. М.: Путь, 1911. С. 32–44.

Е. А. Тахо-Годи

- Иванов 2008а* *Иванов Вяч.* Историософия Вергилия / Перевод с нем. и комм. Г. Киршбаума и М. Каменкович // Символ. Журнал христианской культуры. 2008. № 53–54. С. 152–167.
- Иванов 2008б* *Иванов Вяч.* Русская идея / Перевод с нем. М. Кореновой, примеч. Р. Бёрда // Символ. Журнал христианской культуры. 2008. № 53–54. С. 96–134.
- Иванов 2014* *Иванов Вяч.* Эллинской религии страдающего бога / Подг. текста Г. Ч. Гусейнов // Символ. Журнал христианской культуры. 2014. № 64.
- Иванов 1915а* *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство / Комм. и послесл. Г. Ч. Гусейнова // Символ. Журнал христианской культуры. 2015. № 65.
- Иванов 2015б* *Иванов Вяч.* Повесть о Светомире царевиче / Изд. подг. А. Л. Топорков, О. Л. Фетисенко, А. Б. Шишкин. М.: Ладомир, Наука, 2015. (Литературные памятники).
- Медведев* *Медведев А.* Россия Ксеркса или Христа? Русский мессианизм в рефлексии русской эмиграции 1928–1933 гг. // Toronto Slavic Quarterly. 2013. № 44.
- Никулина* *Никулина Е. Н.* Агиология: Курс лекций. М: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2012.
- Обатнин* *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1991. СПб.: Академ. проект, 1994. С. 29–51.
- Тахо-Годи 2015* *Тахо-Годи Е. А.* Образ царевича Светомира и его мифологические, агиографические, фольклорные и поэтические претексты // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 4. С. 35–46.
- Тахо-Годи 2016* *Тахо-Годи Е. А.* «Остается исследовать источники воли и природу жажды» (О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов: Pro et contra: Антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 126–138.
- Теннисон* *Теннисон А.* Королевские идиллии / Полный стихотворный перевод О. Н. Чюминой. СПб., 1903.
- Эллис* *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996.

**МУЗЫКАЛЬНО-
ТЕАТРАЛЬНАЯ
ЭСТЕТИКА**

СТИХИЯ И ДУХ. К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Аннотация: В тексте анализируются музыкальные идеи Вячеслава Иванова. В эстетическом дискурсе писателя существенную роль играют понятия «стихия» и «дух» музыки. Вдохновленный идеями античных философов, а также А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и Вл. Соловьева, Вячеслав Иванов подчеркивает значение музыки как фундаментального начала мироздания и затрагивает вопрос о роли музыки в проекте синтеза искусств. «Стихия музыки» — это идея, с помощью которой поэт-мыслитель анализирует механизм творческого процесса и мифотворческие аспекты искусства. Повтор и ритм считаются проявлением «стихии музыки», но отнюдь не обозначают преобладания ценности умеренности и ясности. Понятие «дух музыки» конкретизируется главным образом в контексте рассуждений о кризисе гуманизма и предпосылок новой органической культуры. «Дух музыки» для Иванова — это орудие диагностики состояния культуры и отражение преобладающего в ней стиля. Важным аспектом музыкальных интересов Иванова являются размышления о главнейших событиях в истории музыки XVIII и XIX веков и о связях музыки и поэзии.

Ключевые слова: музыкальная эстетика, Вячеслав Иванов, дух музыки, стихия музыки, синтез искусств, музыкальность поэзии, музыка сфер, символизм, донисийство.

Abstract: The essay focuses on Viacheslav Ivanov's ideas about music. «The spirit» and «the substance of music» are important notions as far as Ivanov's aesthetics is concerned. Ivanov, inspired by ancient Greek philosophers and the thought of A. Schopenhauer, F. Nietzsche and V. Soloviev, regarded music as the fundamental principle of the Universe. Ivanov considered the problem of music in connection with the idea of the synthesis of the arts. Referring to the notion of «the substance of music» Ivanov analyzed the process of art creation and artistic aspects of myth creation. Repetition and rhythm are perceived as manifestations of «the substance of music». These characteristics, however, do not spell out the predominant position of moderation and clarity. Specific expression of «the spirit of music» notion appeared in the context of reflections on the crisis of humanism and the necessary conditions for the new organic culture. «The spirit of music» in the works by Ivanov becomes a tool for diagnosing the condition of culture and its predominant cultural style. The paper considers Ivanov's thoughts on the most important issues in the development of music in XVIII–XIX centuries and the relations between music and poetry as well.

Keywords: musical aesthetics, Viacheslav Ivanov, the spirit of music, the element of music, synthesis of the arts, the music of poetry, harmony of the spheres, symbolism, dionysianism.

Музыкальные мотивы в поэтических текстах Вячеслава Иванова и размышления об онтологических и познавательных аспектах музыки заметны на всех этапах творчества автора «Заветов символизма». Музыка была также важным спутником семейной жизни поэта-мыслителя. Лидия Вячеславовна — дочь поэта, музыкантша, с высшим музыкальным образованием, в своих воспоминаниях подчеркивает, что «Вячеслав был исключительно музыкален, но абсолютно не сведущ в области музыкальной техники» (Иванова, 112).

Поэт-мыслитель как в многочисленных эссе («Ницше и Дионис», «Две стихии в современном символизме», «Вагнер и Дионисово действо», «Эллинская религия страдающего бога», «Заветы символизма», «Копье Афины», «Символика эстетических начал», «Новые маски», «Эстетическая норма театра», «Манера, лицо, стиль», «О границах искусства», «Чурлянис и проблема синтеза искусств», «Взгляд Скрябина на искусство», «О кризисе гуманизма»), так и в сборниках поэтических текстов («Кормчие звезды», «*Cor ardens*», «Нежная тайна. Лепта», «Свет вечерний», «Римские сонеты», «Римский дневник») обнаруживает необыкновенную заинтересованность разными аспектами музыкальной эстетики.

Литературная «тематизация музыки» (Неймеј, 52, 53) в творчестве Иванова оказалась очень продуктивным орудием, с помощью которого конструировались воззрения поэта-мыслителя, образующие в итоге цельную концепцию искусства, культуры и человека. Комплекс наделенных символическими значениями музыкальных мотивов и высказанных дискурсивным языком суждений о философском смысле музыки образуют цельное представление о музыкальном характере культуры и мироздания.

В разнообразных попытках определить, что такое музыка, Иванов обращает внимание на способ существования этого вида искусства. Причисляя музыку к типу искусств, «кинетическая природа» которых «раскрывается нам во времени» (III, 152), поэт-мыслитель подчеркивает взаимозависимость и согласованность частей музыкальной пьесы и их органическую необходимость с точки зрения целого произведения. В этом ракурсе музыка уподобляется в ивановском дискурсе «текучей архитектуре» (I, 730; II, 91). Особая позиция музыки среди других видов

искусства (I, 829), по мнению автора «Кормчих звезд», связана с ее коммуникативными свойствами. Символическая природа музыки позволяет ей выражать невыразимое, указывать на смысл, не называя его (II, 93).

Рассуждения автора о разных аспектах музыки образуют в творческом наследии Иванова интереснейшую эстетическую теорию и складываются в своеобразный очерк развития этого вида творчества. Отраженный в текстах Вячеслава Иванова способ мышления о музыке обращает на себя внимание широкой трактовкой вопроса, заметными следами вдохновляющего влияния философской мысли античности и идей рубежа XIX и XX веков, а также попытками определить значения новых терминов и понятий и применить их в анализе как музыкального творчества, так и культуры в целом. Поэт-мыслитель подчеркивает вдохновляющую роль трактата Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (I, 716–720). В текстах русского поэта заметны ссылки на ницшеанскую интерпретацию Диониса, мифа, греческой трагедии, дифирамба, античного мироощущения. Критическое чтение этого и других текстов Ницше послужило Иванову отправной точкой для формирования собственных положений в области философии культуры.

Эстетический дискурс о музыке в текстах автора «Кормчих звезд» развивается с помощью понятий «стихия» и «дух» музыки. Оба они получают ряд уточняющих определений, вводятся в новые контексты, освещают друг друга, а иногда задерживают внимание читателя, оживляют сомнение в возможной непоследовательности значений, на которые указывают. При помощи понятий «стихия» и «дух» писатель старается определить суть разных аспектов музыки и указать на ее сверхкультурную, онтологическую природу.

Стихийность музыки отмечается Ивановым прежде всего в контексте примет дионисийского культа, экстастики ритуалов, исступления корибантов, упразднения границ личности, предпочтения приналежности к сонму над ценностью индивидуалистического обособления (I, 717–720; *Иванов 2014*, 70). Набор таких характеристик со времен выступления Ницше накладывается на смысловое поле понятия дионисийства как оппозиции аполлонического начала (*Гуссейнов 2015*, 431–434). По мнению Иванова (III, 175), музыка — это сила независимая

от человека. Она проникает и «структурирует мироздание» (Зенкин, 303) и отражает принципы строения и существования Вселенной. В качестве особого зародыша-начала она потенциально присутствует также в других видах искусства: «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна» (II, 92).

Существенным смысловым контекстом ивановской рефлексии о природе музыки является идея Всеединства, на которую ссылался поэт-мыслитель, вдохновленный, главным образом, монадологической мыслью Лейбница, шеллингианским образом души мира и соловьевскими трудами: «Критика отвлеченных начал», «Философские начала цельного знания», «Чтения о Богочеловечестве». Идея синтетизма в творчестве Иванова была, с одной стороны, попыткой воспроизведения изначального образа первобытного единства всех элементов мироздания, с другой — представляла собой существенную часть обсуждаемой поэтом идеи реинтеграции разъединенных частей современной культуры, страдающей от кризиса (Heller, 183–186; *Karpiścik*, 33, 36).

Музыка в размышлениях Иванова воспринимается в качестве приметы космоса, который наделен свойствами ритма, повтора, тона. Ссылаясь на пифагорейскую интерпретацию музыки Вселенной (Лосев, 30, 31)¹, Иванов обсуждает эстетические замыслы музыкантов-художников, стремящихся преодолеть границы между отдельными видами искусства. Именно музыка в умозрении пифагорейцев была наиполнейшим выражением гармонии космоса, отраженной в числовых соотношениях между звуками (*Fubini*, 31–32). Гармонический порядок Вселенной в пифагорейской интерпретации считается результатом синтеза противоположностей (Лосев, 31). Анализируя мотивы и идеи творчества Микалоюса Чюрлёниса и Александра Скрябина, Иванов обращает внимание на высказанные обоими композиторами убеждения во влиянии музыкального на-

¹ А.Ф. Лосев замечает: «Эстетическая сущность музыки заключается у пифагорейцев не в чем ином как в числовом становлении пластического предмета (каковым является, прежде всего, космос в целом, а затем и все входящие в него вещи) [Разрядка А. Лосева] (Лосев, 33).

чала на «немузыкальные» на первый взгляд виды творчества. Хотя музыка — это искусство времени, но его составные — и особенно повтор, ритм, гармония — в качестве внутреннего принципа вписаны также в искусство пространства, каким является живопись. Чюрлёнис был тем живописцем-композитором, который хотел выявить музыкальную природу живописи (III, 151–152, 154). Указывая на временные и числовые аспекты музыки (ср.: «Музыка это бессознательные упражнения в счислении» (I, 713)), а также приводя понятие метафизической «музыки сфер» (в контексте художественных опытов Чюрлёниса), Иванов конкретизирует понятие «музыкальной стихии», упоминая пифагорейскую идею музыки Вселенной. Музыкальный принцип, организующий космос, опирается на ритм, тем самым подчеркивает значение повтора (III, 154). Обращая внимание на предпринятое Чюрлёнисом, на отраженные в его картинах художественные опыты в области ритма образных мотивов, поиски визуальных эквивалентов звука (III, 152), Иванов подчеркивает также его интерес мифом (*Депперман*, 52) и мифотворческой ролью искусства. С помощью звуковых и визуальных символов Чюрлёнис заново объясняет мир, т.е. становится художником-мифотворцем (III, 154). Как в музыке, так и в мифе существенную структурную роль единения, сцепления частей, «синтеза целого» (*Фатеева*, 35, 52) играют повтор и ритм. Для Иванова это важные проявления мифотворческой роли музыки: «Лишний раз подтвердилось на примере Чюрляниса, что из музыки рождается миф². Принцип музыкальной повторности превратился для него в откровение о сосуществовании рядом с внешним миром миров иных, незримые энергии и прообразы которых как бы осаждаются в формах осязательной вещественности» (III, 154–155).

Синтез искусств, по мнению автора «Кормчих звезд», это дело трудное. Поэт критически оценивает поверхностные, неудавшиеся попытки единения разных видов творчества, нарушающие «священные права каждого из сочетаемых искусств»

² Мнение о мифотворческой роли музыки, заметной в характере дионисийской трагедии, — это одно из ключевых положений трактата «Рождение трагедии из духа музыки»: «Друзья мои, вы, верующие в дионисийскую музыку, знаете также и то, что значит для нас трагедия. В ней мы имеем трагический миф, возрожденный из музыки <...>» (*Ницше*, 155).

(III, 165–166). По мнению Иванова, правдивый, глубокий синтез разных видов искусства возможен лишь с учетом онтологического правила связи всего сущего (III, 190). Вписанный в прасовую Вселенной, неочевидный принцип Всеединства обнаруживается благодаря творцам, применяющим свойственные данному виду искусства формы выражения, характерные, главным образом, для интуитивного символизма, устремленного обосновать с помощью мифа новую, цельную интерпретацию действительности. Мифотворческий символизм соприкасается с другой, близкой по цели «магической» установкой, также позволяющей приблизиться к идеалу синтеза искусств. Иванов считает, что любое искусство обладает не востребуемыми еще когнитивными способностями, благодаря которым возможно познание глубинных правд онтологии. В этом ракурсе, изнутри данного искусства, с помощью присущих ему форм, художник и музыкант способны открыть первоосновы сущего, в которых заметны связи всех вещей. Творческий материал, свойственный каждому искусству — звук, слово, камень, краска — отнюдь не препятствует выражению общих для всех элементов мироздания первичных ритмов, энергий, тонов: «Тогда звук для музыканта определяется как тон всемирного напряжения несущих явление волевых волн. Тогда тело раскрывается ваятелю как оболочка внутренне-телесного “эфирного” строя и ритма» (III, 166). Вторым путем к синтезу был избран Скрябиным и Вагнером. При этом оба композитора понимали, что лишь литургия создает возможности настоящего единения искусств (III, 167, 188).

Обсуждая эстетические положения Скрябина, Иванов подчеркивает, что для автора «Поэмы экстаза» музыка «была первоначалом, движущим и строящим мир», энергией, способной охватывать природу и в созвучии с ней «вливаться в гармонию сфер» (III, 175). Поэт-мыслитель замечает сходство эстетических убеждений Скрябина и мифологического мирозерцания античного мира, в котором музыкальная гармония считалась началом Вселенной (III, 176).

В нескольких эссе Иванов приводит предание о Сократе, которому тайный голос объявил во сне необходимость предаться музыке (I, 717, 710). Сократ не выполнил этот завет, не спасая от муки сомнения, искушения индивидуализма и греха богоборчества. Это задание выполнил Платон: «в Платоне Сократ

предался музыке» (IV, 602). Умственные формулы Сократова мышления помогли Платону создать «божественно охмеленную музыку» мира идей (IV, 602). В конце эпохи критической культуры тайный завет о предании музыке выполнил Ницше, называемый, однако, «музыкантом без музыки» (IV, 161).

Повтор и ритм, в которых проявляется «стихия музыки», отнюдь не обозначают умеренности, ясности и гармонии. Напротив, в восприятии поэта «стихия музыки» является голосом избытка и первобытного хаоса. Хаотическое для Иванова, как замечает американский исследователь, становится «необходимым условием подлинного эстетического выражения» (*Bird*, 168). Проникая в сознание грека-участника дионисийского культа времен доолимпийской эпохи, «стихийная музыка» была фактором, объединяющим культуру и укрепляющим соборную форму органически сплоченной общины. «Музыкальная стихия» сопровождает возникновение мифа, который, используя форму повтора, оказывается носителем памяти. Память о стихийном и музыкальном прошлом человечества поощряет Иванова ожидать пришествие новой органической эпохи, в которой опять музыка позволит преобразовать окостенелый театр, снабжая его возможностью проявить забытые дионисийские стихийные формы (II, 93–95, 97).

«Стихия музыки» в воззрениях Иванова предстает как идея, с помощью которой поэт анализирует также механизм творческого процесса. Произведение искусства зарождается в душе художника, оно владеет им, даже без его воли. Зародыш произведения — это глухой ритм, который потом облекается в звучащие формы. Иванов ссылается на высказывание Гёте, утверждавшего, что «поэт, это существо, у которого вечные мелодии движутся в членах» (I, 862)³.

Поэты, как подчеркивает Иванов, осознавали влияние музыки на искусство слова. Это соотношение заметно уже на этапе творческого процесса, так как поэт «мыслит звуками» (IV, 349). Поэзия лирическая напоминает музыку больше, чем другие искусства, но отнюдь она не тождественна музыке. Превосходство

³ Эта цитата повторится также с небольшими вариациями в эссе «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова»: «... у него же вечные мелодии движутся по членам» (IV, 644) и в эссе «К проблеме звукообраза у Пушкина» (IV, 343). Цитируется фраза из III акта II части «Фауста».

музыки заключается в том, что она «непосредственное и свободнее, а потому и симптоматичнее» (II, 620)⁴. В представленной концепции творческого процесса поэт, наподобие музыканта и скульптора, оказывается посредником, способствующим провозглашению поэтического слова, музыкальный зародыш которого в форме «ритмических и фонетических схем зачатого, не выношенного, не родившегося слова» уже предопределен в его душе (II, 616). Таким образом, художник является лишь орудием, инструментом, с помощью которого вечная стихия музыки, играя в его теле, воплощается в формы, соответствующие конкретному эстетическому принципу — «духу музыки»: «Мы, знающие опытом художников, как зарождается художественное творение из “духа музыки” и как оно вынашивается и рождается из закономерного действия сил, обусловивших его зачатие, как ничтожна свобода творца, не могущего изменить действия этих сил, и как независима от его намерения и произвола самостоятельная жизнь произведения, — мы первые готовы удивляться совпадению обоих вышеозначенных рядов <...>» (II, 621). Творческая свобода в сопоставлении с могуществом вечных сил — ничтожна. В этом контексте в музыкальных рассуждениях Иванова появляется мысль о своеобразных прообразах форм, заключенных в звуковом материале. Музыкальная пьеса, как и произведения других видов искусства⁵, потенциально присутствует в обрабатываемом творческом материале, ожидает творца, который, открывая в себе голос художественной стихии, в

⁴ Мнение Иванова о «непосредственности» музыки подчеркивает ее непосредственный, «немиметический» характер, и в этом контексте оно созвучно положению Шопенгауэра о музыке как «непосредственной объективации» и отпечатке воли. Объясняя самостоятельность музыки, немецкий философ подчеркивает, что она могла бы существовать, даже если бы мира не было. Это и залог превосходства музыки: «вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» (*Шопенгауэр*, 224).

⁵ О вписанных в вещество прообразах произведений искусства Иванов писал в эссе 1913 года: «Вещество же делает большее, чем, так называемый, “творец” и “поэт”: оно не символически, не условно и гадательно, но прямо и на деле являет свою волю последовать за духом по тайным путям его, и более святости в мраморе или в стихии слова и во всякой плоти всякого искусства, нежели в человеческом духе, символически оживляющем в создании искусства эту видимую для глаза или звучащую для уха плоть» (II, 647). См. также: *Bobilewicz*, 242–243.

дионисийском нисхождении снимет с материала слои ненужной материи, обнаруживая закрытый в ней прообраз произведения (Зенкин 2013, 8). Иванов, объясняя смысл теургического искусства, ссылается на положения Владимира Соловьева (Бычков, 508–509). В контексте рассматриваемого убеждения в существовании предустановленных художественных форм, закрытых неорганизованной материей, особенно важным кажется предложенный Ивановым образ творческой деятельности, понимаемой как «высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества» (II, 557). В этом ракурсе единственно правильной установкой художника оказывается покорное приятие факта, что это не он является автором произведения (II, 621; Зенкин 2002, 301), — то есть поведение, напоминающее смирение иконописца. Упомянутые черты творческого процесса характерны для функционирования так называемого великого искусства (III, 77) в созданной Ивановым типологии⁶. В великом искусстве покорный, гениальный художник является голосом своего сообщества, а «стихия музыки» находит свое отражение и подтверждение в «духе музыки».

Суть «музыкальной стихии» объясняется поэтом сопоставлением с религиозным чувством. Вера, как и музыка, — это способы познать, дополнить и продлить человеческое «я». Становясь путем к высшей степени самосознания, музыка и религия открывают новую перспективу идентичности, показывают присутствие содержания нашего я «в сфере, в которой оно себя дотоле не признавало», за «эмпирическими пределами, как божественную реальность» (Иванов 2014, 197). Оба типа познания не сводятся ни к каким другим состояниям духа, хотя анализы и описания обоих могут ограничиться физическими, материальными аспектами, выявляющимися, однако, лишь поверхностный слой познания. Для Иванова музыкальность — это тип постоянного качества, присущего душе. Следуя за выдвинутой Аристотелем таксономией качеств (Вдовина, 181–191), Иванов укажет на выражающееся с помощью музыкальных аспектов постоянное предрасположение души чело-

⁶ Учитывая соотношение художника и сообщества, Вячеслав Иванов выделяет два основных типа искусства: великое и малое, которые, в свою очередь, подразделяются на три хронологически наступающие друг после друга разновидности: демитическую, интимную и келейную (II, 613; I, 728–731).

века стремиться к священному: «Религия — своего рода “музыкальный *habitus* души”» (Иванов 2014, 200). Повторяемые практики религиозной жизни (ритуалы, священнодействия, молитвы, праздники, символы) в ивановской интерпретации оказываются наделенными ритмом, «постоянными формами внешних отношений», способствующих духовной жизни. В анализе Дионисовой религии Иванов скажет, что музыка — это источник «экстатических очищений» (Там же). Для древних греков, по мнению Иванова, музыка была не только умозрительным понятием, определяющим основы мироздания и функционирование души человека, но также формой конкретной активности, наделенной широкими возможностями влияния на поведение людей. Поэт приводит информацию о том, что пифагорейцы пытались врачевать душу испуганных вызывающей экстаз музыкой флейты, чтоб нежеланное, злое испугание заменить правым безумием (Там же, 73). В диссертации о прадионисийских культах (Иванов 2015, 281–287) рассматриваются мнения Платона⁷ и Аристотеля⁸ о музыке, способной лечить патологические состояния необузданной стихии энтузиазма и корибантизма. Успокаивающий строй

⁷ Платоновские воззрения на музыку трудно сочетаются в органическую концепцию, однако в ней заметны следы вдохновения идеями пифагорейцев (Fubini, 49). Примером такой установки может быть отрывок из диалога «Тимей»: «<...>так и в музыке: все, что с помощью звука приносит пользу слуху, даровано ради гармонии. Между тем гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, — но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой» (Платон, 530).

⁸ Аристотель в трактате «Полиτικά» представляет убеждения о приписываемых инструментам, главным образом флейте, и создаваемой с их помощью музыке способностях влиять на нравственность и воспитание человека: «К тому же флейта — инструмент, не способный воздействовать на нравственные свойства, а способствующий оргиастическому возбуждению, почему и обращаться к ней надлежит в таких случаях, когда зрелище скорее оказывает на человека очистительное действие (katharsin), нежели способно его чему-либо научить. Добавим к этому еще и то, что игра на флейте создает помеху в деле воспитания, так как при ней бывает исключена возможность пользоваться речью. Поэтому наши предки с полным основанием запретили употребление флейты как у молодежи, так и у свободнорожденных людей вообще, хотя первоначально они ею пользовались» (Аристотель, 639). См. также: Лосев, 52 и примечания Г. Гуссейнова (Иванов 2015, 410).

звуков флейты или песнопения, созвучных ритмам Вселенной, действует на душу катартически или заменяет деструктивное иступление формами священного экстаза.

Древние греки выделяли два типа музыки: религиозный, осуществляемый прежде всего с помощью духовых инструментов (особенно флейты) и эстетический, упорядоченный, исполняемый струнными инструментами (Иванов 2014, 181; Иванов 2015, 298, 301). Иванов подчеркивает, что в древнегреческой культуре мнения о струнной и духовой типах музыки, исходя из убеждения в их специфическом влиянии на душу человека, укладывались в парадигму оппозиции между культурными началами дионисизма и аполлонизма: с одной стороны, музыка флейты сопровождала дисонисийские мистерии и приводила их участников к состоянию экстаза. В ней имманентно заключен был прообраз античного минорного строя. С другой стороны — звуки лиры и излюбленной Аполлоном кифары образовали прототип античного мажора, воплощающего «начало меры, душевного сосредоточения и равновесия» (Иванов 2015, 299). Отражением диалектического противостояния аполлонического и динисийского начал на уровне музыкального искусства было соперничество за преобладающую позицию в культуре и воспитании человека между духовой и струнной музыкой и в этом ракурсе — дискуссии о превосходстве флейты или кифары (Иванов 2014, 181).

Вторая из употребляемых Ивановым категорий — «дух музыки» (поэт употребляет также синонимическое понятие «принцип музыки» (II, 618–620)) наделена другими значениями. «Дух музыки» — это понятие, часто встречаемое в эссе представителей русского религиозного ренессанса. Как замечают современные исследователи, справедливо обращая внимание на влияние идей Шопенгауэра, Ницше и Соловьева, для Андрея Белого, А. Блока, В. Иванова, Н. Бердяева «дух музыки» — это еще и абсолютно *вне-музыкальная* категория. Она практически не связана с музыкой как звучащей материей, с музыкой как видом искусства (т.е. с музыкой как таковой)» (Кондаков, Корж, 154). Приведенное определение, однако, как кажется, не учитывает свойственного мысли Вячеслава Иванова разграничения смыслов музыкальной «стихии» и «духа музыки». Если по отношению к идеям Иванова правдивым было бы определение

«практически непредставимой абстракции, заведомо лишенной какой бы то ни было понятийной или вербальной природы» (*Там же*), то оно могло бы касаться представления о «стихии музыки». Для автора «*Cor ardens*» понятие «дух музыки» наделяется более конкретными, можно даже сказать — «техническими» значениями, конкретизируясь, главным образом, в контексте рассуждений о состоянии современной критической культуры, о кризисе гуманизма и о возможностях, предпосылках и первых проявлениях новой органической культуры. «Дух музыки» — это орудие диагностики состояния культуры или отражение ее преобладающего стиля. Таким образом, в отличие от «стихии музыки», «дух музыки» подвергается власти времени. Он может меняться или даже исчезать и появляться заново, по мере того, как культура ориентируется на новые ценности. Исчезновение «духа музыки» — это показатель вторичного хаоса, вызванного антропоцентричным дерзновением переустройства мира, знаменующего растерянность человека.

Анализируя различия между состоянием музыки в эпоху трагической культуры и на рубеже XIX и XX веков, Иванов обратит внимание на то, что в архаичное время принципом музыки было стройное созвучие мира и человека. В первобытное время «дух музыки» отражал неприглушенную и оцениваемую современниками «музыкальную стихию». В наше время принцип музыки — это «чистый кинетизм, становление без цели», «отрывочность, атомизм, алогизм» (II, 618, 619). Эти музыкальные характеристики оказываются показателями утраты чувства цельного мироощущения. Последствием антропологического расстройств был кризис искусства, ощущаемый в отдельных его видах. Иванов скажет, что музыка современного человека — это «музыка *a courte haleine*» (II, 619), музыка «короткого дыхания». В чаемую органическую эпоху новое, синтетическое искусство «будет возникать из “духа музыки”» (II, 91). Опыт истории музыки XIX века позволяет Иванову с надежной смотреть на возможность конкретизации «духа музыки», знаменующего выход из кризисной ситуации. Опять слышны в музыке — «преобладающем искусстве новой культуры» — звуки, напоминающие ритмы и тоны, с помощью которых обнаруживается дифирамбическая «душа музыки». Новая музыка, по Иванову, заново приобретает первобытную

способность рождать культуру: музыка «пророчит дионисийское будущее нашей культуры» (Иванов 2014, 74).

Автор «Кормчих звезд» выстраивает своеобразную историю музыки XVIII и XIX веков. В этом ракурсе появляется мнение о Бахе, который пытался овладеть стихией музыки с помощью «темперированного клавира»⁹ (III, 163). Вожденное созвучие, достигнутое благодаря мастерскому овладению инструментом, переносило гениальных артистов «в угоды соседних Муз», позволяло создавать новые гибридные формы выражения (III, 163). Таким образом, Бах предвещал уже зародыш полифонии, которым стали композиции фуг для «хорошо темперированного клавира». Виртуоз Моцарт, в свою очередь, является представителем так называемого «интимного искусства», в котором музыкант — только музыкант, артист с утонченным вкусом, изолированный от проблем общества и культуры (I, 729). Интимное искусство как одна из разновидностей выделенного Ивановым типа «малого искусства» характерно для времен становления и обособления артистических позиций, роста технического мастерства и эстетического обоснования аналитического подхода к творчеству, заметных в музыке XVIII века.

Оценивая развитие музыки в XIX веке, Иванов обращает внимание на рост субъективизма и монологизма, чему способствует изобретение и широкое применение клавесина и фортепиано. В музыке Шопена и Шумана, по мнению поэта, музыкальный монолог дошел «до своих предельных границ», хотя

⁹ Иванов намекает на цикл прелюдий и фуг «Das wohltemperierte Klavier» (BWV 846–893), созданный Бахом в 1722 году. Идеальный и музыкологический смысл определения «(хорошо) темперированный клавир» вызывал дискуссии специалистов после смерти композитора (Лонятин). В некрологе Баха от 1754 года, опубликованном К. Ф. Э. Бахом, И. Фр. Агриколой и Л. Мицлером, появляется объяснение: «Клавесин он умел настраивать в такой чистой и верной темперации, что прекрасно звучали все тональности. Он и слышать не хотел о тональностях, которых якобы следует избегать по соображениям строя» (Документы). Высказанное Ивановым аллегорическое суждение о Бахе, который «умерял и определял музыкальную стихию своим «темперованным клавиром» (III, 163), появляется в контексте раздумий о роли одиноких художников типа Чюрлениса, которые старались преодолеть сопротивление материала, ограничения орудий творчества, приблизиться к желанной красоте и гармонии.

композиторы того времени старались ограничить впечатления чистого субъективизма и необоснованной случайности впечатлений «соблюдением строительных канонов композиции» и символически маркированными хоровыми моментами. Среди приемов, замечаемых в музыке XIX века, Иванов указывает на полифонию, технику унисона, композиции, предназначенные для оркестра и учитывающие исполнение церковным органом. Их главной функцией была объективизация музыки (II, 545).

Творчество Бетховена (а особенно его *Симфония № 9*, где хор и человеческий голос образуют новую форму произведения, объединяющего разные способы выражения экстатической стихии), по мнению Иванова, предвосхищает Вагнеровы концепты *Gesammtkunstwerk*. По убеждению русского поэта, они служат доказательством возможности появления нового «духа музыки» (II, 82–83).

Александр Скрябин для Иванова — зачинатель совершенно новой музыки. Напоминая Орфея по своему убеждению в мифотворческой силе музыки, Скрябин воплощает как в своем творчестве и художественных идеях, так и в жизни все необходимое для того, чтоб «дух музыки» опять стал выражением «стихии музыки». Для Скрябина музыка «была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы» (III, 175). Как замечает современный музыковед, Скрябин, сочувствуя ивановским идеям рубежа XIX–XX веков, вдохновленный эзотерическими концептами (главным образом, теософскими воззрениями Блаватской), воспринимал музыку в качестве метода познания закрытых тайн мироустройства и орудия синтеза разобщенной действительности. Вера композитора во вписанный в порядок космоса и открываемый благодаря музыке «всеохватывающий “принцип единства”» поощряла поиски способов синтеза разных форм творчества, финальным эффектом чего должен стать жанр мистерии. Скрябин при этом был уверен, что полный синтез искусств возможен только в литургии (*Лобанова*, 22, 25–26, 31, 114).

В искусстве слова на рубеже XIX–XX веков опять (после эпохи античности), под влиянием ницшеанских идей, созрело сознание близости и родства музыки и поэзии (Иванов пользуется аллегориями сестринского родства поэзии и музыки и «брака поэзии и музыки» (III, 184, 189)). Автор «Заветов симво-

лизма» указывает на идеи и опыты, целью которых был поиск «духа музыки» в искусстве слова. Попытки повысить ценность музыкальности в поэзии, в ивановском изложении, шли по двум направлениям. С одной стороны, проводились формальные эксперименты в области материи стиха, трактовки поэтического произведения как своеобразной «партитуры без нот» (*Hejmej*, 64). В этом ракурсе Иванов указывает Верленову идею «*de la musique avant tout chose*»¹⁰, признающую высшей ценностью звуковой аспект слова за счет ослабления его семантической и номинативной функций. В результате такой трактовки материи стиха поэзия освобождается от стесняющего покровительства риторики, превращается в «неопределенную и текучую мелодию». Благодаря приобретенным свойствам, поэзия, как в античное время, опять стала искусством «мусическим» (II, 662). Однако этот опыт, ограниченный до форм поэзии-песни, поэзии мелической, не стал общим правилом поэтического творчества, хотя поспособствовал новым экспериментам в области версификации, с установлением системы «*verse libre*» (также критически оцененной такими выдающимися мастерами поэтического слова, как Поль Верлен, Стрефан Малларме, Поль Валери, Стефан Георге). По мнению Иванова, положительным результатом поисков поэтической гармонии было уподобление стиха музыкальной фразе, придание ему примет магического заклинания, как в первобытных произведениях священной поэзии¹¹ (*Там же*), осознание ноуменальной глубины и двойствен-

¹⁰ Цитируется фраза из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» (1874 г.). В переводе Б. Пастернака смысл фразы выявляется в двух заключительных строфах стихотворения:

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе сразгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворочит ему заря...
Все прочее — литература (Цит. по: *Маньковская 2012*, 33).

¹¹ В «Мыслях о поэзии» (1938–1940) В. Иванов непосредственно указывает на происхождение поэтического слова из музыкальных напевов, присутщих первобытным ритуальным заклинаниям и заговорам: «Первоначальный

ности стихотворного языка (Бычков, 497). С другой стороны, для символистов, даже представляющих разные эстетические школы в рамках нового поэтического направления, воплощением «духа музыки» стало насыщенное символами, «расцветающими в мифе», творчество Вагнера (II, 662). В Бетховеновом и Вагнеровом творчестве символисты увидели доказательство продуктивности формы дифирамба, подтверждение символического и онтологического смысла музыки и надежду на то, что из музыки как своеобразного сверхсимвола возродится новый миф (II, 91, 99; III, 64).

Подводя итог сказанному, следует обратить внимание на следующие свойства ивановской мысли о музыке:

1) «стихия» и «дух» музыки для Вячеслава Иванова — это очень продуктивные термины, служащие как характеристике природы и эволюции самой музыки, так и рефлексии над произведениями других видов искусства;

2) значение музыки для личного и общественного сознания подтверждали искомые поэтом примеры высказываний мыслителей разных эпох;

3) существенным является убеждение Иванова в том, что значения в музыке прежде всего опираются на механизм символизации, то есть никогда не могут быть вполне пересказанными вербальным языком;

4) музыка для русского поэта — это четкий показатель состояния культуры;

5) обращает внимание согласованность ивановских размышлений о музыке с общими положениями его концепции культуры и человека.

Список литературы

- Аристотель* *Аристотель*. Политика / Сочинения в 4-х т. Т. 4 / Общ. ред. А. И. Доватура. перев. Пер. С. А. Жебелева. М.: Мысль, 1983. С. 375–778.

стих — заклинание. В заговоре ни одного слова ни опустить нельзя, ни переменить, ни подменить другим словом: силу потеряет заговор. Но еще древнее заговора — нашептан чародейный напев (*incantamentum*, ἐπιφθῆ). Из напевной ворожбы вышел стих, как устойчивый звуковой состав размерной речи» (III, 651).

- Бычков* *Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.
- Вдовина* *Вдовина Г. В.* Хабитус: элемент когнитивной структуры в философской психологии постсредневековой схоластики // Вопросы философии. 2017. № 6. С. 181–191. Эл. ресурс: http://www.vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1672&Itemid=5.
- Дептерман* *Дептерман М.* Звучание образов: Вячеслав Иванов и Микалоюс Константинас Чурленис // Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Interenazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. II Testi in Russo a cura di F. Malcovati. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1988. С. 45–52.
- Гусейнов* *Гусейнов Г.* Проекция «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова // Символ. № 65. Париж-Москва, 2015. С. 430–470.
- Документы* Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. Эл. ресурс: https://www.e-reading.club/bookreader.php/110766/Shul%27ce_-_Dokumenty_zhizni_i_deyatel%27nosti_I._S._Baha.html
- Зенкин 2002* *Зенкин К.* Музыка в философско-эстетических воззрениях Вячеслава Иванова. Прогнозы и реальность // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба / Отв. редакторы: А. А. Тахо-Годи и Е. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 299–304.
- Зенкин 2013* *Зенкин К.* Понятие прообраза художественной формы в православной философии XX века и специфика музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. № 4. 2013. С. 7–19.
- Иванов 2008* *Иванов В.* Мысли о поэзии. Текстологическая заметка и комм. С. Титаренко // Символ. № 53–54. Париж-Москва, 2008. С. 232–275.
- Иванов 2014* *Иванов В.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. № 64. Париж-Москва, 2014. С. 5–221.
- Иванов 2015* *Иванов В.* Диониси и прадионисийство. Комм. и послесловие Г. Гусейнова // № 65. Париж-Москва, 2015.
- Иванова* *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце / Подг. текста и комм. Дж. Мальмстада. Paris: Atheneum, 1990.
- Лобанова* *Лобанова М.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. М.: Петроглиф, 2012.
- Маньковская* *Маньковская Н.* Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. М.: ИФ РАН, 2012. С. 20–39.
- Ницше* *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм. Пер. Г. Рачинского / Сочинения в 2 т. Т. 1 / Сост., вст. статья, примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1996. С. 47–157.

А. Дудек

- Платон* Платон. Тимей / Сочинения в четырех томах. Т. 3. Ч. 1 / Перев. С. Аверинцева; Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. СПб.: Изд-во С.-Петербург. университета; Изд-во Олега Абышко, 2007. С. 495–588.
- Понятие* Понятие «Хорошо темперированный клавир (*Das Wohltemperirter Clavier*)» у И. С. Баха: эл. ресурс: <http://barocpraxis.arts.spbu.ru/Temperatia/temperatia-2.php?rubr=temper-2>.
- Фатеева* Фатеева Н. Повтор как основа синтеза целого: взаимодействие уровней в стихотворном тексте // Повтор в художественном тексте. Powtórzenie w tekście artystycznym. Pod red. A. Majmieskułow i B. Trojanowskiej, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2012. С. 35–53.
- Шопенгауэр* Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1 / Под общ. ред. А. Чанышева. М.: Терра-Книжный клуб; Республика, 1999.
- Bird* Bird R. The Russian Prospero. The Creative Universe of Viacheslav Ivanov, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006.
- Bobilewicz* Bobilewicz G. Wyobraźnia poetycka — Władysław Iwanow w kręgu sztuk. Warszawa: Instytut Sławistyki PAN. Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1995.
- Fubini* Fubini E. Historia estetyki muzycznej. Przeł. Z. Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2015.
- Hejmej* Hejmej A. Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej, Kraków: Universitas, 2012.
- Heller* Heller L. Le Synthétisme de Vjačeslav Ivanov // Cahiers du Monde russe (Un maître de sagesse au XX siècle: Vjačeslav Ivanov et son temps). № 1-2. Paris, 1994. P. 171–189.
- Kapuścik* Kapuścik J. Синтезизм — основная идея русского Серебряного века // Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis. 2013. Z. 1. S. 23–37.

АРХАИЧЕСКИЕ ПАТТЕРНЫ ТЕАТРА В ТРУДАХ ВЯЧ. ИВАНОВА

Аннотация: В статье рассматриваются научные труды Вячеслава Иванова, посвященные древним формам драматического искусства. Иванов показал, что архаические паттерны, исчезнув из сценического оборота, тем не менее сохранились в глубинной структуре театральной материи, скрытые под слоем новейших художественных приемов.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, театр, драматургия, архаический паттерн, маски, котурны, парабаса, Аристофан, Гоголь, Мейерхольд, Иннокентий Анненский.

Abstract: The article considers the scholarly works of Vyacheslav Ivanov devoted to ancient forms of dramatic art. Ivanov showed that archaic patterns, having disappeared from the stage, remained in the deep structure of the theater, hidden under a layer of recent artistic devices.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, theater, drama, archaic pattern, masks, buskins, parabasis, Aristophanes, Gogol, Meyerhold, Innokenty Annensky.

Вячеслав Иванов мыслил театр в трех временных проекциях — прошлого, настоящего и будущего. Конечно, всякий мыслитель имеет некоторое представление о том, что было, что стало и что будет. У Иванова восприятие этой триады вызывало напряженную рефлексию. По его убеждению, прошлое не прошло, а будущее уже наступает и создается усилиями художников-творцов, способных расслышать в гулах современности зов грядущего.

Историческое прошлое для Иванова связано, прежде всего, с культурой античности, которую он воспринимает как живую силу современной цивилизации, «доселе обращающийся в ее жилах *virus*» (Иванов 1904, 2, 58).

Иванов предсказывает наступление «новой органической эпохи», в которой театру отведена жизнестроительная роль. Одна из его программных статей называется «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего».

Театр, устремленный в будущее, по мысли Иванова, поднимет человечество «на места высокие из современной низины»,

а для этого должен обратиться к античным корням, питающим ветви и крону современной сцены. «Мы должны стать древними духом, — говорит Иванов, — чтобы восстановить уменьшенный ныне образ человека» (*Иванов 1905*, 139–140).

Иванов много писал о происхождении театра, о празднествах Диониса и входивших в их обычай фаллических шествиях (комосах); писал об элевсинских мистериях и их театрализованных ритуалах — дроменах; его внимание занимали рождение драматургии и появление театрального зрелища.

Античный театр Вяч. Иванов воспринимает как священнодействие, выросшее из архаического ритуала и от него целиком не оторвавшееся. Став искусством, родом эстетической деятельности, театр «остается все же наполовину богослужением, поскольку входит в чинопоследование всенародных празднеств» (*Иванов 1994*, 220). По мысли Иванова, архаический ритуал — это как бы печать, сцена же — ее отпечаток.

Иванов выступает «против покушения некоторых ученых отнять у трагедии характер мистерии» (*Там же*, 62). Влияние мистерияльных дромен он усматривает в торжественном и возвышенном строе трагедийного представления. Если мистерия изображает историю богов, то трагедия показывает героев. «В Аттике священная история богов не должна была оживать перед зрителями в лицедействе открытой орхестры. <...> Героическое действие есть также действие священное, однако не той же значительности, не той ступени святости, как изображение тайны богов. Богам предоставлено в трагедии особое место, но отведено оно не на орхестре, а над нею» (*Там же*, 252). Речь идет о подъемных машинах, при помощи которых актер, изображавший божество, летал над орхестрой. Назывались такие машины эорема (αἰώρημα) и геранос (γέρανος).

Мистерияльный след Иванов обнаруживает в архитектуре театрального здания, одеждах актеров и хора, выполняемых ими мизансценах. Коническая форма театрона со ступенями, нисходящими к орхестре, воспроизводит «спуск в ущелье, ведущее к теням». Орхестра — локус перед воротами Аида; вход в него символизирует средняя дверь сцены (*Там же*, 255).

Костюм актеров трагедии — такой же, как у элевсинских жрецов, и имеет то же название столή — стола (*Там же*, 248). Хоревты, выйдя на орхестру, выстраиваются четырёхугольником. Дан-

ную мизансцену Иванов объясняет тем, что зал, где совершались элевсинские драмы, имел четырехугольную форму (*Иванов 1994, 245*).

Фаллические образы, используемые в древнеаттической комедии, хотя и производят смеховой эффект, имеют священный смысл. Они выражают «коренную идею хтонической религии, основанной на соотносительности смерти и рождения» (*Там же, 122*).

Отпечатки архаического ритуала Иванов находит в масках и котурнах. Он утверждает, что «маска актера не отличается по существу ни от маски жреца, ни от маски бога, хранимой в святилище» (*Иванов 1905, 206*), и оттого «надевший маску казался себе и другим, действительно, превращенным в существо, в образ которого он облекался» (*Иванов 1904, 3, 52*). Котурны дали актерам «сверхчеловеческий рост, признак гостей из иного мира, существ божественных» (*Иванов 1994, 253*).

Стремление Иванова обнаружить сакральный отпечаток в артефактах античного театра далеко не всегда получает историческое подтверждение. Судя по высказываниям античных авторов, вид подвешенных над орхестрой богов воспринимался без священного трепета. Напротив, часто вызывал порицания и насмешки над драматургами, не способными распутать сюжетные узлы без вмешательства богов.

Платон говорил, что сочинители, «когда в чем недоумевают, тотчас же бегут к машинам, чтобы поднять богов» (*Plat. Crat., 425d*). Афиней приводит строки из комедий, высмеивающие поэтов, которые, исчерпав закрома фантазии, заставляют богов болтаться в воздухе (*Athen. VI: 1, 16*).

Доказательство священного значения котурнов Иванов усматривает в бытовавшем на острове Тенедос обряде, по ходу которого теленку, предназначенному в жертву Дионису, надевали котурны поверх копыт. Единственное упоминание этого обряда содержится в сочинении Клавдия Элиана «О природе животных» (*Ael. Hist. an. XII, 34*). В Аттике и других областях античной Греции обряд, схожий с тенедосским, не зафиксирован, и поэтому влияние его на театр представляется маловероятным.

Что же касается театральной маски, то она, несомненно, окутана сакральной аурой, как бы подсвечивается изнутри мистериальными бликами. Следуя священной традиции, актер,

прежде чем надеть маску, омывал лицо кровью жертвенного животного. Вместе с тем, маска демонстрирует художественную условность. Когда в комедии Аристофана «Облака» актер изображал Сократа (причем, вопреки обычаю использовал портретную маску), то публика не воспринимала его «действительно превращенным» в Сократа. Кстати сказать, на представлении комедии присутствовал и сам Сократ: весь спектакль он простоял у края орхестры, повернувшись лицом к зрителям, чтобы те могли сравнить сценический портрет с оригиналом. Об этом факте сообщает Элиан в «Пестрых рассказах» (Ael. Var. hist. II, 13).

Рассуждения Вяч. Иванова о котурнах и маске наиболее интересны в части касающейся их собственно театральных функций. Поньне назначение этих сценических атрибутов нередко сводят к тому, что котурны увеличивали рост актера, а маски укрупняли черты лица. Между тем, каждый, кто хотя бы раз стоял на древней орхестре, походил между рядами театрона — в Эпидавре, Дельфах или другом месте, думаю, согласится, что в огромном пространстве театра маска не делает черты лица более рельефными. И котурны не увеличивают рост: зритель видит актера с расстояния в несколько десятков метров, да еще под большим углом, отчего фигуры, стоящие на орхестре, кажутся чуть приплюснутыми.

Функции маски и котурнов, по мысли Иванова, обусловлены тем, что «всё искусство греков идеально, поскольку оно направлено на вечные типы, на вещи в их логически и эстетически необходимых и как бы неподвижных очертаниях» (Иванов 1904, 2, 72). Отсюда вытекает органическая потребность в театральной маске как величине постоянной и неизменной, противостоящей трудно уловимой, мерцающей индивидуальности.

Важная особенность аттической трагедии, считает Иванов, — «почти полная физическая бездейственность декламирующих на котурнах лицедеев; <...> котурны лишают их возможности свободного движения» (Иванов 1994, 253–254).

Актер трагедии не нуждался в свободном движении, передающем сиюминутное состояние или мимолетное настроение персонажа. Цель актера — показать обобщенный образ человека. Котурны и маски в их застывшей законченности в полной мере соответствовали цели актерского мимесиса.

Тема происхождения театра занимала многих ученых — современников Вяч. Иванова. Так, Александр Веселовский в трудах по исторической поэтике усматривал начало театра в священнодействии и хоровой ритуальной песне, где, по его словам, «даны были условия драматического действия». Образование театра сопровождалась «органическими выделениями и неорганическими смешениями». В последнем варианте «сценические эпизоды примыкали к обряду извне, не проникнутые и не обусловленные его содержанием» (*Веселовский, 189–190*).

В. Н. Всеволодский-Гернгросс характеризовал театральность как имманентное свойство всякого ритуала, обряда, обычая и церемониала. Поэтому в его понимании «первые священнослужители являлись и первыми актерами» (*Всеволодский-Гернгросс, 5*).

О. М. Фрейденберг ставит «знаки семантического равенства» между ритуалом и театром; она утверждает, что сцена и храм «совершенно тождественны в идее своих одинаковых вещественных форм, в действительном воспроизведении одной и той же драмы о божестве» (*Фрейденберг, 26*).

В отличие от Фрейденберг, П. Г. Богатырев, отмечая родство ритуала и театра, семантического равенства между ними не усматривает. Хотя «при исполнении магических действий мы имеем различные театральные элементы, <...> все же доминантной функцией будет в них магическая» (*Богатырев, 33*).

Сходства и различия между ритуалом и театром исследовал Люсьен Леви-Брюль. В ритуале каждому участнику, как правило, поручена определенная роль, и она тщательно заучивается и репетируется. Наличествует площадка действия — своего рода сцена; имеется публика, которая напряженно следит за происходящим. При всей зрелищности ритуала главный его смысл, считает Леви-Брюль, состоит в мистическом слиянии (партиципации) людей с духами предков, животных и растений (*Леви-Брюль, 178–179, 455–456*).

Таким образом, в научной мысли определились два взгляда на отношение архаического ритуала и театра. Генетические связи между ними никто не оспаривал. Но одни ученые усматривали здесь тождество, «семантическое равенство»; другие же доказывали типологические различия и утверждали, что театр возникает там, где лицедейство отделилось от ритуала.

Иванов придерживался первой точки зрения: он отстаивал «непосредственную эволюцию» от ритуала к театру, который «преломляет в художественном отражении» культ Диониса. В этом художественном преломлении изначально сохранялась общность между теми, кто играет, и теми, для кого играют. В дальнейшей истории театра их разделила рампа.

В концепции Вяч. Иванова рампа — понятие негативное. Рампа лишила театр соборности и превратила зрителя в безучастного наблюдателя. «Довольно зрелищ, — восклицает Иванов, — мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» соборно, а не созерцать только. <...> Мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия». В театре будущего — театре «соборного действия» — рампа уничтожится. «Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину» (Иванов 1909, 205–207).

Декларированная Вяч. Ивановым идея сакрального театра, уничтожившего рампу, увлекла многих деятелей сцены и стала коронной идеей театрального авангарда на всем протяжении XX века.

Труды Иванова побудили сценические эксперименты его театральных современников. Так, Мейерхольд задается вопросом, возможно ли появление в современном театре котурнов и масок, и дает на него утвердительный ответ. На котурны поставил актеров Александр Таиров в знаменитом спектакле «Федра» (1922). Хотя в основе спектакля была трагедия Расина, архаизированный перевод В. Я. Брюсова и сценическое воплощение апеллировали к древнегреческому первоисточнику.

Иванов не часто писал о современной сцене, но крупные театральные события всегда привлекали его внимание — особенно опыты Мейерхольда, с которым он сблизился еще в период Башни. Режиссер был завсегдаем «ивановских сред» и поставил на Башне драму Кальдерона «Поклонение кресту».

В 1925 году Мейерхольд навестил Иванова в Риме и предложил ему написать статью к готовившейся постановке комедии «Ревизор». Замысел режиссера, судя по всему, увлек Иванова, и так появилась статья «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана».

Сама параллель Гоголь — Аристофан имеет прямые основания. Известно, что Гоголь связывал с Аристофаном свой идеал общественной комедии. В «Театральном разъезде» устами одно-

го персонажа Гоголь говорит: «Уже в самом начале комедия была общественным, народным созданием. По крайней мере, такую показал ее сам отец ее, Аристофан. После уже она вошла в узкое ущелье частной завязки, внесла любовный ход» (*Гоголь*, 221). Понятие «общественной комедии» Гоголь связывает с Аристофаном и в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

Родство комедии Гоголя с пьесами Аристофана, по мысли Иванова, состоит в том, что «Ревизор» «не ограничивается кругом частных отношений», охватывает социальный мир «взамен развития личной или домашней интриги», и «в согласии с этим гениально новым и смелым замыслом все бытовые и обывательские элементы пьесы освещены со стороны их общественного значения» (IV, 387). Конечно, Иванову был близок замысел Мейерхольда создать сценическую поэму о России, поставив комедию «Ревизор» как бы на фоне «Мертвых душ».

Анализируя пьесу Гоголя, Иванов находит в ней некоторые паттерны комедии Аристофана. В «Ревизоре» нет хора как такового, и в то же время он присутствует. «Мы наблюдаем мощно поднимающуюся волну хоровой энергии, явственно слышим ее напряженный прибой. Весь город движется и настороженно гудит уже в то время, когда Городничий совещается с чиновниками о роковом госте. С рокотом подступает она к берегам сценической площадки, а в конце пьесы как бы вся перед нами, и к ней, бессловесно торжествующей, — а через нее и к нам, беспечно смеющимся, обращает негодующий Городничий свой обличительный монолог» (IV, 394). Этот монолог, считает Иванов, «замечательный рудимент той самой парабасы, которая была отличительным признаком и как бы печатью древней комедии» (IV, 393).

В парабасе актеры, сняв маски и выйдя из роли, напрямую обращались к публике. Вяч. Иванов утверждал, что парабаса с ее вольными шутками и издевательским зубоскальством являет собой первоначальное ядро комедии, которая родилась из потребности народа смеяться над собой. Поэтому ругательные стихи парабасы не вызывали в народе возмущения: зрители откликались на них гомерическим хохотом.

У Гоголя население комедийного города и зрители в театре — одно целое. «Если же мы про то забыли, в любое мгно-

вение лицедеи, сбросив маски, предстанут нашим глазам нами самими и напомнят нам в глумливой парабасе, что они — это мы» (IV, 394).

Рудимент парабасы, заключенный в монологе «Чему смеется?», интуитивно почувствовал Станиславский, поставивший «Ревизора» за несколько лет до Мейерхольда — в 1922 году. И. М. Москвин, игравший роль Городничего, адресовал этот монолог не персонажам на сцене, а зрителям. Он произносил его прямо в публику, поставив ногу на суфлерскую будку, и в этот момент в зрительном зале загорался свет (*Марков*, 147).

Люди театра отличаются от остального человечества способностью увидеть в слове драматурга, в тексте пьесы зримое овеществленное действие. Вяч. Иванов несомненно обладал таким видением. Об этом свидетельствует заключительный параграф рассматриваемой статьи — «Мыслимая постановка “Ревизора”».

И античный театр Иванов представлял очень зримо: он отчетливо видел движения актеров, важно выступавших на котурнах, видел их маски. Это побуждало спор с драматургами-современниками, произведения которых, основанные на античных сюжетах, были лишены ясного видения древней сцены. Лирические трагедии Иннокентия Анненского, использующие фабулы и названия утраченных трагедий Еврипида, Иванов характеризует как «неантичные». «Мы разумеем отсутствие маски с теми последствиями и влияниями, которые снятие ее оказывает на весь драматический стиль. Ибо маска принуждает диалог быть только типическим и риторическим и всю психологию вмещает в немногие решительные моменты перипетий драмы, тогда как отсутствие маски обращает все течение драматического действия в непрерывно сменяющуюся зыбь мимолетных и мелких, полусознательных и противоречивых переживаний» (II, 580).

Возвращаясь к статье о Гоголе и Аристофане, следует отметить, что ее содержание шире темы, вынесенной в заглавие. Иванов показал, что паттерны древнего театра, исчезнув с поверхности драматического искусства, тем не менее сохранились в его глубинных слоях. Можно сказать, что здесь намечено новое направление исследований — направление, поныне остающееся далеко не исчерпанным.

Список литературы

- Богатырев* *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Наука, 1971.
- Веселовский* *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Наука, 1989.
- Всеволодский-Гернгросс* *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* История театрального образования в России. СПб., 1913.
- Гоголь* *Гоголь Н. В.* Собр. соч. М.: Художественная литература, 1985. Т. 4.
- Иванов 1904* *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 2, 3.
- Иванов 1905* *Иванов Вяч.* Религия Диониса // Вопросы жизни. 1905. № 7.
- Иванов 1909* *Иванов Вяч.* По звездам. СПб., 1909.
- Иванов 1994* *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.
- Леви-Брюль* *Леви-Брюль А.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика, 1994.
- Марков* *Марков П. А.* В Художественном театре. М.: Искусство, 1976.
- Фрейденберг* *Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988.

Сокращения

- Ael. Hist. an. — Элиан. «О природе животных».
- Ael. Var. hist. — Элиан. «Пестрые рассказы».
- Athen. — Афиней. «Пир мудрецов».
- Plat. Crat. — Платон «Кратил».

КОНЦЕПЦИЯ ТЕЛИМОНОТЕИЗМА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И РЕЛИГИОЗНАЯ МИСТЕРИЯ БУДУЩЕГО¹

Аннотация. В статье рассматривается концепция телिमонотеизма (женского единобожия) Вячеслава Иванова, который он представляет как первоначальную форму античной религии. В качестве источника своих идей Иванов указывает на труд Бахофена «Теория материнского права», однако от *гинекокрации* последнего его теория существенно отличается, разворачиваясь в плане религиозной утопии. Ведущим импульсом для формирования учения о генезисе античной религии имели для Иванова его впечатления от картины Леона Бакста «Древний ужас», которая была воспринята современниками как художественное пророчество о гибели старой классической культуры. Иванов реконструирует эволюцию изначальной «догмы о Единой Мировой Богине» к новой олимпийской теогонии и утверждению «деспотии разума» в религии и социальной организации. В победившей «мужской» культуре женщина и связанная с ней *энергия дионисийства* подавляются, однако последствия такого вытеснения в перспективе оказываются губительными.

Ключевые слова. Вячеслав Иванов, Леон Бакст, «Древний ужас», женское единобожие, Дионис, трагедия, христианство, мистерия, будущее искусство.

Abstract. The article deals with the concept of “theli-monotheism” (female monotheism) in Vyacheslav Ivanov, which he represents as the original form of ancient religion. As a source of his ideas, Ivanov points to Bachofen’s «Theory of Maternal Law», but his theory differs from the gynocracy of Bachofen significantly, as it is expressed in the context of religious utopia. Leon Bakst’s picture «Ancient horror», — perceived by contemporaries as an artistic prophecy about the death of the old classical culture — were the leading impetus for Ivanov’s doctrine of the genesis of ancient religion. Ivanov reconstructs the evolution of the original «dogma of the One World Goddess» to a new Olympic theogony and the assertion of the «despotism of reason» in religion and social organization. In the winning «male» culture, a woman and the associated energy of Dionysia are suppressed, but the consequences of such displacement are, in the long run, disastrous.

Keywords. Vyacheslav Ivanov, Leon Bakst, «Ancient horror», female monotheism, Dionysus, tragedy, Christianity, mystery, future art.

¹ Статья подготовлена в рамках проекта «Русская религиозная мысль второй половины 19 — начала 20 в.: проблема немецкого влияния в условиях кризиса духовной культуры» при поддержке Фонда развития ПСТГУ.

В 1908 году была написана и сразу же получила громкую известность картина Леона Бакста «Древний ужас». Современниками она была воспринята как художественная эсхатология, пророчество о гибели старой культуры, основанной на классическом миропонимании. Бакст, постоянный посетитель ивановской Башни (Демиденко, 212–219), один из идейных вождей мистикоискусников, сам не чуждый эстетического теоретизирования, выступил против произвола художественного индивидуализма, приведшего искусство к катастрофическому разрушению формы, и заговорил о необходимости нового коллективного творчества, истоки которого он думал найти в мире доклассической архаики: «Итак, будущее искусство идет к новой, простейшей форме; но для того, чтобы эта форма получила значительность, чтобы она оказалась синтезом частичных исканий художников, необходимо откинуть массу деталей от ее реального прообраза» (Бакст, 52).

Идеи Бакста были весьма созвучны Иванову. В 1909 году появилась статья, представлявшая собой запись публичной лекции, «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста “*Terror Antiquus*”». Разделяя мысль Бакста о художнике как проводнике платоновской «Памяти Предвечной (*ἀνάμνησις*)», которая возбуждает «живое чувствование кровной связи нашей с Матерями Сущего и древнюю восстанавливает память Мировой Души» (III, 92–93), Иванов раскрывает еще ряд женственных аспектов генезиса античной религии, уточняя, в частности, их исторические перспективы. Прекрасно-безликий лик «кипрской»² Афродиты на переднем плане полотна Бакста — это олицетворение идеи Судьбы, непобедимой силы связанных воедино Жизни, Любви и Смерти. В их тройственности древним грекам являлась монотеистическая идея: триада Мойр, так же как и «потенцированная триада» (III, 102) девяти Муз, представляла собой различенную во множестве Единую сущность Божества, и это изначальное Божество было женским.

Источник своей «всеобъемлющей догмы о Единой Мировой Богине» (III, 103). Иванов называет сам: это Бахофен и его труд «Теория материнского права»: «... несомненно, что бессмерт-

² В действительности изображение в обобщенном виде воспроизводит архаических кор афинского акрополя.

ные работы Бахофена обогатили науку не гипотезой, а прочным открытием. Они подлежат проверке и исправлению только в частностях, они же, с другой стороны, подтверждаются и новыми наблюдениями» (III, 105). Однако ивановская концепция женского прамонотеизма от описанной Бахофеном *гинекократии* (Фромм, 4; *Джорджуи*, 457–471) уходит очень далеко, разворачиваясь в плане религиозной утопии. «Всякое исследование истории женских божеств, под каким бы именем ни таилась Многоименная, под именем Артемиды или Афродиты, или Афины, или Астарты, или Исиды, — наводит нас на следы первоначального телимонотеизма, женского единобожия. Все женские божественные лики суть разновидности единой богини, и эта богиня — женское начало мира, один пол, возведенный в абсолюте» (III, 103). Дуальность женского и мужского, вроде бы утверждаемая далее в античном мифе, по Иванову, в сущности относительна, поскольку мужское начало *относительно* перед абсолютом Единой.

В самом деле, перед космической властью Жены-богини бессилен мужской оптимистический активизм, неважно, культурно-строительный ли (полис, гибнущий перед разъявшейся стихией хаоса на картине Бакста), или родовой биологический, ничтожно несоизмеримый ненасытимой утробе жизни-смерти. Эта «мистическая правда о Мировой Душе и ее ожиданиях небесного Жениха» (III, 104) раскрывается как один из аспектов женского единобожия, в образе Девы. «Женская видимость» многомужних богинь (Астарта) — не более чем покрывало Саисской статуи, за которое не дано заглянуть ни смертному, ни богу: «девственной и недостижимой для мужского бессильного насильничества пребыла невестная Невеста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Мира, недостижимая реальность девственности» (III, 104). Единственным адекватным и эффективным мужским коррелятом женского единого божества становится страдающий бог, бог-мученик, Дионис-Осирис, в коем мужская относительность превозмощается диалектикой смерти и воскресения, гегелевским снятием антитетики абсолютного женского и относительного мужского. Однако «грандиозные и чудовищные» (III, 105) мужеубийственные культы женского дионисийства вызвали не менее грандиозную энергию «мужеской реакции против жен-

ской деспотии (*Там же*). Эта борьба, запечатленная Эсхилом, привела в итоге к установлению «строга и порядка против оргийности, солнечной религии против лунной... Женщина была укрощена» (*Там же*).

Религиозная реформа привела к созданию новой теогонии, которая установила олимпийскую иерархию божеств с богом-отцом во главе. В новой рационализированной мужской религии возобладал «страх божий» — возведенный в степень религиозного закона моральный долг. Но это с виду созидательное творчество, организующее мир как «благоустроенный город», само в себе несло гибельное противоречие. Победа мужской религии оказалась пирровой. Навязываемые в качестве космического закона богобоязненность и благочестие привели античного человека к религиозному скепсису и атеизму. «Древний ужас судьбы кончился» (III, 106), но на смену ему пришел «солнечный ужас» — деспотия разума и государства как его социальной проекции. Вытеснение из культуры, вместе с порабощением женщины, хаотической оргийной энергии, привело к утрате творческой свободы. Смерть — прежде лишь один ее, внутренне пустой, аспект — стала единственной самовластной силой... Короче говоря, резюмирует Иванов, человечество заплатило за «патриархальную» божественную гармонию слишком дорогую цену, но исправить в мире с ее помощью так ничего и не удалось.

Вопрос — риторический, конечно, — переводит проблему в план современности: «... не те же ли мировые проблемы и ныне тревожат наш дух и создают разлад в нашем религиозном сознании?» (III, 107). Последнее, определяемое Ивановым как языческое, поставлено перед ложным выбором между «богоборством» и «богопокорством», навязываемым «жрецами» — в первом случае наукой, во втором — религиозными институтами, церковью. Причину этого недуга Иванов видит в забвении «нами» христианства, между тем как только оно может вывести человека из апорийного противостояния сознания и природы, которое в ближайших человеку интимном и социальном горизонтах жизни реализуется как дурная бесконечность мужской власти над женщиной. «Грех порабощения Жены» (*Там же*), явившийся возмездием за падение Евы, ничего не спасает, но лишь бесконечно актуализирует в мире ситуацию грехопадения. «Адам

впал в рабство плоти... В болезнях Мироя Жена стала родить бессильных чад» (*Там же*). Лишь «... христианство дало разрешение борьбе полов. Мужское как Сын, женское как Невеста, каждое действие как брак Логоса» (*Там же*).

Языческое самоутверждение личной воли преодолевается во Христе как в Сыне Человеческом — во имя Отца в Небе, — и в силу Сыновства как в Небесном Женихе — в Его любви к Земле, Душе Мира. Ясно, что полное раскрытие «тайны о женском и мужском» произойдет в той области, когда разрешится и тайна творчества, т.е. в перспективе эсхатологии, когда Души Мира, Земля, явится «как Жена, стоящая на Луне и облеченная в Солнце при встрече Жениха» (III, 110).

Однако резонным будет вопрос о том, коль скоро теургия в искусстве уже сейчас, будучи делом будущего, становится творчеством настоящего, то и в области пола должны же быть явлены предвестия этого грядущего? К каким конкретным действиям в этой сфере должен уже сейчас направлять человека «принцип мистического энергетизма» (III, 108), открытый, по мысли Иванова, христианством и освобождающий человека от ужасов «древнего ужаса»? Ответ на этот вопрос следует искать не столько в теоретических построениях Иванова, сколько в обстоятельствах его жизни, дающих весьма сложную картину переплетения творческого, мистического, эротического и оккультного, с концентрацией художественно-интеллектуальной элиты на ивановской Башне и с попытками социальных и религиозных экспериментов в ближайшем ивановском окружении. В любом случае обстоятельства и содержание своего интимного жизненного опыта Иванов воспринимал как сферу религиозного переживания, внутренний мир был для него локусом встречи с божественным, о чем он не раз писал в текстах личного характера и что фиксировал в поэтических опытах. Ни с чем не сравнимое значение в этом смысле имела для него встреча, совместная жизнь с его второй женой Лидией Зиновьевой-Аннибал и ее смерть, которая осуществилась как совместное и даже символически оформленное тайнодействие (*Волошин*, 508), а также мистическое общение с ней после ее кончины и женитьба на Вере Шварсалон, ее дочери от первого брака. Как замечательно написал близко знавший Иванова Ф. А. Степун, «дионисийское таинство стало трагической реальностью его

жизни. Его жизнь умерла в нем, смерть начала жить. Эта жизнь с умершей проходит лейтмотивом через всю его поэзию», пронизанную «изображением его жизни с умершей, с воскресшей в вечности — изображением, объединяющим восхваление греческого бога и исповедь Христу» (*Степун*, 279).

К теме женственности Иванов возвращается в статье «О существе трагедии» (1912), вошедшей в третий раздел, «Игры Мельпомены», сборника «Борозды и межи» (1916). Размышляя о ницшевской теории аполлонийства-дионисийства, он проецирует аспект двуединства творческого начала на отражение двойственной муже-женской природы Диониса в специфике дионисийского культа. Дионис — растерзанный, разделенный бог, его сущность не монада (единство), а диада, пифагорейская двоица, источник множества, противостоящего «мужескому началу» Аполлона. Потому-то «Дионис, как известно, — бог женщин по преимуществу, — дитя, ими лелеемое, их жених <...> предмет их жажды, восторгов, поклонения — и, наконец, их жертва» (II, 191). Дионисийскому началу в полной мере отвечает религиозная и эстетическая «женская душа» *ди-а-лектического искусства трагедии*, раскрывающая исходную диаду в символическом творчестве. В нем стихийность преобладает над *рацио*, катастрофизм — над становлением. Это искусство, родившееся из культового действия-мистерии, онтологически и остается таковым, ведь оно суть «лицедейство жизни». В диадическом лике бога неразличимы «он сам, как конкретная реальность мифа» — он же жертва, объект мистического обрядового пресуществления, — и «его служитель и жертвоприноситель», являющий женский, «другой лик» божества трагедии, «ипостась того же Диониса» (*Там же*, 194). По-видимому, предполагает Иванов, и дифирамбический хор изначально был женским. Лишь позднее, в реформированных театральных состязаниях он был вытеснен «мужскими служителями Диониса» (*Там же*, 196). С установлением театральных игр и удалением женщины из «официального» дионисийства была вытеснена и важнейшая в культе «сокровенная, мистическая область религии». Она перешла в эзотерические, сугубо женские «повременные мистерии горных радений» (*Там же*) или в маргинализованные местные культы. Однако онтологически неизымаемая стихия женственного сумела проложить

себе дорогу в организованный космос мужского полисного художества.

Женщина, носительница психологии диады, аккумулирует в себе *дионисийскую энергию* (*Там же*, 201) трагедии, выявляемую как переживание неразрешимого противоречия. Она несет с собой откровение своего бога «религиозной мысли и художественному творчеству»: трагедия и вообще рождается «из самоутверждения женского существа, как диады» (*Там же*, 198). Она и остается в центре трагедии как движущий действие героический тип. Единственным мужским героем трагедии, по мысли Иванова, может быть только сам Дионис. В диадическом начале женской души (Клитемнестра, Кассандра, Антигона, Атосса) либо во многоедином лике хора (Данаиды) создается, между тем, цельность, недостижимая для мужчины, которого внутренняя двойственность ведет к саморазрушению. При этом женская двойственность в трагедии вовсе не стремится завершиться триадичным исходом — торжеством гармонии Аполлона. Исход трагедии — уничтожение и катарсис одновременно, в этом состоит тайна ее «магического действия на душу зрителей», уходящая в глубины дионисийского культа (II, 199). «Так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и — посредством тяготения трагедии к смерти — женщина, как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы» (*Там же*, 198).

Со временем, становясь все больше искусством и все меньше культом и мистерией, трагедии отдаляется «от своего дионисийского первообраза» (*Там же*, 200). Этот процесс фиксируется, в том числе, в символической пространственной организации действия. Круглая орхестра, как место расположения дионисийского хора, отменяется вместе с приобретением самими хором функции резюмирующего с аполлонийских высот наблюдателя за действием. В конце концов и хор становится необязательным, как, впрочем, и зритель — участник прежнего дионисийства как «действия религиозного», теперь он является «только зрителем, только соглядатаем чуждых частей» (*Там же*). Искусство, ставшее только самим собой, оторвавшееся от культа как своей живительной онтологической основы, истощается в художественной форме.

Концепция телимонотеизма Вяч. Иванова и религиозная мистерия будущего

Однако жизненное существо трагедия умереть не может, поскольку ее истоки лежат вне искусства. Диада, ее основной диалектический символ, открывает природу трагедии в двух онтологических началах: страстного «жертвенного воплощения» и победного «вечно женственного» (*Там же*, 201).

Подводя итоги, Иванов, как и другие пишущие на темы искусства мыслители его времени, ставит вопрос о будущем художестве. Относительно трагедии речь должна пойти об особых условиях, «при которых аполлинийский элемент, впервые вводящий трагедию в круг искусств, не парализует ее дионисийской энергии» (*Там же*). Однако здесь это будущее выглядит весьма туманно, и единственное, что философ предугадывает, вглядываясь «в грядущие судьбы трагедии», так это то, что они «будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего» (*Там же*, 202).

Список литературы

- Бакст* *Бакст А.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. № 3. 1909.
- Демиденко* *Демиденко Ю. Б.* Художники на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006.
- Фромм* *Фромм Э.* Кризис психоанализа. Дзен-буддизм и психоанализ / Под ред. П. С. Гуревича. М., 2004.
- Джоргуди* *Джоргуди С.* Создание мифа о матриархате // История женщин на Западе: В 5 т. Т.1: От древних богинь до христианских святынь. СПб., 2005. С. 457–471.
- Волошин* *Волошин М.* Дневник. История моей души // *Волошин М.* Средоточие всех путей. М., 1989.
- Степун* *Степун Ф. А.* Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. М., 2012.

ПОЭЗИЯ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА В МУЗЫКАЛЬНЫХ «СТИХОТВОРЕНИЯХ» МИХАИЛА ГНЕСИНА¹

Аннотация: Статья посвящена творческим контактам Вячеслава Иванова и Михаила Гнесина (1883–1957) — композитора, педагога, музыкально-общественного деятеля, одного из наиболее ярких отечественных представителей музыкального символизма. В статье рассматриваются вокальные сочинения Гнесина, так называемые «стихотворения с музыкой», написанные на слова поэта.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, М. Гнесин, музыкальный символизм, «стихотворения с музыкой», вокальная музыка, «Розариум».

Abstract: The article is devoted to the creative contacts of Vyacheslav Ivanov and Mikhail Gnesin (1883–1957) — a composer, a teacher, a musical public figure, one of the most outstanding Russian representatives of musical symbolism. The article deals with vocal compositions (the so-called “poems with music”) by Gnesin written on texts by Ivanov.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Mikhail Gnesin, musical symbolism, “poems with music”, vocal music, “Rosarium”.

Тема «Вячеслав Иванов и музыка» пока не получила широкого распространения. Среди изданий последних лет, затрагивающих это вопрос, можно назвать вышедший в 2013 году нотографический справочник «Поэзия Вячеслава Иванова в русской музыке» (Дмитриев), где впервые были собраны все известные на сегодняшний момент вокальные сочинения на стихи поэта. Среди одиннадцати композиторов, указанных в книге (Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, С. Н. Василенко, А. Т. Гречанинов, А. С. Лурье, М. А. Кузмин, Ал. А. Шеншин, А. Г. Шапошников), находится и имя М. Ф. Гнесина — музыканта, не столь известного в наши дни, но который, тем не менее, является одним из самых ярких интерпретаторов символистской

¹ Статья публикуется в рамках научного проекта «М. Ф. Гнесин: художественное мировоззрение и творчество», выполняемого по гранту РФНФ № 17-04-50126.

поэзии в музыке. Большую часть его вокального наследия — ведущей области творчества композитора — составляют сочинения на стихи символистов — К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, и наконец, Вяч. Иванова, который сыграл определенную роль в творческой судьбе Гнесина.

Иванов и Гнесин познакомились в 1906 году, когда композитор был еще студентом Н. А. Римского-Корсакова в Петербургской консерватории. Как следует из хронографа жизни и творчества поэта, Гнесин впервые появляется на Башне в конце марта 1906 года (в ночь с 29 на 30 число (*Зобнин*, 79)), а уже через два дня, 31 марта Вяч. Иванов с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал посещают Гнесина у него дома. Этот факт зафиксирован в письме Лидии Дмитриевны к М. М. Замятниной от 3 апреля 1906: «Вечером в пятницу оказались у одного молодого композитора, нашего знакомого со Сред — Гнесина. Он играл и пел свое очень мелодичное и с симфоническим аккомпанементом хора для рояля на стихи Бальмонта². <...> Радуется видеть серьезное, плодотворное отношение к искусству, так близко напоминающее эпоху Возрождения. <...> Я распорядилась чаем, а милый, горящий Гнесин читал, потом играл и пел часами оперу новую Римск<ого>-Корсакова «Китеж»» (*Богомол*, 179).

Для Гнесина Башня Вяч. Иванова оказалась очень важным местом, своего рода творческим «трамплином». В мемуарах композитор писал о том, что он неоднократно посещал Башню, здесь же происходили премьеры его сочинений. Об одном из таких показов он вспоминал, в частности, отмечая реакцию Иванова на его музыку (речь шла о романсе «Гимн Чуме» на стихи А. С. Пушкина): «Вяч[еслав] Иванов слушал с подлинным воодушевлением. “Это настоящий дифирамб!” — воскликнул он после окончания» (*Гнесин 1956*, 149–150). Свои сочинения Гнесин показывал Иванову не только на Башне, но и в других артистических кружках — в частности, на встречах у Ф. К. Сологуба³.

² Вероятно, речь идет об одном из двух романсов на стихи К. Д. Бальмонта из вокального сборника ор. 1: «У моря ночью» (№ 1), «Все мне грезится море» (№ 3). Однако пьесы написаны для голоса и фортепиано без участия оркестра и хора.

³ На одной из таких встреч, 15 апреля 1907 года, в присутствии Иванова Гнесиным был зачитан доклад о музыкальном чтении, который заинтересовал поэта.

Гнесин также выступал на Башне с докладами на тему, которая красной нитью проходит сквозь весь ранний период его творчества — это проблема соединения слова и музыки, и шире — синтеза различных искусств. К началу 1900-х годов относится разработка Гнесиным своей собственной теории музыкального чтения в драме — особого произнесения текста с точным соблюдением высоты звука, которая заинтересовала не только Вяч. Иванова, но и впоследствии А. Н. Скрябина и, прежде всего, Вс. Э. Мейерхольда. С Мейерхольдом Гнесин познакомился также на Башне», и с этого момента началось их тесное сотрудничество и дружба. И Гнесина, и Мейерхольда, и Иванова объединял общий интерес к синтетическим формам искусства, типичный для начала XX века; они мечтали о возрождении греческого театра, который бы объединил вместе речь, музыку и пластику, и в теории музыкального чтения Гнесина видели возвращение к античной декламации, попытку воссоздания в современности эстетических основ греческого синтетического театра.

Интересно, что в воспоминаниях Гнесина об одной из первых встреч со «студийцами» у Мейерхольда (1909), куда был приглашен и Вяч. Иванов со своей падчерицей, зафиксирован словесный портрет молодой В. К. Шварсалон. По словам Гнесина, «эта девушка была поистине прекрасна. Запомнилось одухотворенное красивое лицо с поразительными глазами из Эдгара По, кажется, золотистые волосы и золоченый ободок, украшавший ее волосы и украшавший ее. <...> Мне показалось, что Вячеслав Иванов разговаривал с этой девушкой на латинском языке. Я знал, что должна была приехать дочь Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал от первого брака, слышал о том, что она очень интересна и глубоко образована. Тут я в первый раз с ней столкнулся и должен сказать, что впечатление она на меня произвела огромное» («Из воспоминаний о В. Э. Мейерхольде» (*Гнесин 2008*, 10)).

В дальнейшем Иванов был в числе немногих приглашенных на первый показ совместных музыкальных драм Гнесина и Мейерхольда, где применялось музыкальное чтение (фрагменты трагедий «Антигона» Софокла и «Финикиянки» Еврипида). Интересно, что там же присутствовал и А. Н. Скрябин, который был восхищен музыкальным чтением и захотел его применить в своей «Мистерии». Гнесин вспоминает, что Скрябин, «таин-

ственно перешептываясь» с Вяч. Ивановым, несколько раз повторял: «Это замечательно. Ведь это то самое, что мне нужно» (*Там же*, 16). Иванов присутствовал и на последней встрече Гнесина со Скрябиным в конце декабря 1914 года, где речь снова шла о скрябинском «Предварительном действе», о чем Гнесин сообщал в письме к жене: «Один длинный вечер я провел со Скрябиным и Вячеславом Ивановым. Была интересная беседа о музыкальном чтении, о происхождении трагедии и мистериях (часов до трех ночи), затем Скрябин много играл прекрасных вещей» (письмо Н. Т. Гнесиной от 01.01.1915) (*Гнесин 2008*, 98)). В воспоминаниях о той же встрече композитор добавлял: «Побывал у Скрябиных. Одновременно были у него старые мои друзья Вячеслав Иванов с женой и Подгаецкий (Чабров). <...> Чабров не одобрял моего способа сближения неточно интонированных частей речи с музыкальными частями путем сопоставления ударных инструментов с неопределенной и определенной интонацией. Скрябин и Вяч. Иванов, наоборот, отстаивали этот способ. Вяч. Иванов, кажется, сообщил по этому поводу данные о применении ударных инструментов в какой-то древней мистерии» (*Там же*, 16).

Театральные эксперименты Гнесина и Мейерхольда на античные сюжеты возможно сподвигли Вячеслава Иванова на создание совместной с Гнесиным музыкальной драмы «Миндальное дерево». Этот замысел, по словам Г. В. Обатнина, в иванововедении считается неизвестным. Исследователь приводит фрагмент письма Вяч. Иванова к В. К. Ивановой-Шварсалон (от 1 августа 1915 года), где упоминается эта драма: «Только что <...> ушел Гнесин, который скоро уезжает в Ростов-на-Дону. Зашел он опять поговорить о “Миндальном дереве” — музыкальной драме, которую мы окончательно решили написать вместе и план которой вчерне разработали». Найти следы этого замысла в архиве Гнесина в РГАЛИ не удалось, но в его обширном фонде сохранились два письма к жене, в которых упоминается это произведение. Оба письма датированы июлем 1915 года. В первом Гнесин пишет: «Вчера был у Вячеслава Иванова. По старой памяти просидели до трех часов, беседа о разных интересных вещах. Он предложил мне написать совместную музыкальную драму на один сюжет из древнегреческой жизни, в котором есть для меня некоторая обольстительность <...>

О музыкальной драме мы еще будем с ним беседовать»⁴. И продолжает во втором: «Недавно я много беседовал с Вячеславом Ивановым о сюжете, который так меня привлекает. С своей стороны я внес в этот сюжет много черт, которые дороги мне и которые мне хотелось бы музыкально воплотить. Если мы займемся этим, то это меня очень захватит и много обещает, если только у меня хватит музыкального пороха для этого»⁵. Кроме этих писем других документальных свидетельств найти не удалось: в нотных автографах композитора, а также в воспоминаниях какие-либо упоминания о данном сочинении отсутствуют. Можно лишь предполагать, что сюжет драмы возможно был связан с известным мифом о фракийской царевне Филлиде, которая, как известно, была превращена в миндальное дерево без листьев.

Последние творческие контакты Иванова и Гнесина относятся, по-видимому, к началу 1920-х годов — незадолго до того, как Иванов уехал за границу. Сохранилось одно из писем поэта к А. Н. Чеботаревской из Баку (от 7 июня 1923), где Иванов, помимо всего прочего, был председателем Художественной секции Наркомпроса, и на этом посту, по его собственным словам, «по горло увяз в сложном деле здешней консерватории, которую стремлюсь избавить от тирана ректора, облеченного диктатурой, разогнавшего кучу порядочных и даже очень хороших музыкантов и царящего в пустыне» (*Лавров*, 279). Показательно, что для решения вопроса о назначении нового ректора Бакинской консерватории Иванов к одному из первых обратился именно к Гнесину («Мы (с Наркомом) отыскивали подходящее на его место лицо, телеграфировали Гнесину» (*Там же*)). Известно также, что Гнесин был одним из кандидатов на пост ректора, но отказался от этой должности.

Как ни странно, но в обширном литературном наследии Гнесина отсутствует творческий портрет Иванова, подобный тем, какие сохранились у композитора, например, о Мейерхольде или А. А. Блоке. В воспоминаниях о раннем периоде творчества много упоминается Башня, но скорее через призму того круга

⁴ Письмо Н. Т. Гнесиной от 13.07.1915 (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 244. Л. 14).

⁵ Письмо Н. Т. Гнесиной от 22.07.1915 (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 244. Л. 16).

лиц, которые там присутствовали. Воспоминания Гнесина о главе Башни, а в большинстве случаев — скорее о его поэзии, — рассредоточены в виде кратких пассажей внутри записей об истории создания своих сочинений, о творческих взаимосвязях с другими художниками Серебряного века. То же наблюдается и в эпистолярном наследии: в обширном личном фонде Гнесина в РГАЛИ переписка с поэтом отсутствует; автору этих строк известно лишь одно письмо Гнесина Иванову, сохранившееся в фондах РГБ:

М. Ф. Гнесин — Вяч. И. Иванову
27 февраля 1912

Дорогой Вячеслав Иванович!

Много раз мне хотелось приветствовать Вас, а теперь мне особенно приятно Вам писать, потому что я в полном восторге от Ваших стихов в сборнике *Cor Ardens*. Написал уже музыку (хотя еще не отделал) к стихотворениям “Под березой” и “Ad Lydiam”⁶ и вероятно еще напишу ряд вещей на Ваши стихи. Они полны внутренней музыки и по строению так музыкальны, как ничьи. Да и помимо музыки есть там вещи, которых я не могу читать без глубочайшего волнения, особенно два четверостишия: “Ты, чье имя печалит” и следующее. Я не стану говорить всего, что думаю об этих стихах, а только скажу Вам, что чувствую их во всей полноте их содержания и внешней красоты. Перечитывал их сотни раз и умилялся. Так вот шлю Вам свой привет. Поклонитесь от меня всем вашим, а еще передайте мой привет г-же Герцык, если увидите ее. Беседовал с ней раза два в жизни, а почему-то часто вспоминаю.

До свиданья.

Ваш М. Гнесин.

Если захотите написать мне, то — в Екатеринодар Кубанской области. Рашпилевская ул., д. 90⁷.

Поэзия Вячеслава Иванова послужила литературным источником ряда вокальных сочинений Гнесина 1910-х годов. Это три пьесы из сборника «Посвящения» ор. 10, вокальный цикл

⁶ В архиве Гнесина данное сочинение не обнаружено.

⁷ Письмо Вяч. И. Иванову от 27.02.1912 (РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 26. Л. 1–2). Письмо частично опубликовано Г. В. Обатниным (*Обатнин*, 50).

«Розариум» ор. 15 и миниатюра «Сад Нимф» из сборника «Из современной поэзии» ор. 22. Все тексты (за исключением «Сада Нимф» на стихи Сафо в переводе Иванова) были взяты Гнесиным из сборника «*Cor Ardens*», о котором композитор с восхищением отзывался в вышеупомянутом письме.

Сборник из шести вокальных миниатюр «Посвящения» ор. 10 был создан в 1911–1914 годах. В него Гнесин включил три пьесы на стихи Вяч. Иванова: № 1 «Посвящения», объединившую два стихотворения «Ты, чье имя печалит...» и «Знаешь и ты, Диотима...» («*Cor Ardens*», книга 3-я, «Эрос»), № 2 «Под березой» и № 6 «Помертвела белая поляна» (на стихотворение «Мертвая царевна»). По словам Гнесина, «“Посвящения” растрогали поэта, чьи личные переживания, тонкие и глубокие, известные мне, я попытался воспроизвести в музыке» (*Гнесин, Воспоминания о своих сочинениях*, 36). О стихотворении «Под березой» композитор писал в мемуарах:

«Я не знаю, случился ли когда-нибудь в жизни у Вяч. Иванова или близких ему людей момент, так необычайно взволнованно воспроизведенный им в этом стихотворении? Может быть двустипши О. Беяевской⁸ в эпитафии к стихотворению, почти процитированное в тексте Вяч. Иванова, заставило поэта так приблизиться к несчастной матери, чьи переживания глубоко были сопережиты им.

У данного поэта, высоко чтимого мною, все-таки мало есть произведений, таких человеческих, глубинных. Элементы эллинизма привычно сплетены здесь с элементами христианства, как это часто бывало у Вяч. Иванова, напоминая живопись подобных для слияния элементов у Леонардо да Винчи. Но здесь по сравнению с очень многими сочинениями Вяч. Иванова особо глубокое проникновение в максимальные человеческие переживания, с которыми глубоко связаны здесь и образы эллинские и христианские. Сразу же я определил для себя это стихотворение как замечательное в современной поэзии и сейчас же захотелось услышать к нему музыку»⁹.

⁸ «Нижег печаль моя жемчуги скатные, / В кованный сыплет ларец...»

⁹ Гнесин М. Ф. Воспоминания о своих сочинениях (РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 85. Лл. 35–35 об.).

Последний номер сборника, «Помертвела белая поляна», является своеобразной эпитафией Н. И. Забеле-Врубель (посвящен памяти певицы), которая впервые исполнила многие произведения Гнесина. По собственному признанию композитора, он сочинил целый ряд своих ранних вокальных пьес «под влиянием музыки существа Забелы-Врубель — воплотительницы поэтических видений Римского-Корсакова» (*Гнесин 1956, 291*).

Вокальный цикл «Розариум: Музыка к двустихиям Вячеслава Иванова» ор. 15 был написан в 1912–1914 годах. Он посвящен актерам Студии Мейерхольда, с которыми Гнесин занимался «музыкальным чтением». В цикл вошли восемь двустихий из 5-й книги сборника «*Cor Ardens*» под названием «Антология розы», которые составили две «серии» по четыре пьесы в каждой: «Роза говорит», «*Sub Rosa*», «Паоло и Франческа», «Мертвая роза», «Аркона», «Лотос», «Пир» и «*Ultima sera*».

«Розариум» получил от современников самые восторженные отзывы. В частности, А. С. Саминский писал о первой части цикла: «Высокоодаренный М. Гнесин — один из немногих композиторов, отдавших должную творческую дань чудесной книге стихов Вячеслава Иванова “*Cor Ardens*”, являющейся настоящим кладом текстов для музыки. <...> В этих новых, чрезвычайно удачных вещах Гнесина — все тот же прочно осевший изысканно торжественный склад сочинений последнего времени, та же тончайшая композиционная работа. Но на *Rosarium*'е лежит и какой-то особый золотой торжественный тон <...> Последний же фрагмент “Мертвая роза” принадлежит к шедеврам вокальной лирики» (*Саминский, 48*).

Наконец, пьеса «Сад Нимф» ор. 22 № 3 (1915) из цикла «Из современной поэзии» написана на четверостишие Сафо в переводе Вяч. Иванова и посвящена В. И. Рамм¹⁰. К творчеству выдающейся древнегреческой поэтессы Гнесин обращался не единожды: фрагмент стихотворения Сафо (без названия) в переводе К. Д. Бальмонта запечатлен в одной из пьес вышеупомянутого сборника «Посвящения» (№ 3, «Из Сафо»). Композитору также принадлежит миниатюра «Сафические строфы» ор. 26 (1917) на стихи С. Я. Парнок.

¹⁰ Рамм Валентина Иосифовна (1888–1968) — камерная певица, композитор, музыкальный критик; ученица М. Ф. Гнесина. Автор статьи «Мысли о творчестве М. Ф. Гнесина» (1923).

Обращает на себя внимание особый жанровый подзаголовок в перечисленных вокальных пьесах — «музыка к стихотворениям». Гнесина в некотором смысле можно назвать «классиком» данного жанра в России подобно Г. Вольфу в Австрии. В отличие от большинства своих современников, спорадически обращавшихся к «стихотворениям» и писавшим, в основном, традиционные романсы, Гнесин создал настоящие образцы нового типа вокальной миниатюры. В его камерной вокальной музыке 1900–1910-х годов нашли претворение типичнейшие черты «стихотворений», проявившиеся в образной сфере (символистская лирика), в соотношении музыки и слова (стремление к детальному отражению поэтического слова в музыке; приближение вокальной партии к речи, декламационность), в особенностях мелодики (фрагментарность, прерывистость мелодической линии), во взаимоотношениях вокальной и фортепианной партий («расслаивание» звучания на два пласта — голос и инструмент, возрастание роли фортепиано), в общей композиции сочинения (тенденция к «разрыхлению» формы).

Уникальность именно гнесинских вокальных сочинений состоит в том, что он не просто претворил характерные черты «стихотворения с музыкой», но соединил его со своими разработками в области музыкального чтения. Несмотря на то, что пьесы на стихи Вяч. Иванова не являются «чистыми» образцами музыкального чтения, тем не менее основные его принципы, сформулированные Гнесиным в многочисленных конспектах и набросках теории, здесь довольно отчетливо прослеживаются. Первое, с чего композитор советовал начинать работу над музыкальным чтением, — это анализ стихотворного текста, и прежде всего его ритмической стороны. По словам Гнесина, анализировать нужно не только основной размер стиха, но и другие метрико-ритмические оттенки (он поясняет, что «иногда мы чувствуем, что одна или другая фраза как бы стремится вырваться из размера стихотворения и чувствуется как бы совсем в другом размере» (О «музыкальном чтении в драме») (Гнесин 2008, 133). По этому поводу А. А. Блок как-то сказал Гнесину в частной беседе: «У стихотворения два ритма: один тот, который напечатан в книге, другой тот, который слышал поэт. Вы стараетесь через музыку возратить поэту его ритм»

(Кривошеева, 73). Важно также, по словам Гнесина, выявить степень градации между равенством и неравенством слогов в строфе (иными словами, выявить степень взволнованности, исходя из содержания текста). Гнесин приводит три основные степени градации: это движение равными длительностями (минимум выразительности, символизирует либо спокойное течение жизни, либо автоматизм; *пример 1*); сопоставление неравных долей — удлиненной и более короткой (например, четверть и восьмая; символизирует лирическую взволнованность; *пример 2*); пунктирный ритм (более сильное удлинение первой доли и более сильное укорачивание последующей — особая степень волнения беспокойства).

Пример 1. «Розариум». № 4 «Мертвая роза»

Вяч. Иванов



Ро-зы нет-лен-ны-е мо-щи под пур-пу-ром риз ка-ме-не-я



В му-ми-и хруп-кой хра-нят бла-го-у-хан-ный двой-ник.

М. Гнесин



Ро-зы нет-лен-ны-е мо-щи под пур-пу-ром риз ка-ме-не-я



В му-ми-и хрупкой хра-нят бла-го-у-хан-ный двой-ник.

Пример 2. «Розариум». № 3 «Паоло и Франческа»

Вяч. Иванов



Ю-но-ше крас-ну-ю ро-зу да-ла чрез ре-шет-ку не-вес-та

М. Гнесин



Ю- но-ше крас- ну-ю ро- зу да- ла чрез ре- шет-ку не-вес- та

В некоторых случаях ритмическая интерпретация стиха довольно далеко уходит от оригинала (*пример 3*).

Пример 3. «Розариум». № 5 «Аркона»

Вяч. Иванов



К сол- неч- ным в ро- зах ко- ням, вы, ар- кон- ски — е бе- лы- е ко- ни,



Пав под се- ки- ра- ми дев, в ро- зах со ржа- ньем нес- лись!

М. Гнесин



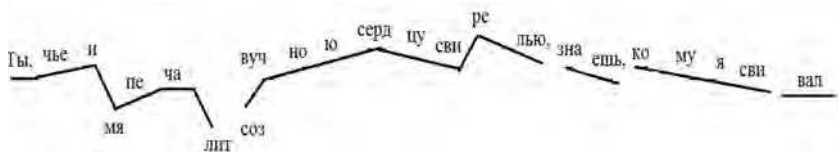
К сол- неч- ным в ро- зах ко- ням, вы, ар- конские бе- лы- е ко- ни,



Пав под се- ки- ра- ми дев, в ро- зах со ржа- ньем нес- лись!

Второй этап анализа стиха по теории Гнесина — это анализ интонации. Главная задача состоит в том, чтобы найти сходные интонации для пения и речи. Вначале Гнесин советует обращаться к общим схемам движения голоса при чтении: исследовать текст на предмет подъемов и спадов интонации голоса в зависимости от смысла и настроения стиха. В речевой интонации, по мысли Гнесина, присутствует два основных типа: это вопрос, связанный с повышением голоса, и утверждение, связанное с понижением голоса. Второй шаг заключается в том, чтобы, исходя из особенностей текста, определить более точные музыкальные интонации. Так, малые интервалы обычно больше подходят для ровного течения речи, либо — в слу-

чае с полутоновыми ходами (например, малая секунда) — как правило, связаны с семантикой страдания. Скачки на большие интервалы наоборот символизируют душевный подъем, порыв, стремление.



Пример 4. М. Гнесин. «Посвящения» ор. 10 № 1



В отдельных случаях Гнесин наоборот подчеркивает саму структуру стиха, стараясь сохранить ее в первоизданном виде. В миниатюре «Сад Нимф» композитор почти не нарушает ритмику так называемой малой сапфической строфы, подчеркивая ее внутреннюю музыкальность изящной неторопливостью темпа, танцевальным ритмом, плавными «покачивающимися» интонациями в духе итальянской баркаролы. Пьеса словно иллюстрирует меткое поэтическое описание сапфической строфы Вяч. Ивановым: «Нежна и умильно-напевна, ритмически движется, как бы окутанная складками длинных одежд, с какою-то грациозною сдержанностью, и замыкается сладким лирным вздохом» (Иванов, 14–15).

«Тонко благоухающая поэзия Вяч. Иванова вызвала не менее нежную и ароматную музыку Гнесина» (Мясковский, 100), — писал о сборнике «Посвящения» Н. Я. Мясковский. Пожалуй, это наиболее точная характеристика творческих взаимоотношений двух художников. Стихотворное наследие одного из величайших символистов оказалось чрезвычайно близким компози-

М. А. Карачевская

торскому стилю Гнесина, а его эстетические взгляды — собственному художественному мировоззрению композитора.

Список литературы

- Иванов* *Алкей и Сафо*. Песни и лирические отрывки / Пер. и вступ. ст. Вяч. И. Иванова. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1914.
- Богомолов* *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М.: Издательство Кулагиной, 2009.
- Гнесин 2008* Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов / Сост. И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008.
- Гнесин 1956* *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956.
- Зобнин* *Зобнин Ю. В.* Материалы к летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова. Часть 1 (1866 — 25.10.1907). Эл. ресурс: http://www.v-ivanov.it/files/208/works/zobnin_materialy_k_letopisi_ivanova_2011.pdf.
- Кривошеева* *Кривошеева И. В.* Теория музыкального чтения в драме М. Ф. Гнесина (к претворению античности в культуре «Серебряного века») // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных: Записки Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной / Отв. ред. и сост. В. В. Тропп. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004.
- Мясковский* *Мясковский Н. Я.* М. Гнесин. Соч. 10. «Посвящения». Музыка к стихотворениям Вяч. Иванова (№ 1 «Ты, чье имя печалит», № 2 «Под березой») // Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания: в 2-х т. / Ред.-сост. С. И. Шлифштейн. М., 1960. Т. 2.
- Лавров* Письма Вячеслава Иванова к Александре Чеботаревской / Публикация А. В. Лаврова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. / Отв. ред. Т. Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
- Дмитриев* Поэзия Вячеслава Иванова в русской музыке: Нотографический справочник прижизненных публикаций: 1913–1948 / Сост. П. В. Дмитриев. СПб.: Изд-во Тимофея Маркова, 2013.
- Обатнин* *Обатнин Г. В.* Из материалов Вячеслава Иванова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994.
- Саминский* *Саминский А. С.* Михаил Гнесин. Rosarium, музыка к дуэтиям Вячеслава Иванова // Музыка. 1915. № 206.

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО
СТИХОВ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ТРИ НАБРОСКА»
Н. Я. МЯСКОВСКОГО**

Аннотация: Данная статья посвящена изучению вокального цикла «Три наброска» Н. Я. Мясковского. В создание данного опуса композитор использовал три стихотворения Вяч. И. Иванова из книги лирики «Прозрачность»: «Долина — храм», «Пан и Психея», «Гроза». Молодого Н. Я. Мясковского поразила сила образов природы, любви, жизни, а главное же — присутствие самой музыки в содержании поэтических текстов.

Своеобразие поэтических строк Вяч. Иванова нашло своё оригинальное решение в вокально-речевой интонации романсов, в музыкальном «шелесте» долины, в «спокойных» звуковых пейзажах, напевно-декламационной мелодике, в имитировании колоколов, флейты, свирели, в красочной полиладовой гармонии.

Цикл «Три наброска» Н. Я. Мясковского является лучшей страницей воссоздания в музыке образов философской лирики В. Иванова.

Ключевые слова: цикл романсов, «Три наброска» Н. Я. Мясковского, стихи Вяч. Иванова, романс «Долина — храм», романс «Пан и Психея», романс «Гроза», колокола, свирель, флейта, красочная гармония.

Abstract: This article is devoted to studying the vocal cycle «Three sketches» of N. Ya. Myaskovsky. In creating this opus the composer used three poems of Vyacheslav Ivanov from the book of lyrics «Transparency»: «The valley is a temple», «Pan and Psyche», «Thunderstorm». The young N. Ya. Myaskovsky was struck by the force of images of nature, love, life, and, above all the presence of the music present in the poetic texts.

The originality of Ivanov's poetic lines was reflected in the vocal and speech intonations of romances, in the musical «rustle» of the valley, in «quiet» sound landscapes, melodic, in the simulation of bells, flutes, pipes, in colourful multi-key harmony.

The cycle «Three Sketches» of N. Ya. Myaskovsky is an exemplary reconstruction in music of the images in Ivanov's philosophical lyrics.

Keywords: cycle of romances, «Three sketches» of N. Ya. Myaskovsky, verses of Vyach. Ivanov, romance «The Valley is a Temple», romance «Pan and Psyche», romance «Thunderstorm», bells, pipe, flute, colourful harmony.

*Я видел <...>
Я слышал <...>
Я ухом приник <...>
Вяч. Иванов.*

Цикл «Три наброска» на слова Вяч. Иванова — это образец раннего вокального творчества «мудрого симфониста-лирика» (Асафьев, 122) Николая Яковлевича Мясковского. Образы природы, любви, жизни, присутствие музыки — являются содержанием поэтических текстов, к которым обратился композитор для создания этого цикла. Романсы из «Трех набросков» Н. Я. Мясковского пронизаны молодостью, жизненностью чудесной и мудрой поэзии В. И. Иванова.

Как известно, встречи Н. Я. Мясковского с Вяч. Ивановым относятся к 1904–1905-м годам. Цикл «Три наброска» написан в 1908 году. Для создания этих романсов композитор использовал три стихотворения из книги лирики «Прозрачность» Вячеслава Иванова.

Цикл состоит из трех номеров: «Долина — храм», «Пан и Психея», «Гроза». Эти романсы посвящены московским друзьям композитора, активно пропагандировавшим его музыку, — редактору-издателю московского еженедельника «Музыка» В. В. Держановскому и его жене, лучшей исполнительнице вокальных сочинений Н. Я. Мясковского, выдающейся камерной певице Е. В. Копосовой–Держановской.

В содержании стихов, выбранных для «Трех набросков» композитором, есть музыкальная тематика. Избрав для цикла эти три стихотворения, композитор «подчеркнул» музыкальность поэта-философа. Вяч. Иванов любил привлекать в поэтическую линию Музыку. Следует отметить, что музыкальное в его стихах встречается довольно часто. Например, находит выражение в названии стихов («Beethoveniana», «Фуга», «Музыка»), а также играет большую выразительную роль в развитии поэтических текстов.

Стихи Вяч. Иванова не раз привлекали внимание композиторов. Например, в классический репертуар современного вокалиста входят написанные в 1940 году «Римские сонеты»¹

¹ Цикл состоит из пяти романсов. 1. «Площадь Испании», 2. «Фонтан черепах», 3. «Тритон», 4. «Заход солнца на Пинчо» и 5. «Фонтан Треви».

Александра Тихоновича Гречанинова и написанные в 1914 году «Греческие песни»² Артура Сергеевича Лурье на тексты из Сафо в переводе Вяч. Иванова.

Н. Я. Мясковский на слова Иванова написал лишь три романа. Однако по времени своего создания они «соседствуют» с многочисленными романами на слова З. Гиппиус. И зачастую сведения о «Трех набросках» даются в сопоставлении с вышеуказанными произведениями. Так, например, Т. Ливанова отмечала, что «среди его романсов 1903–1913 годов есть две группы произведений: к одной из них относятся романсы на тексты Баратынского и ряд других, к иной — только романсы на тексты Гиппиус. Отдельные произведения на тексты В. Иванова хоть и стоят на грани усложнений, но не несут в себе той болезненности, какая отмечает “гиппиусовские”» (Ливанова, 275). Конечно, в таком потоке информации о вокальной музыке раннего периода творчества Н. Я. Мясковского «Три наброска» могли бы затеряться. В советском музыковедении в освещении данного цикла переплетаются строки критики и похвалы. Однако мы не будем далее приводить цитаты, а подчеркнем всё знаменательное, что создано в «союзе» Н. Я. Мясковский — Вяч. Иванов.

Своеобразие поэтических строк Вяч. Иванова нашло свое оригинальное решение в вокально-речевой интонации романсов, в музыкальном «шелесте» долины, в «спокойных» звуковых пейзажах, напевно-декламационной мелодике, в имитировании колоколов, флейты, свирели, в красочной гармонии и выразительно раскрылось в материале фортепианной партии.

«Три наброска» — это лирико-философская музыка о красоте, любви. В стихах и в музыке преобладает изобразительность.

² Состоит из двух тетрадей. Первая тетрадь: 1. «Плачь по Адонису»; 2. «Эротический отрывок»; 3. «Гимнический отрывок»; 4. «Сад Нимф»; 5. «Из свадебных песен»; 6. «Моления Афродиты».

Вторая тетрадь: 1. «Из свадебных песен» («Как миловидна ты...»); 2. «Из свадебных песен» («Девичий цвет!...»); 3. «Эротический отрывок» («Мать милая!...»); 4. «Эротический отрывок» («На персях подруги усни!...»); 5. «Ожидание» («Уж месяц зашёл...»); 6. «Эротический отрывок» («Опять, страстью томима...»).

В содержании трех стихотворений данного цикла присутствует тема музыки. О музыке в поэтическом пространстве стихов Вяч. Иванова, к которым обратился Мясковский, читаем в следующих строках: «Колокола поют» и «дольняя звучащая душа» (в первом наброске); «она брала его свирель, дышала в тростник — и новой жила тоской свирель», «И Пан сводил на дивный лад былой напев, и робкой будил песнью Дриад» (во втором наброске), «О, флейты любви» (в третьем наброске).

Интересно проследить, какими средствами музыкальной выразительности эти строки зазвучали в романах Н. Я. Мясковского. Какую музыку колоколов, свирели и флейты услышал композитор?

I. В первом романсе-зарисовке «Долина — Храм» автор обращается к описанию красоты долины и звуков колоколов. В этой долине слышатся манящие звуки.

Звезда зажглась над сизой пеленой
Вечерних гор. Стран утренних вершины
Встают, в снегах, убелены луной.
Колокола поют на дне долины.
Отгулы полногласны. Мглой дыша,
Тускнеет луг. Священный сумрак веет
И дольняя **звучащая** душа,
И тишина высот — благоговеет (I, 739).
(Выделено нами. — Д. М.)

Музыка романса завораживает мягкостью, светом, жизненностью аккомпанемента, «шелестящими» пассажами в духе импрессионистов.

Бедушим элементом в выражении образов первого романса является красочное переплетение оттенков минорного и увеличенного трезвучий. Эти изобразительные штрихи звучат в начале, в середине и в заключение в партии фортепиано.

Мелодия-запев в романсе «Долина — Храм» — в духе песнопений баянистов-сказителей лирико-эпического характера. Она распевная — из той категории распевности, которую Асафьев раскрыл в следующих словах: «когда один звук мягко влечет за собой последующий, пленяя слух плавностью, но

давая словам простор и время “досказаться”, излиться каждым слогом, спеть каждой гласной и согласной» (Асафьев, 145). Мелодия-запев первого романса напоминает тепло и ширь чарующих напевов Баяна из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Спокойное движение восходящей интонации мелодии по звукам второго тетрахорда мелодического *f*-moll, продолжает свое восхождение по звукам t_{35} . Выразительно протянута квинта тоники и далее спуск с остановкой на VII ступени. В следующей фразе в мелодию вплетаются интонации гаммы полутон — тон.

В мелодии-зачине первого романса сочетаются интонации *f*-moll и гаммы тон — полутон. Это полиладовое соотношение является ведущим элементом романса «Долина — Храм».

Начальная аккордовая тема романса «Долина — Храм», выделенная М. Скребковой-Филатовой как «звонящие гармонии» (Скребкова-Филатова, 5), является воплощением идеи-образа данного романса. Эта тема-рефрен звучит трижды в чередовании с контрастными эпизодами (ABA_1CA_2).

Пример 1. Мясковский Н. Я.
Цикл «Три наброска». I. «Долина — Храм»

Andante quieto

Звезд_ды зв_аж_глас_ь над си_ зой ве_ ле_ люй

люй

вс_ чер_ дик_ гор_

Здесь по ступеням гаммы полутон — тон с тоникой *f*, начиная от шестой ступени звукоряда, чередуются в нисходящей последовательности увеличенные созвучия и минорные трезвучия. Эту гармоническую нить композитор рассеивает по всей форме романса. Так, в ней же заключается разъяснение к появлению далекой тональности *h*-moll в середине роман-

са. (Тоника h-moll является энгармонически равным созвучием второго аккорда «звонящих» гармоний). Ладовой основой этого лейт-образа является гамма Римского-Корсакова полутон — тон. Все ладогармонические процессы романса являются производными от данного лейт-образа. Например, тональность h-moll среднего фрагмента является аккордом пятой ступени гаммы полутон — тон.

Выразительно звучат аккорды IV и VI ступеней f-moll, среди аккордов доминантовой группы отметим красочность увеличенного трезвучия в звучании D⁶, а также аккорд V ступени гаммы полутон — тон. То есть здесь гибко переплетаются фрагменты f-moll и фрагменты гаммы полутон — тон, образуя красочную картину романса.

II. В романсе «Пан и Психея» композитор в пространство поэтической мысли Вяч. Иванова «вставляет» и «оживляет» (в отыгрышах) «музыку поэта».

Я видел: лилею в глубоких лесах
Взлелеял Пан.
Я слышал Психею в лесных голосах:
Ей вторил Пан.
Я ухом приник: она брала
Его **свирель**,
Дышала в тростник — и новой жила
Тоской свирель.
И Пан сводил на дивный лад
Былой **напев**,
И робкой будил **песню** Дриад,
Дремотных дев (I, 747).
(Выделено нами. — Д.М.)

Здесь Мясковский «озвучил» свирель Вяч. Иванова. «Шелест» свирели, появившийся в партии фортепиано после слов «и новой жила тоской свирель», продолжается до конца романса.

Во втором романсе красивые ладовые гармонии с преобладанием хроматического и целотонного звукорядов с тоникой d. В вокальной партии скачки гибко переплетаются с мелкими интервальными шагами.

В романсе «Пан и Психея» интонациями восходящего полутонового шелеста в подголосках, узорами коротких двух- и трехзвучных форшлагов «оживает» свирель Вяч. Иванова.

Известный московский критик Ю. Д. Энгель отмечал в данном цикле изящные повороты мелодии и очень характерные штрихи в аккомпанементе романса «Пан и Психея» (*Курьер*, 56).

В заключительные фразы вокальной линии каждого романса композитор выносит увеличенные и уменьшенные интервалы. (В романсе «Пан и Психея» в заключении выразительно звучит интонация ув.4). И это связано с многообразием ладовых систем, которые органично переплетаются на протяжении всего цикла.

III. Еще одна линия любви показана в романсе «Гроза».

Ты помнишь луч
По благоуханной увлажненной зелени,
И дальнего грома «прости» благосклонное,
И крупные слезы Дриады смеющейся,
Полновеские капли, звончатые,
И буйство роз
В твоих кудрях?
О, **флейты** любви!
Вы куда, куда ведете,
К стремнинам каким?..
Младенческой
Рукою веноч отрясала ты, резвою
Рукою веноч отрясала развеянный,
И капли играли с улыбкой ланит твоих,
И крупные капли, алмазные
Ласкали печаль
Твоих ресниц... (I, 767–768)
(*Выделено нами. — Д. М.*)

Композитор находит здесь решение в мелодии-рассказе. Мелодия ведет словесный текст, а в аккомпанементе выразительно даны имитирующие (подражающие) приемы. Сколько красоты, внутреннего света. Это образец любовной лирики.

Стихотворение «Гроза» Вяч. Иванова нашло изложение в простой двухчастной форме. Красочный момент находим в ладотональном выражении. Здесь диатоника начального эпизода сменяется появлением альтераций в сторону бемольных тональностей. Далее, чарующая красота гармонического элемента в тактах темы флейты. И вновь диатоника, которую сменяет движение в сторону бемольных тональностей.

В третьем романсе «Гроза» (C dur) Мясковский «озвучивает» флейту поэта. Скребкова-Филатова, отмечая мерцающие всплески флейты в романсе «Гроза», подчеркивала «ощутимую связь с музыкой импрессионистов, высоко ценимых Мясковским» (Скребкова-Филатова, 5). Фактура флейты в третьем романсе выражена в широких аккордах-арпеджио нонаккордами и шелесте мелких длительностей, устремляющихся ввысь.

Происхождение «флейтовой» темы просматривается от поэтических строк «И буйство роз в твоих кудрях?», которое замыкается T₉ миксолидийского лада с тоникой Es. «Пробегают» короткие восходящие форшаги, расписывая красоту миксолидийского звукоряда. Композитор восхищается флейтой поэта и выносит ее в последовательности больших мажорных нонаккордов. Слова «О, флейты любви» продолжают звучать еще два такта в музыке. Так «тема флейты» звучит с тоникой D, далее C^{is}. Нисходящая хроматическая секвенция в партии фортепиано переходит в D, C-dur.

*Пример 2. Мясковский Н. Я.
Цикл «Три наброска». III. «Гроза»*

The image shows a musical score for the song 'Гроза' by N. Ya. Myaskovsky. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics: 'В твоих кудрях? О, флейты любви!'. The piano accompaniment is in bass clef and features wide chords and arpeggiated figures. Dynamics markings include m.s.f., m.d., and m.s. There is a key signature change to C major at the end of the excerpt.

Поэтическое пространство стихов Вяч. Иванова в вокальном цикле...

The image shows three systems of musical notation for a vocal cycle. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
- The first system has lyrics: "Вы ку_ да ку_ да ве_".
- The second system has lyrics: "де_ те, к стрем_ ни_ нам ка_ ким?". It includes a "rit." (ritardando) marking above the vocal line.
- The third system is marked "piu mosso" (faster) and includes a piano dynamic marking "p". It features complex piano textures with sixteenth-note patterns and a "rit." marking at the end.

Напряжение рассеивается и ведет к прозрачному звучанию тоники *S dur*. Заключительное тоническое трезвучие звучит особенно красиво.

В целом же, в цикле «Три наброска» третий романс воспринимается как послекульминационное затишье.

Этот цикл, наряду с романсами А. Т. Гречанинова и А. С. Лурье, является лучшей страницей воссоздания в музыке образов философской лирики Вячеслава Иванова. Композитор подчеркнул в образе поэта «певца любви».

«Три наброска» Н. Я. Мясковского — это высокохудожественные образцы русской вокальной лирики начала XX века. Здесь живая речь и живые звуки.

Д. М. Мамедова

Список литературы

- Асафьев* *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Том V // Мясковский Н. Я. М.: Издательство Академии наук СССР, 1955.
- Кунин* *Кунин И. Н.* Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. Изд. второе, доп. М.: Советский композитор, 1981.
- Ливанова* *Ливанова Т. Н.* Я. Мясковский. Творческий путь. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
- Скробкова-Филатова* *Скробкова-Филатова М.* Предисловие // Н. Мясковский. Вокальные сочинения. В двух томах. Том I. М.: Музыка, 1981.

**ПОЭТИКА
СТИХОВЕДЕНИЕ**

ΜΟΥΣΙΚΗ В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Аннотация: Статья посвящена поэтике Вяч. Иванова. В основу рассмотрения положены идеи «пространственной» поэтики В. Н. Топорова. «Музыкальность» Вяч. Иванова рассмотрена с учетом ряда фактов его «поэтической» биографии, как ранее известных, так и новых. Этот аспект «поэтического» пространства, с учетом глубинной связи творца и его текстов, помогает точнее выделить и описать класс текстов, связанных у поэта-символиста со сферой «μουσική». Участие языковых элементов в формировании поэтики «музыкальности» рассмотрено на примере звуковых и грамматических повторов двух стихотворений сб. «Кормчие Звезды».

Ключевые слова: поэтика, «экстропическое» пространство, автор, поэтическая биография, текст, музыкальность, языковые средства, поэтическая функция, звуковая ткань, грамматические повторы.

Abstract: The article is devoted to the poetics of Vyacheslav Ivanov. The analysis is based on the ideas of V. N. Toporov's "spatial" poetics. Ivanov's "musicality" is studied in the light of several facts of his "poetic" biography, some previously known and some new. This aspect of the "poetic" space, taking into account the deep connection of the creator and his texts, helps to identify and describe more precisely the class of texts related to the sphere of "μουσική" in the symbolist poet's works. The role of language elements in the formation of the poetics of "musicality" is considered using the example of sound and grammatical repetitions in two poems from the collection "Kormchie zvezdy" ["Pilot Stars"].

Keywords: poetics, «ectropic» space, author, poetic biography, text, musicality, language means, poetic function, sound structure, grammatical repetitions.

Поэтика и сегодня привлекает сложностью задач, трудностью объекта описания, поиском адекватных этому объекту методов изучения¹. Творчество Вячеслава Иванова, рассма-

¹ В России активное обсуждение вопросов поэтики в начале и середине XX в. связано с ОПОЯЗом и его оппонентами, среди которых были Вяч. Иванов, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов (ученик А. В. Щербы и А. А. Шахматова); а также с трудами представителей МЛК — Г. О. Винокура, Р. О. Якобсона и др. Во второй половине XX в. возвращение к проблемам поэтики и стилистики художественной речи стимулировали Варшавская и Московская международные конференции (1970, 1971), научное совещание «История языка русской поэзии XX века» (1984).

триваемое в аспекте общей или частных поэтик — будь то поэтика литературоведческая или лингвистическая — не является в этом отношении исключением. Более того, в этой области Вячеславоведения, исключая работы С. Аверинцева и отчасти С. Гардзонио, сделано не так много.

В последние десятилетия XX века о главных проблемах поэтики и перспективах ее дальнейшего развития наиболее убедительно писал наш великий филолог В. Н. Топоров (†2005). Его «пространственная» поэтика, основные идеи и принципы которой изложены автором в статье «Об “энтропическом” пространстве (Поэт и текст в их единстве)» (Топоров)², дает новый импульс и для тех, кто изучает творчество Вяч. Иванова. Поэтика, в определении Топорова, — это *средостение*, которое «кратчайшим путем и наиболее полно связывает поэта с текстом», и вместе с тем *парадигма*, «наиболее непосредственно и надежно отсылающая к двум пересекающимся “энтропическим” пространствам — Творца и творения». Сложность и неоднозначность отношений между этими двумя «подпространствами» не исключают их целостности³. Существенно, что при таком подходе оказывается актуализированной «лингвистическая» установка Творца, для которого Речь, Слово — орудие создания иного, в слове явленного, мира. Ср. сказанное Вяч. Ивановым о поэте как органе, через который растет язык⁴. Поскольку язык реализует свою поэтическую функцию лишь в тексте, именно текст оказывается в центре внимания как литературоведов, так и лингвистов⁵. В аспекте поэтики лингвистической наблюдае-

² Идеи и методы «пространственной» поэтики убедительно работают при обращении автора к поэтике конкретных текстов и авторов — см. труды В. Н. Топорова по поэтике Достоевского, Гоголя, Тургенева, Блока, Ахматовой, др.

³ Поскольку это пространство есть теоретико-множественное произведение двух «подпространств» (Творца и творения), своего рода конструктор, и «вполне реальный и конкретный субстрат» (Топоров, 213–214, 216, 224).

⁴ Цит. по: *Эткинд*, 86. См. также в статье Вяч. Иванова «Манера, лицо и стиль» о языке поэта: «... он растет через него и в нем дает новый цвет и плод, который радостно приемлется всем народом и признается им, как свое родное достояние» (II, 623).

⁵ Об этом в своих исследованиях по поэтическому языку и речи писали как В. В. Виноградов, так и Р. О. Якобсон; из последних работ на эту тему (*Ковтунова 2006*).

мые в тексте элементы не обязательно совпадают с единицами системы языка, список которых известен любому филологу. Это могут быть и акустические свойства звука (фонологически не существенные), и семантические компоненты слова, и грамматические повторы, и цитатообразные комплексы. Значимость этих элементов в поэтическом тексте обусловлена их поэтической функцией.

Греческое ἡ μουσική⁶ хорошо передает образ «музыкальности» в биографии и творчестве поэта-филозола. Об отношении Вячеслава к миру музыки писала его дочь Лидия, получившая хорошее музыкальное образование: «Отец был в высшей степени музыкален. Композитор, который связан со всей его жизнью, это Бетховен» (*Иванова*, 33)⁷. Сам поэт в «Автобиографическом письме» признавался, что «ничего не знал на свете усладительнее и духовно-содержательнее немецкой классической музыки» (II, 18). В письме к Лидии Зиновьевой-Аннибал от 8/20 ноября 1895 г. из Берлина он пишет: «А я два вечера подряд слушал музыку. В понедельник был с своей этической подругой на классическом духовном концерте в одной церкви, а вчера один был в Philharmonie, где слышал много интересного, между прочим первую симфонию Шумана, Charfreitagszauber из Вагнера «Парсифаля» и «Франческу да Римини» Чайковского, которая потрясла и пленила меня. <...> Играли также “Geschöpfe des Prometheus” Бетховена и “Nachklänge an Ossian” Gade...» (*Переписка 1*, 364). Бетховен, Шуберт, Вагнер — имена этих композиторов довольно часто встречаются в эпистолярной Иванова и его статьях, посвященных проблемам творчества, эволюции искусства, духовной жизни и культуры⁸.

⁶ Это — τέχνη, но также «художественное, поэтическое, искусное» — всё, относящееся к Музам; но и к высшему образованию, эстетическому и научному (*Вейсман*, 828).

⁷ «Вячеслав был исключительно музыкален» (*Иванова*, 112). Вяч. Иванов в статье «О веселом ремесле и умном веселии», рассуждая о двух стихиях — эллинской и не-эллинской (стихии варварства), среди творческих гениев, которые чувствуют себя в латинстве гражданами великого города, в варварстве — необузданными личностями, называет Шекспира и Байрона, Рембрандта и Бетховена, Достоевского и Ибсена (III, 70).

⁸ М. М. Замятина в дневниковой записи от 17/30 июня 1902 г. (Villa Java) пишет о чтении Вячеславом сделанных им в библиотеке выдержек из Вагне-

Вячеслав, как известно, не учился музыке — этому «высшему и могущественнейшему из искусств». Он был не сведущ в области музыкальной техники — и однако же «исключительно музыкален». О музыке он многое знал уже в начале жизни⁹ и едва вступив на поэтическое поприще (*Всё песнопевцам от Муз: и наставничий жезл, и, с цевницей, Строгий учительный стих — медная мысли скрижаль*). О значении музыки, вообще, искусств стареющий поэт напоминает в своем последнем лирическом цикле:

Вы, чьи резец, палитра, лира,
Согласных Муз одна семья,
Вы нас уводите из мира
В соседство инобытия... (III, 643)

В студенческие годы, проводя много времени в доме своего друга А. М. Дмитриевского, Вячеслав часто слушает классическую музыку в исполнении матери друга и его сестры-консерваторки, которая вскоре становится его женой, посещает музыкальные концерты. Встреча в Риме с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, которая готовилась стать певицей, вспыхнувшая между ними страсть и любовь, совместная паломническая поездка на Святую Землю, пребывание пары в Греции, скитания по Европе углубляют интерес поэта к музыке и пению. Известно, что Лидия Дмитриевна дала несколько сольных концертов в Женеве; пела она и в одном из церковных хоров. Дочь Лидия позже вспомнит и «прекрасный голос мамы, который она развивала по настоянию Вячеслава», и ее исполнение в домашних условиях «Лесного царя» Шуберта, «Миньоны» Бетховена¹⁰. Впечатления Вячесла-

ра, в том числе о поэте будущего (настоящем), который «необходимо музыкант-актер», о близости («должны сочетаться») Шекспира и Бетховена, а также о том, что в 5-й симфонии Бетховена выражено приобщение человека к общему через смерть (*Переписка II, 445–446*).

⁹ В поэме «Младенчество» лирический герой вспоминает «дивный голос» матери. «*В театре ждали б вас венки*», — *Так сетовали знатоки*.

¹⁰ В письме Зиновьевой-Аннибал от 5–8/18–21 февраля 1902 г из Женевы находим обстоятельный рассказ о ее занятиях музыкой и пением: «После брѣakfastа засела за рояль. Петъ не пела, или *почти* не пела, но с 8.40 утра и до 11 ½ не отошла от рояля. Я делаю это сознательно, не из неумения распределять времена. Я хочу с *grandes poussées* одолеть грамоту, т.е. чтение нот.

ва от церковной гимнографии и песнопений архаичных ритуалов во время пребывания в Греции (1901-1902 гг., Афины) также были яркими и сильными. Начиная с виллы Жавá, в доме, где жил поэт, всегда стояло пианино: на нем играет и аккомпонирует себе не только Лидия старшая — младшую Лидию учат музыке с четырех лет; в доме бывает Феликс Острога — проф. Женевской консерватории, учитель музыки и композитор. Лидия Дмитриевна и Вячеслав также посещают концерты 1902–1903 гг., устраиваемые профессорами Женевской Консерватории. Так, в письме от 11–15 / 25–28 марта 1902 г. Лидия делится впечатлениями от третьего и последнего концерта Э. Рислера и А. Марто, на котором исполнялись бетховенские сонаты: «Вернулась с 3-го, увы, последнего концерта Бетховена. О блаженный город — Женева! Сегодня в середине Крейцеровой сонаты какой восторг. Какая буря дионического безумия dans toute la belle folie de vivre toujours <...>. После мне трудно было *принять*, до боли трудно, 3-ю сонату. Тем более что в ней была еще раз красота»¹¹ (*Переписка* 2, 395). Вячеслав в письме от 23 января / 15 февраля 1903 г. делится с Лидией впечатлениями от концерта Вилли Ребурга¹² и, в особенности, от его исполнения сонаты Бетховена «Aurore»¹³: она была «aus seiner höheren Region»; «я не знал, что ее так можно сыграть».

В дальнейшем музыка в семье Вяч. Иванова связана главным образом с Лидией младшей. В Петербурге она продол-

И сделала уже огромные успехи. У меня две цели: 1) сделать себе путь для изучения романсов и арий: никогда нельзя *знать* их до конца, пока рояль и голос не слились в одно; 2) для того, чтобы впервые давать тебе музыку. Да, хочу и добьюсь играть легко с листа» (*Переписка II*, 273). В более позднем февральском письме того же года: «Только что пела дивную, спокойную олимпийскую музыку Haydn'ского Орфея. Арию, изученную с Mme Viardot» (*Там же*, 298).

¹¹ Речь идет о сонатном концерте Анри Марто и Эдуарда Рислера. В том же письме по поводу 4-й сонаты: «Пан пляшет!», о 2-й сонате: «Ах, какое вожделение жить в волнах Бетховена» и о предстоящем концерте Брема, в программу которого входила 4-я симфония Бетховена (*Переписка I*, 460).

¹² Вилли Ребург — пианист и композитор, проф. Женевской консерватории. В программе этого концерта были Шуман, Шопен и Бетховен. См. в том же письме: «вообще Бетховен был как единственный» (*Переписка I*, 494).

¹³ Раздел «Лепта» в четвертом поэтическом сб. Вяч. Иванова «Нежная Тайна» заключает написанное по латыни четверостишие с посвящением: *Auroram Beethovenianam auscultanti dominae*. Вот его первая строка: Non sine promissis reditus concedit Olympum...

жает музыкальные занятия — к фортепианным упражнениям добавляется игра на скрипке. Из ее воспоминаний известно, что на Башне бывали музыкальный критик Каратыгин, игравший на рояле вещи Дебюсси и Равеля, музыковед Э. Метнер, приезжал и М. Гнесин, который играл свои новые композиции. Среди гостей был и композитор Р. М. Глиэр, написавший в 1911 г. музыку на стихи Вячеслава. М. Кузмин по вечерам играл здесь отрывки из оперетки, сочиненной днем. «Прекрасная пианистка-дилетантка» Анна Минцлова в первый год после смерти Лидии Димитриевны каждый вечер исполняла по одной сонате Бетховена. Осенью 1914 г. отец и дочь знакомятся с А. Н. Скрябиным — это знакомство, переросшее в дружбу, изменило их отношение к современной музыке. С 1913 г. Лидия учится музыке в Московской Консерватории на курсе у Гольденвейзера; в 20-е годы изучает фугу, контрапункт и начатки инструментовки в бакинской Консерватории у М. Попова; после отъезда из советской России в Римской Консерватории «Санта Чечилия» учится на курсе у Респиги композиции и органу. В стихотворении «Пальма», посвященном дочери, Вячеслав напоминает об их, отца и дочери, общей любви к *Бетховену и Баху, гармониям родным с отзвучьями Иных миров*. Покровительство Муз, мусикийская игра, творчество, искусство сближали их едва ли не больше, чем узы родства и общность судьбы.

Корпус поэтических текстов Вяч. Иванова о музыке, несколько шире — текст «музыки» в творчестве поэта — достаточно обширен, но определить его состав и границы не так просто. Если следовать хронологии и порядку расположения текстов в сборниках, но при этом ограничиться лишь двумя первыми книгами («Кормчие Звезды» и «Прозрачность»), то к этому классу могут и должны быть отнесены: «Missa Solennis, Бетховена», «Творчество» (ц. «Порыв и грани»); «Музыка» (ц. «Дионису»), «Милость Мира», «Ночной звон» (ц. «Райская Мать»); «Голоса», «Тризна Диониса», «Терпандр», «Орфей», «Сафо» (ц. «Геспериды»); «Богини», «Голос Моря» (ц. «Thalassia»); «Пред Грозой», «Альпийский Рог» (ц. «Ореады»); «Воспоминание», «Полет» (ц. «Сонеты»); «Баркарола», «Сикстинская Капелла», «Носталгия» (ц. «Итальянские сонеты»); «Возрождение», «Гиппа» (ц. «Evia»);

«Песнь Разлуки», «Тебе благодарим» (ц. «*Suspiria*»)¹⁴ («Кормчие Звезды»); «Два голоса», «Песни Дафниса», «*Beethoveniana*», «Ганимед», «Гелиады», «Орфей растерзанный», «Хоры мистерий» («Прозрачность»). Из всего этого списка остановимся лишь на двух стихотворениях из первого сборника: «Музыка» (ц. «Дионису») и «Голоса» (ц. «Гесперида»).

В стихотворении «Музыка», говоря словами А.Ф. Лосева, даны «грандиозный образ» и «щемящая интимность космического порыва» (Иванов 1999, 161). Этот двухстрочный текст — «Голос Музыка» и «Человеческий голос» — напоминает кантату. Его замысел и рождение, сонсерсіо задокументированы в письме Вячеслава к Лидии. Оба стихотворения связаны с бетховенской темой и дионисийством композитора. «Музыкальность» каждого из стихотворений создается при участии различных языковых средств. Здесь будет сказано лишь о звуковых и грамматических повторах, т.е. элементах, где содержание, тема, образ не выражены явно.

В двухчастном стихотворении «Музыка» запечатлено поэтическое переживание высшего из искусства как дионисийского и оргийного таинства, с его пафосом «боговмещения и полярности живых сил», где эти полярности «разрешаются в освободительных грозах»¹⁵. Неистребимая рождающая сила, божественный хмель, избыток и полнота жизни — таково дионисийство как религиозный и эстетический феномен. Вся первая строфа — развернутый предикат суждения, где субъектом выступает Музыка. В этой строфе, сплошь признаковой, сказано поэтом всё самое важное о Музыке:

¹ Мой отец —

² Онный алчущий бог,

³ Что нести восхотел

⁴ Воплощений слепых цветно-тканый удел,

⁵ Многострадную, страстную долю.

⁶ И поит он, и пенит сосуд бытия,

⁷ И лиют, не вместив, золотые края

¹⁴ «Мистерии Поэта», «Пэстумский храм», «Темные Музы», «Pietà» и др. тоже могут быть включены в эту группу.

¹⁵ См. статью «Ницше и Дионис». Там же Вяч. Иванов пишет о Бетховене как «величайшем провозвестнике оргийных таинств духа» (I, 716–717).

⁸ Неисчерпно-кипящую волю.

⁹ Но, как облак златой,

¹⁰ Я раждаюсь из пены, в громах пролитой

¹¹ И несусь и несусь

¹² Неизбытых пыланий глухую грозу,

¹³ И рыдаю в пустынях эфира...

Звуковая ткань этой строфы пронизана серией повторов, то близких по акустическим признакам, то различных и даже контрастных. Наиболее заметный рисунок связан с сонорным *л*, который появляется во 2-й строке: *алчущий... восхотел*; усиливается 3-й: *воплощений слепых... удел*; в варианте *лю* он заключает 4-ю строку: *долю*. В трех из шести случаев *л* выступает в позиции рифмы, что делает его более заметным и значимым. Далее в 7-й строке он появляется дважды, и оба раза в вокалическом окружении: *люют... золотые*. В следующей, 8-й строке напоминает о себе лишь в составе рифмы: *волю* (см. 4-ю строку с *долю*). Девятая строка с двукратным повтором одинаковых *ла* в середине, и притом в ближайшей позиции друг к другу: *облак златой* — звучит очень ярко и выразительно. Затухание звуковой темы *л* проявляется в ее элиминации: сначала из рифменной позиции (10-я), затем из всей строки (11 и 13-я), хотя в 12-й она напоминает о себе достаточно выразительно: *пыланий глухую*. Звуковой рисунок *л* в следующей, второй строфе («Человеческий голос») иной: в варианте *ла* в рифменной позиции *крыла* она возникает лишь в 3-й (15) строке; настойчиво начинает звучать в *ля* и *ла* в 5-й (17) строк: *воля... зажгла*. Самое яркое ее звучание наблюдается в 6-й (18) строке с тремя одинаковыми *лю*: *Землю объеблю, любя*. Заключительная строка эту схему трехкратного повтора *л* варьирует, разнообразя его вокалическое окружение: *колеблю узилище*.

Как и все сонорные, *л*-звук усиливает музыкальность стиха. У Лермонтова, как известно, палатальный плавный *л'* явно ассоциировался с ощущением сладости¹⁶. Поэтическая характе-

¹⁶ Об идиосинক্রазиях поэтической апперцепции, упоминая эротическую эмблематику дизного, «влажного» *ю* (*лю*) в «Песне Рыбки» Лермонтова, Вяч. Иванов писал в статье, посвященной пушкинским звукообразам (IV, 344). К. Тарановский в статье «“Сладкие” и “влажные” рифмы у Лермонтова» эти лермонтовские, как и бальмонтовские ассоциации объясняет с акустической

ристика звуков л и л' К. Бальмонтом (*влажное — влюбленное — над люлькой...*) «явно связана со смутными воспоминаниями раннего детства». О рифме на ла в поэме «Цыганы» (*Мариула — гула — блеснула — Кагула*) писал в одной из своих пушкинских статей Вяч. Иванов (IV, 201, 744). Он же восславил и медлительное глагольное «ла» в хорошо известном стихотворении «Славянская женственность». По наблюдениям К. Тарановского, повторы с этим звуком также играют важную роль в припевах¹⁷.

Сонорный высокотональный *н* в звуковой ткани стихотворения, напротив, чаще употребляется в начале строк и участвует во внутренней рифмовке: *Неисчерпно-кипящую... Но, как облак... И несусь, и несу Неизбытых пыланий... И меня, и меня, Ненасытного... На шумящие... Несказанная воля мне... Нерожденную*. Контраст¹⁸ этой «высокотональной» линии сонорных создают резкие согласные (*в, с, з, ц, ч, ж*) с их характерным «режущим тоном» (Schneidenton) и дрожащий, раскатистый русский *р*. Акустически они отличаются большей интенсивностью шума, силой, напором в преодолении препятствий и ассоциируются со страданием-радостью, см.: *многострадную, страстную... раждаюсь... в громах пролитой... грозу, И рыдаю в пустынях эфира... шумящие бурно возьми ты крыла!*

Грамматические повторы заметно повышают музыкальность стиха (*Ковтунова 2013, 27*). Самые заметные в этом стихотворении — повторы префикса *не* в словах со значением беспредельности, полноты; они все, без исключения, занимают здесь

и артикуляционной точек зрения, ссылаясь при этом на работы Р. Якобсона, И. Фонадя, Б. Л. Уорфа (*Тарановский, 343-345*).

¹⁷ См. статью К. Тарановского «Звуковая ткань русского стиха в свете фонологических дистинктивных признаков» (*Тарановский, 348*).

¹⁸ Другой тип контрастов представлен в стихотворении гласными. Образцово компактный *а*, который «ассоциируется с чувствами простора, полноты, величия, уравновешенности, силы и мощи», в некоторых строках ярко противопоставляется диффузным гласным *у, ы*, выражающим «неполноту, утрату равновесия, слабость, даже страдание» (*Тарановский, 349-351*). См.: *Многострадную, страстную долю... Но, как облак златой, Я раждаюсь из пены, в громах пролитой И несусь, и несу Неизбытых пыланий глухую грозу... Несказанная воля мне сердце зажгла; Нерожденную Землю объемлю, любя. — И колеблю узилище мира!*

позицию начала стиха: *Неисчерпно-, Неизбытых, Ненасытного, Несказанная, Нерождённую*. Текст «прошит» также двукратными грамматическими повторами (суффикс и окончание) внутри строки: *Многострадную, страстную* долю; *И поит он, и пенит* сосуд бытия; *И несусь, и несусь; И меня, и меня*¹⁹. Есть и повторы с подхватом в смежной строке или через одну: *И поит он, и пенит* сосуд бытия, / *И лиют...*; *И несусь, и несусь* / *Неизбытых пыланий глухую грозу, / И рыдаю...*; *Нерождённую землю объёмлю, любя, — / И колеблю...* Повторяющийся в начале шести строк союз *И* демонстрирует господство в структуре текста сочинительной связи, к которой обычно тяготеет поэтическая речь, но также усиливает и музыкальность стиха.

Фонетический строй стихотворения «Голоса» в контексте анаграммирования имени *Лидия* и в связи с анаграмматическим принципом в поэзии Вяч. Иванова был рассмотрен в работе (Грек 2010). Звуки и звукокомплексы, складывающиеся в «скрытое» имя, обычно связаны с повторами, симметрией, контрастом, усилением-ослаблением частоты употреблений²⁰. В «Голосах» имя *Дионис* дано. Тогда как имя *Лидия* предполагается — и отыскивается. Седьмая строфа в этом отношении с ключевым словом *дали* (*дали*↔лида) и с трижды повторяющимся глайдом *й* в грамматических повторах и рифменных со-звучиях весьма показательна:

Вдаль влекомы волей сокровенной,
Пришлецы неведомой земли,
Мы тоскуем по дали забвенной,
По несбывшейся дали.

В письме Вячеславу от 26 ноября 1895 г. из Парижа Лидия (в связи с чтением книги французского историка музыки) пишет: «Всё продолжаю с ума сходить по своей Греции. Впервые поняла идею великого Бога восторга и природы — Диониса и его борьбу с уравновешенным Олимпом». И далее: «я вижу смысл жизни лишь в умении найти середину между вакханизмом и са-

¹⁹ В двух последних примерах грамматический и лексический повторы усиливают друг друга.

²⁰ См. также: Грек 2011.

мообузданием» (*Переписка I*, 373). В ответном письме — отклик на эти размышления и сообщение о рождении нового стихотворения. «Вчера, — пишет Вячеслав, — меня неустанно преследовала (как со мной обыкновенно бывает) мелодия будущего стихотворения, пластического извне, а внутри — глубокого и пророческого; отдельные стихи являлись [в уме], на уста, но всё оно, еще без слов, звучало в ушах и пленяло меня невыразимо. Вот его метрическая схема» (*Переписка I*, 377). Как отмечено в комментариях к этой публикации, приведенная схема соответствует метру стихотворения «Голоса» (*Там же*, 378).

Вячеслав Иванов полагал неотъемлемым свойством символического поэта умение петь: «если, поэт <...> — если я умею петь столь сладкогласно и властно, что обаянная звуками душа идет послушно вслед за моими флейтами, тоскует моим желанием, печалится моей печалью, загорается моим восторгом, и согласным биением сердца отвечает слушатель всем содроганиям музыкальной волны, несущей певучую поэму» (II, 605–606). Разбирая музыкальный строй заключительного стиха Дантова «Рая», Иванов замечает: «мудрости учит музыка». *Певучая власть, созвучный гул сфер, мелодия любви, поющая душа, внешняя музыкальная сладость и внутренняя музыкальная энергия, музыкальные вибрации и обертоны* — все эти определения отнесены им к художественно-совершенному, более того — символическому стиху. В них отражается опыт большого любителя Музыки и Поэта.

Список литературы

- Иванов 1999* Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. Отв. ред. Л. А. Гоготишвили, А. Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. Раздел: А. Ф. Лосев и Вячеслав Иванов. С. 121–172.
- Вейсман* Греческо-русский словарь, составленный А. Д. Вейсманомъ. Изд. 5-е. СПб., 1899.
- Грек 2010* Грек А. Г. Об анаграмматическом принципе в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. I. Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 17–34.

А. Г. Грек

- Грек 2011* Грек А. Г. Об анаграммах Рима в двух стихотворениях Вячеслава Иванова // *Fioretti Musicali*. Материалы научной конференции в честь Инны А. Барсовой. М.: Московская Консерватория, 2011. С. 242–251.
- Иванова* Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М.: РИК «Культура», 1992.
- Ковтунова 2006* Ковтунова И. И. Синтаксис поэтического текста // *Поэтическая грамматика*. Т. I. М.: Азбуковник, 2006. С. 239–297.
- Ковтунова 2013* Ковтунова И. И. Соотношение и взаимодействие лексики и грамматики в структуре стиха // *Поэтическая грамматика*. Т. II. М.: Азбуковник, 2013. С. 7–28.
- Переписка* Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894–1903. Т.1, 2. М.: НЛО, 2009.
- Тарановский* Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: ЯРК, 2000.
- Топоров* Топоров В. Н. Об «этропическом» пространстве поэзии (поэт и текст) // *Русская словесность*. Антология. М.: Academia, 1997. С. 213–226.
- Эткинд* Эткинд Е. Вячеслав Иванов и вопросы поэтики (двадцатые годы) // Е. Эткинд. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб.: Максима, 1997. С. 183–196.

**Д. Г. РОССЕТТИ И ВЯЧ. ИВАНОВ:
К ИСТОЛКОВАНИЮ СТИХОТВОРЕНИЙ
«ЗЕРКАЛО ЭРОСА» И «ЛЮБОВЬ»
ИЗ КНИГИ «КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ»**

Аннотация: Статья посвящена исследованию проблемы влияния творчества английского поэта и художника Д. Г. Россетти на поэзию Вяч. Иванова. В центре внимания — стихотворение Иванова «Зеркало Эроса» из книги «Кормчие Звезды», предваренный эпитафией из сонета Россетти. Учитываются биографические факты «лондонского эпизода» жизни Иванова 1899–1900-ых годов, его переписка с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, книги из его личной библиотеки, влияние философии В. С. Соловьева и значение прерафаэлитов для русского символизма. Рассматриваются общие для Россетти и Иванова источники формирования теории мистической любви: философия Платона и творчество Данте Алигьери. Анализируется мотив воссоединения душ в цикле сонетов Россетти «Ивовая роща» и в его сонете «Разделенные души». Показана трансформация этого мотива в стихотворении Иванова «Зеркало Эроса». Высказывается гипотеза, что сонет «Любовь» Иванова мог быть создан под влиянием поэзии Россетти. Учитывается интермедийная природа поэзии Иванова и Россетти.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Данте Габриэль Россетти, Данте Алигьери, английский прерафаэлиты, русский символизм, философия Платона, философия В. С. Соловьева, мотив воссоединения душ, мотив полета душ, интермедийная поэтика.

Abstract: The article is dedicated to the influence of the English poet and artist Dante Gabriel Rossetti on Vyach. Ivanov's poetry. Ivanov's poem "The Mirror of Eros" from the book "Pilot Stars" is at the centre of the article. Ivanov used an epigraph from Rossetti's sonnet and Rossetti's poems are considered the source for Vyach. Ivanov. The article also studies facts from Ivanov's biography and the "London episode" of his life in 1899–1900, his correspondence with L. D. Zinovieva-Annibal, books from his private library, the influence of V. S. Soloviev's philosophy and the meaning of the Pre-Raphaelites for Russian Symbolism. The article describes common sources of the theory of mystic love for Dante Gabriel Rossetti and Vyach. Ivanov: Plato's philosophy and works by Dante Alighieri. The motif of the souls' reunion in the cycle of Rossetti's sonnets "Willowwood" and his sonnet "Severed Selves" are analysed in the article. This motif is studied in the poem of Vyach. Ivanov "The Mirror of Eros". A hypothesis is formed that Vyach. Ivanov's sonnet "Love" might have been created under the influence of Rossetti's poetry. The article also describes the intermedial nature of Vyach. Ivanov's and Rossetti's poetry.

Key words: Vyach. Ivanov, Dante Gabriel Rossetti, Dante Alighieri, English Pre-Raphaelites, Russian Symbolism, Plato's philosophy, Soloviev's philosophy, motif of souls' reunion, motif of flying souls, intermedial poetics.

Влияние творчества английского поэта и художника-прерафаэлита Данте Габриэля Россетти (1828–1882) на поэзию Вячеслава Иванова — малоизученная область компаративистики. Вместе с тем эта тема важна для исследования не только творчества Иванова, но и системы мотивов русского символизма. Большой интерес представляет мотив воссоединения (слияния) душ — *unio mystica* — в поэзии Россетти и в некоторых стихотворениях Иванова и прежде всего таком, как «Зеркало Эроса». Этот мотив в системе мифопоэтики символизма был выделен, например, в трудах А. Ханзена-Лёве, который отметил его ключевую роль в поэзии 1900-х годов в отличие от 1890-х (Ханзен-Лёве 1999, 382). Интертекстуальная составляющая этого мотива позволит понять природу его трансформаций в поэзии Иванова.

Первая книга стихов Вяч. Иванова «Кормчие Звезды» (1903), вобравшая в себя стихотворения, создававшиеся в ранний период его жизни и творчества, характеризуется необычностью символических образов, взятых из различных культур и воплощающих метафизические идеи как некие «платоновские сущности». Именно здесь формируется и получает оригинальную трактовку один из наиболее важных для последующих книг лирики Иванова, например, таких, как «*Cor Ardens*» (1911–1912), метафизический андрогинный мотив воссоединения и полета двух душ. Тема мистического единения с божественным имеет платоновско-соловьевские истоки и восходит к ставшими значимыми для Иванова мифам Платона об изначальной андрогинности человека и об Эросе, вобравшем в себя архетипические представления о воссоединении (диалог «Пир»). Она неотделима от мифа о бессмертии души, посреднике между земным и небесным мирами (диалог «Федр»), и христианизирована у Иванова¹. Как пишет А. Ханзен-Лёве, «выдвинутая Соловьевым теургическая идея “богочеловечества” восходит

¹ Вяч. Иванов писал: «Человек <...> должен сам найти свое другое, как точку опоры, — должен действием любви и той веры, которая уже заключается в любви и ее обуславливает, обрести свое *ты еси*. Восходя, как наставляет Платон, по ступеням любви, он учится открывать на каждой новой ступени в любимом все большее причастие бытию истинному и через то вырастает в бытии сам, приобщаясь ему от любимого, — пока, в своем алкании безусловного бытия в другом сущем, не узнает несказанным возгорением своего сердца Единого Возлюбленного, объемлющего, утверждающего и спасающего в себе все другие любви, и не причастится от Него истинному богосыновству» (III, 248).

к герметически-гностическому представлению о соединении неба и земли, некой сизигии божественного и человеческого начал, персонифицированной в образах Спасителей мужского и женского пола. Сама София есть воплощение принципа соединения, архетипа единства (*unio mystica*, “всеединство”)» (*Ханзен-Лёве 2003*, 221).

С мотивом воссоединения связана платоновско-дантовская космологическая традиция, отразившаяся в поэзии Иванова (о ее специфике уже писали исследователи (*Davidson, Асоян, Устинова*)) и платоновско-соловьевская мифология Эроса, смысл которой Иванов определял как преодоление смерти в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1910). Платоновско-соловьевская мифология способствовала формированию житнетворческого мифа Иванова, в котором его жена — Л. Д. Зиновьева-Аннибал понималась как его мистическое андрогинное я. О роли биографического фактора в формировании мистической философии любви Иванова уже писали исследователи (*Богомолов; Обатнин 2000*), в том числе затрагивая проблему влияния Данте, Платона и Соловьева (*Davidson; Шишкин 1996; Цимборска-Лебода 2004*). Показательно признание Зиновьевой-Аннибал, сделанное в письме к Иванову от 21 июня 1896 года: «В нас одна душа, одна кровь течет» (*Переписка I*, 390).

Андрогинный мотив воссоединения и полета бесплотных душ возлюбленных встречается и в европейской, и в русской литературе. Стихотворение «Лунные розы» из книги Иванова «Кормчие звезды» имеет эпиграф из баллады «Коринфская невеста» Гете: «Ach, die Erde kühlt die Liebe nicht!»² и может быть связано с традициями лирики Новалиса, которую переводил Иванов, и с балладой В. А. Жуковского «Эолова арфа». Соединение возлюбленных «за гробом» представлено в этом стихотворении Иванова образом двух бесплотных слившихся теней: «И сплелись над пустынной могилой, / И скользят по серебристым росам — И, четой отделясь легкокрылой, / Понеслись к усыпленным лесам...» (I, 564). Этот образ встречается в «Божественной Комедии» Данте, где в первом круге Ада обречены блуждать тени Паоло и Франчески: «“Поэт”, я начал, “мысль моя невольна / Устремлена к чете,

² Ach! И земля не остужает любви (*нем.*) (I, 862).

парящей там, / С которой вихрь так мчится произвольно» (*Данте 1897*, 30).

Мотив воссоединения и полета душ возлюбленных в книге «Кормчие звезды» воплощен в стихотворении «Зеркало Эроса» и в сонете «Любовь», которые глубоко связаны не только с традициями Данте, Гете, Новалиса и Жуковского, но и со стихотворением «Пламенники» из этой же книги внутренними переключками. Эпиграфом к «Пламенникам» служат строки из одноименного романа Зиновьевой-Аннибал, который не был опубликован (*Богомолов*, 12-16). «Будет мир, подобный миру светлых духов, ликующих каждый своим отдельным ярим порывом. Ярою любовью ликуют они в красоте блистающих, горящих жизнью миров, — любовью к одному Солнцу, к одному Богу-началу; и в той любви сливаются одинокие порывы и возвращаются к началу — Богу, источнику любви. То — новый мир и новый круговорот любви, и тому я скажу — Да, и тем Да то будет» (I, 548).

Опубликованная переписка Иванова и Зиновьевой-Аннибал очень важна для понимания биографической основы создания ряда стихотворений из книги «Кормчие звезды», и прежде всего цикла «Thalassia», куда входит стихотворение «Пути Эроса». Некоторые стихотворения из этого цикла были созданы в знаменательный «лондонский» период жизни и творчества поэта (*Переписка 1*, 653). Сонет «Любовь», по свидетельству биографов, был написан раньше, но не позднее 1898 года (*Шишкин 2011*). В Лондоне Иванов и Зиновьева-Аннибал жили в 1899–1900-ых гг., как пишут исследователи «лондонского эпизода» их жизни, указывая на знакомство русского поэта в этот период с английской поэзией (*Кружков*, 247–248, 253).

Россетти был главной фигурой английского прерафаэлитского движения, представленного творчеством Дж. Миллеса (1829–1896), У. Ханта (1827–1910), У. Морриса (1834–1896), Э. Бёрн-Джонса (1833–1898) и др. З. А. Венгерова дала анализ его живописи и поэзии как уникальному синтезу искусств, существенному на основе идеи мистической любви. Она писала о платонизме Россетти, который выражается в стремлении через земной образ передать высшую идею (*Венгерова 1895*, 214). Иванов был хорошо знаком с открытиями поэтов и художников-прерафаэлитов как одним из источников русского симво-

лизма. Показательно, что в статье «Две стихии в современном символизме» (1908), разрабатывая теорию символа и отмечая в поэзии символизма открытие высших состояний мистического сознания, он указал на прерафаэлитское братство, открывшее, по его мнению, «предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира» (II, 551). Иванов пишет, что «реализм, романтизм и прерафаэлитское братство — оба эти потока влились в жилы современного символизма и сделали его явлением гибридным, двуликим», то есть основанным на борьбе противоборствующих начал (I, 551–552). На рубеже веков большой интерес к живописи и поэзии прерафаэлитов испытали многие современники Вяч. Иванова и прежде всего Н. Минский, В. Брюсов, З. Венгерова, А. Бенуа, С. Соловьев, А. Блок, Эллис, Андрей Белый, о чем писали исследователи (*Жаткин; Титаренко 2011; Познанская*). Благодаря публикациям З. А. Венгеровой о прерафаэлитах (*Венгерова 1895; 1896; 1897; 1900*), работам А. Бенуа, что уже было предметом рассмотрения (*Проскурякова*), уже в 1890-е годы в русском символизме возникает устойчивый интерес к прерафаэлитскому движению. Это явление отметил Брюсов, считавший прерафаэлитов одним из истоков символизма, а картину Россети «Прозерпина» выражением идеала нового искусства (*Брюсов, 270–271*)³.

Сонеты Россети вошли в его сборник «Ballads and Sonnets» (London, 1881). Мистическая история рукописи сборника была известна современникам Россети: после смерти своей возлюбленной — поэтессы и художницы Элизабет Сиддал (1829–1862), которая была его Музой и моделью, он положил неизданные сонеты, посвященные ей, написанные в традициях «Новой жизни» Данте, в ее могилу. Впоследствии они были опубликованы. Их отличительная особенность — платонизм, создание особого типа символа, соединяющего в себе реальность земного и сущность божественного, развитие мистических тем любви и смерти, воплощение сновидческих состояний, как пишут исследователи (*Hueffer; Соколова 1995*). Россети писал сонеты как развитие живописных тем и образов своих картин и наоборот: сонеты рождали идеи и образы полотен. Это было со-

³ М. М. Бахтин считал, что культура Возрождения преломила в творчестве Брюсова сквозь призму прерафаэлитских традиций (*Бахтин, 318*). Брюсов переводил стихотворения сестры Д. Г. Россети — Кристины Россети.

здание новой визуальности в поэзии как результат «двойного зрения», принципа, восходящего к творчеству Данте Алигьери.

Данте, как известно, был знаковой фигурой для Иванова, существует ряд специальных работ, посвященных этой проблеме (*Davidson; Асоян; Силард; Шишкин 1996*). Значение Россетти могло определяться тем, что живопись и поэзия английского художника были проводниками идей и образов Данте, как пишут исследователи (*Hueffer; Венгерова 1897, 23; Соколова 1994*). На влияние Данте, проявившееся в поэзии и живописи Россетти, указывала в своих публикациях Венгерова. От Данте у него принцип припоминания, — пишет она, «как будто просветленная и примиренная душа с грустью вспоминает свои прежние страдания и освещает их познанным ею светом» (*Венгерова 1897, 25*). Дантовский слой его поэзии воспринимался ею как «возрожденное христианство», его стиль определялся как мистический реализм (*Венгерова 1896, 124*). Россетти переводил и иллюстрировал «Новую жизнь» Данте⁴ создавал иллюстрации и цикл картин по мотивам «Божественной Комедии» («Paolo and Francesca», «Francesca da Rimini») ⁵, а также написал ряд полотен на темы видений Данте, например, «Dantis Amor», «The Meeting of Dante and Beatrice in Paradise» и др.⁶ Под влиянием Данте написаны многие сонеты Россетти из его книги «Дом Жизни»⁷.

Исследователи уже указывали на прочтение Данте Ивановым и русскими символистами через философию В. С. Соловьева (*Davidson, Полонский*). В. В. Полонский, исследуя эту традицию, пишет: «Своим своеобразием русская рецепция наследия Данте на рубеже веков обязана в первую очередь опыту Вл. Соловьева. Его софиология не только стремилась адаптировать запечатленную в “Новой жизни” и “Комедии” мистическую эротологию в качестве своего метафорического языка, но и предопределила господствующий тип прочтения Данте следующим поколением русской художественной интеллигенции» (*Полонский, 112*). П. Дэвидсон, исследуя биографический контекст мистической

⁴ Известны его иллюстрации к «Новой Жизни» Данте, такие, как: «Boat of Love», «Dante's Dream», «Salutatio Beatricis», «Beata Beatrix». См. (*Rossetti*).

⁵ См. там же.

⁶ Об этом подробнее в кн.: *Treuherz, Prettejohn, Becker, 156–161*.

⁷ О дантовском цикле и его роли в судьбе Россетти писали его современники (*Hueffer, 16-19*).

философии любви у Иванова, пишет, что она сформировалась под влиянием Данте и Соловьева и стала фокусом преломления дионисийской теории (*Davidson*, 100–110). В статье «О границах искусства», анализируя сонет из «Новой жизни» Данте, Иванов писал, что «нет сомнения в том, что Данте был и человек глубокой душевной жизни, и художник великий. <...> Не представляет ли собою описанный им экстаз одного из высочайших подъемов его духа в такую область сверхчувственного сознания, откуда человек не возвращается не обогащенный плодами этого подъема, который отмечает собой его остальную жизнь, как неизгладимое и решительное событие?» (I, 629).

В списке книг, принадлежащих Вяч. Иванову, имеется сборник Д. Г. Россети «Ballads and sonnets» (1881) (*Обатнин 2002*, 326).⁸ Этим сборником Иванов очень дорожил. «Сижу сегодня, Радость Лиля, тихо-тихо дома с книжками: вот мой день. <...> Жаль, не со мной стихотворения D. G. Rossetti. Пришли», — писал он Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в письме от 26–28 января 1902 года из Афин (*Переписка II*, 184). Судя по тексту письма, стихотворения Россети были хорошо знакомы поэту. Находим цитату из самого сокровенного цикла Россети — «Ивовая роща» («Willowwood»), состоящего из четырех сонетов, в стихотворении Иванова «Пути Эроса». Строки второго сонета Россети выполняют функцию эпиграфа, в них воплощен мотив воссоединения двух душ: «While fast together, alive from the abyss / Clung the soul-wrung implacable close kiss» (D.-G. Rossetti) (I, 591). В переводе О. А. Шор читаем: «Доколь они были тесно вместе, живые над бездной, уста их единились в исторгнутом из души, неумолимо-слитом лобзании» (I, 862). Как можно убедиться на основе сравнения приведенной выше цитаты из «Ада» «Божественной комедии» Данте, цикл сонетов Россети основан на развертывании интертекста как порождающей модели.

Цикл «Ивовая роща» был хорошо известен современникам Иванова. Уже в конце XIX века его неоднократно цитирует Венгерова (*Венгерова 1895*, 223; *Венгерова 1897*, 43–44). Она пишет: «Особенно красиво это странное сочетание искренней

⁸ Среди книг Вяч. Иванова есть также сочинения идеолога прерафаэлитского движения Дж. Рескина «Pre-Raphaelitism» (без даты) и «Morning in Florence» (1907) (*Обатнин 2002*, 326, 329).

печали и отраженного счастья в четырех сонетах, озаглавленных “Willowwood” (Ивовая роща)» (*Там же*, 43). По ее мнению, основная тема сонетов — любовь, отражающая душу природы, и этим обусловлен сложный мистицизм образов. Ею сделан дословный пересказ сонетов: «Поэт сидит над озером, думая об умершей возлюбленной; он не решается взглянуть на ангела любви, сидящего рядом с ним, и встречает его тихий взор только в отражении волны, — тогда глаза ангела и ровный плеск воды кажутся ему глазами и голосом возлюбленной; он вновь соединен с ней силой их взаимной, не нарушенной смертью любви, он счастлив, глядя на ее мнимое отражение в озере. <...> прильнув к отражению лица возлюбленной, он пьет “ее дыхание, ее слезы, ее душу”. С участием и благословением во взоре ангел любви склоняется низко над водой и осеняет своим ореолом соединенных на мгновение любящих» (*Венгерова 1897*, 43–44).

В первом сонете намечается тема зарождения любви, где поэт и Эрот склонились над ручьем — зеркалом любви. Их отражение в воде повторяется в глазах Эрота, приоткрывается тайна любовного союза. Во втором сонете в звуках песни Эрота поют души, брошенные в мрак, как тени: «And sing when the new birthday tarries long. / That stood aloof, one form by every tree / All mournfull forms, for each was I or she, / The shades of those our days that had no tongue» (*Россетти*, 127)⁹. Этот второй сонет воплощает дантовский визуальный образ двух теней Паоло и Франчески, которые «во тьме друг к другу льнули нежно // Сомкнув уста, стеная безнадежно»¹⁰. В цикле Россетти изложена не просто история запретной любви Паоло и Франчески, скорбные тени которых блуждают в Аду у Данте, а создана иллюзия страстивий разделенных смертью душ двух возлюбленных. В заключительном сонете цикла английский поэт создает образ «уплывающей, в сумерки»

⁹ См.: И видел тени я между сплетений
Нагих дерев, у каждого — одна,
И тени были: я или она, —
Тех наших дней, речь не обретших, тени (пер. В. Савина) (*Россетти*, 126).

¹⁰ Перевод В. Савина (*Там же*). Ср. с переводом Вламеса: «Пока преобладающая полная мрак, / Наш поцелуй надрывный не иссяк» (пер. Вламеса) (*Россетти*, 543).

возлюбленной: «Себя не помня, я к воде приник / Там, где исчез ее прелестный лик / Ее душа и слезы и дыхание: / И надо мной — я слышал, как сквозь сон, — / Эрот, вздохнув, исторг печальный стон / И наши лица погрузил в сиянье» (*Россетти*, 128; 130)¹¹. Поэтика зеркальности присуща поэзии Россетти, она осложнена темой соединения двух любящих высшим третьим (ангелом, зеркалом воды, душой природы). Символика зеркала для Иванова является конструктивным приемом поэтики уже в книге стихов «Кормчие Звезды». Исследователи связывают ее с трансформацией мифопоэтической символики Платона (*Мини, Обатнин*, 123). Вместе с тем мотив взаимоотражения возлюбленных друг в друге, присущий Россетти, мог быть источником этого мотива у Иванова.

Поэтический цикл Россетти соотносится с его мистическим живописным триптихом «Паоло и Франческа да Римини» («Paolo and Francesca da Rimini») (1862) (*Treuherz, Prettejohn, Becker*, 30). Первая часть триптиха воспроизводит образ слившихся в запретном поцелуе Паоло и Франчески, вторая — Данте и Вергилия, третья — андрогинный образ двух возлюбленных среди языков пламени. Стихотворению Иванова созвучна живописная композиция из триптиха Россетти, где прильнувшие друг к другу возлюбленные изображены в вихре пламени. Андрогинный образ возлюбленных трансформируется в видение полета душ, уносимых вожатым — Эросом в стихотворении «Зеркало Эроса»: «Куда, куда / По сизым грядам, / Пугливый рой / Доверчивых крыл?» (I, 592). Образ летящих крылатых возлюбленных — визуальный символ в поэтическом тексте. Это образ андрогинности как символ зеркала Эроса: «Рука с рукой, / С устами уста...», «Слиты на миг, / Глядим в немую / Вечность очей — / Бессмертную, вечную вечность... » (I, 592).

Мотив воссоединения и полета душ является доминирующим и в сонете «Любовь» Иванова из его книги «Кормчие звезды»:

Мы — два грозой зажженные стволы,
Два пламени полуночного бора;
Мы — два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела!

¹¹ Цит. по переводу В. Савина.

Мы — два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного зора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы — Сфинкс единый оба.
Мы — две руки единого креста (I, 610–611).

В переписке Иванова и его жены сохранилось ироническое обыгрывание числового символизма этого сонета: повторение ключевого слова «два» в письме от 17/4 мая 1900 года (*Переписка I*, 659)¹². В книге «*Cor Ardens*» этот сонет становится магистралом «Венка сонетов», что говорит об его исключительной значимости для развития этой темы¹³. Сонет, безусловно, отсылает к традиции Данте. Показательны, например, переводы Ивановым двух сонетов из «Новой жизни», опубликованные П. Дэвидсон (*Davidson*, 238–239). Один из них имеет числовую символику¹⁴. Вместе с тем ивановский сонет «Любовь» мог иметь своим источником и сонеты Россетти из книги «Дом жизни». В сонете Иванова, как и у Россетти, воплощается тема мистического единения двух высшим божественным третьим. Приведем текст сонета Д. Г. Россетти «*Severed Selves*» («Разделенные души») (*Rossetti*, 107) и сравним с дословным его переводом:

¹² Вяч. Иванов и Зиновьева-Аннибал писали М. М. Замятниной в связи с общим простудным заболеванием: «Жаль, что в сонете только 14 строк полагается; прибавить разве к тому моему сонету, на старинный манер, “хвост” (soda), в котором заявить, что мы не только два ока, два крыла» (*Переписка I*, 659).

¹³ См. его первую публикацию: *Иванов 1910*.

¹⁴ Прочитируем начало сонета, опубликованного П. Дэвидсон:
Любовь и сердце высшее — одно:
Был прав мудрец, сих слов провозвеститель —
С душой разумной разум разлучить иль?
Не разлучить и тех двоих равно (*Davidson*, 238).

SEVERED SELVES

Two separate divided silences
Which, brought together, would find
loving voice;
Two glances which together would
rejoice
In love, now lost like stars beyond dark
trees;
Two hands apart whose touch alone
gives ease;
Two bosoms which, heart-shrined with
mutual flame,
Would, meeting in one clasp, be made
the same;
Two souls, the shores wave-mocked
of Sundering seas
Such are we now. Ah! May our hope
forecast
Indeed one hour again, when on this
stream
Of darkened love once more the light
shall gleam?
An hour how slow to come, how
quickly past,
Which blooms and fades, and only
leaves at last,
Faint as shed flowers, the attenuated
dream.

РАЗДЕЛЕННЫЕ ДУШИ

Две отдельные разъединенные
немоты,
Которые, соединившись, найдут
любящий голос;
Два взгляда, которые вместе бы
возрадовались
В любви, теперь затеряны как
звезды
за темными деревьями;
Две разъединенные руки, которым
будет легче от соприкосновения
Две груди, в которых святыня
сердца
с горящим пламенем,
Соединились бы мгновенно, стали
одним;
Две души, два берега, дразнимые
бушующим морем: —
Таковы мы сейчас. О! Пусть наша
надежда предскажет
Еще один час, когда на этом потоке
Потемневшей любви еще раз
блеснет
свет?
Как медленно приходит час, как
быстро проходит, —
Который цветет и увядает, и только
в конце-концов листья
Трепещут, как опавшие цветы,
как смутные мечты¹⁵.

И сонет «Любовь» Иванова, и сонет Россетти «Разделенные души» отличает числовой символизм. Сонет Иванова — это полемический ответ, концептуально обыгрывающий андрогинную тему, заданную Россетти. Но если Россетти пишет о трагедии «разделенных душ», то Иванов отвечает ему визионерным образом платоновского единения.

¹⁵ Благодарю за помощь в переводе сонета Я. А. Малинко и Е. Е. Савинкову. Ср. художественный перевод А. Круглова в кн.: *Поэтический мир*, 109.

Влияние Россетти и Данте могло обусловить и формирование принципов создания воображаемой картины на основе узнаваемых приемов или ассоциаций. Имагинативный образ доступен в духовном зрении, как у Данте, о чем Вяч. Иванов писал в статье «О границах искусства» (1913). Подобный образ может иметь разные формы воплощения: в форме экфрасиса, экфрастической интенции, экфрасиса «в свернутом виде», экфрастического импульса (*Цимборска–Лебода 2002*, 55). Экфрастическая интенция ведет к созданию иллюзионистического образа, то есть образа, существующего в памяти и развиваемого в воображении. Он может быть трансмедиальным как вариация одного и тоже живописного сюжета или мотива или трансформационным, так как речь идет о трансформации языков одного языка искусства в тексте другого¹⁶. Поэтому в стихотворении Иванова продолжается развитие ассоциаций, идущих из разных источников. Например, первая часть стихотворения «Зеркало Эроса» — это пейзаж, но он не озерный или речной, как у Россетти, а морской и космический в духе романтиков и «Острова смерти» А. Беклина (утесы смерти, ладья, ночь кипарисов): «И остров вершинный / Плывет в озареньи — / Эфирный дом / Надежд светлоликих, / Элизий плена» (I, 592).

Мотив соединения и разделения душ показателен для многих сонетов книги «Дом жизни» Россетти, например: «Nuptial Sleep» (Брачный сон), «The Kiss» (Поцелуй), «Love's Lavers» (Возлюбленные любви), «The Lovers' Walk» (Прогулка влюбленных), «The Birth-Bond» (Единокровные) и др. Мотив полета становится символом мистического единения. Иванов не передает словами сонет или живопись Россетти, а стремится воссоздать иллюзионистическую картину. Поэтому стихотворение «Зеркало Эроса» — текст, созданный как иллюзорное декоративное пространство воображаемой картины. Его отличает метафорический и орнаментальный стиль, наличие зрительных ракурсов, объединенных мотивом соединения душ как преодоления плена земной жизни и смерти. Развитие этого мотива в мифопоэтике Иванова способствует созданию особых пространственно-временных образов (*земля/небо/космос и вечность*) с присутщими

¹⁶ Подробнее см.: Титаренко 2015.

ему онтологическими характеристиками бытия, открывающимися только в мышлении (*от реального — к реальнейшему*), и числовым символизмом.

Список литературы

- Асоян* Асоян А. А. Данте и Вяч. Иванов // Асоян А. А. Данте и русская литература. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1989. С. 121–143.
- Бахтин* Бахтин М. М. Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 318–328.
- Богомолов* Богомолов Н. А. Вяч. Иванов в 1903-1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной-Intrada, 2009.
- Брюсов* Брюсов В. Я. К истории символизма // Литературное наследство. М.: Наука, 1937. Т. 27–28. С. 268–274.
- Венгерова 1895* Венгерова З. А. Новые течения в английском искусстве // Вестник Европы. 1895. № 5. С. 192–235.
- Венгерова 1897* Венгерова З. А. Литературные характеристики. Кн. 1. СПб.: Тип. А. Э. Винке, 1897.
- Венгерова 1900* Венгерова З. А. Поэт-художник. Данте Габриэль Россети // Новый мир. 1900. № 47. С. 446–447.
- Венгерова 1896* Воронов З. <Венгерова З. А.> Прерафаэлитское движение в Англии // Северный вестник. 1896. № 4. Отд. 1. С. 109–130.
- Переписка* Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. Т. 1–2 / Подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова, М. Вахтеля, Д. О. Солодковой. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
- Данте* Данте Алигьери. Божественная комедия. Ч. I. Ад. В пер. русских писателей. СПб., 1897.
- Жаткин* Жаткин Д. Н. Данте Габриэль Россети и Серебряный век русской литературы (А. А. Блок, члены литературного общества «Аргонавты») // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 10. С. 106–110.
- Иванов 1910.* Венок сонетов: Из книги «Любовь и Смерть». Посвящается Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Аполлон. 1910. № 5 (февраль). С. 65–73.
- Кружков* Кружков Г. «Мы — двух теней скорбящая чета»: Лондонский эпизод 1899 года по письмам Вяч. Иванова и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Новое литературное обозрение. 2000. № 43. С. 235–260.
- Минц, Обатнин* Минц З. Г., Обатнин Г. В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова: (Сборники «Кормчие звезды»,

С. Д. Титаренко

- Прозрачность») // *Мини*. З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды в 3-х кн. СПб.: Искусство-СПб., 2004. Т. 3. С. 123–128.
- Обатнин 2000* *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вяч. Иванова (1907–1919)). М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- Обатнин 2002* *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Europa Orientalis*. 2002: 2. V. XXI. С. 261–343.
- Познанская* *Познанская А.* Прерафаэлиты в России // Прерафаэлиты. Викторианский авангард. Из собрания галереи Тейт, коллекций Великобритании и США. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2013. С. 180–187.
- Полонский* *Полонский В. В.* Русский Данте конца XIX — первой половины XX в.: Опыт рецепции и интерпретации классики до и после революционного порога // *Литературоведческий журнал*. 2015. № 37. С. 111–130.
- Поэтический мир* *Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы = The Poetic World of Pre-Raphaelites. New Translations.* М.: Центр книги Рудомино, 2013.
- Россетти* *Россетти Д. Г.* Дом Жизни = *The House of Life: Поэзия, проза [на русск. и англ. яз.] / Пер. с англ.* СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Силард* *Силард А.* Дантов код русского символизма // *Силард А.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 162–205.
- Соколова 1994* *Соколова Н. И.* Данте и Д. Г. Россетти // *Англия и Россия: Диалог двух культур. Теоретические проблемы литературных связей.* Воронеж: Изд-во ВГУ, 1994. С. 130–145.
- Соколова 1995* *Соколова Н. И.* Творчество Д. Г. Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М.: Моск. пед. гос. ун.-т, 1995.
- Титаренко 2011* *Титаренко С. Д.* Блок и прерафаэлиты (О некоторых визуальных источниках и природе трансформаций архетипического образа Вечной Женственности) // *Александр Блок. Исследования и материалы.* М.: Наука, 2011. <Т. 4>. С. 113–141.
- Титаренко 2015* *Титаренко С. Д.* Русский символизм и традиции английских прерафаэлитов: проблемы интермедиальности // *Культура и текст*. 2015. №5 (23). С. 42–57.
- Проскуракова* *Проскуракова М. А.* Творчество прерафаэлитов в оценке А. Бенуа // *European Journal of Social Sciences*. 2012. № 1(17). С. 358–362.
- Топорков* *Топорков А. А.* Отзвуки Данте в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // *Память литературного творчества.* М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 519–536.

Д. Г. Россети и Вяч. Иванов: к истолкованию стихотворений ...

- Ханзен-Леве 1999* Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999.
- Ханзен-Леве 2003* Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов: Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003.
- Цимборска-Лебода 2002* Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вяч. Иванова // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 53-70.
- Цимборска-Лебода 2004* Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви. Томск; М.: Водолей Publishers, 2004.
- Устинова* Устинова В. А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // *Euroa Orientalis*. 2002: 2. V. XXI. С. 321–338.
- Шишкин 1996* Шишкин А. Б. «Пламенеющее сердце» в поэзии Вячеслава Иванова: К теме «Иванов и Данте» // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. С. 333–352.
- Шишкин 2011* Шишкин А. Б. Краткая летопись жизни и творчества Вяч. Иванова. 2011. Эл. ресурс. <http://www.v-ivanov.it/averoma/letopis.htm> (04.08.2017).
- Davidson* Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's perception of Dante. Cambridge, 1989.
- Hueffer* Hueffer F. Memoir of Dante Gabriel Rossetti // Rossetti D. G. Ballads and Sonnets in one volume. Leipzig, 1882. P. 7-24.
- Rossetti* La vita nuova: (The new life) / by Dante Alighieri; translated and illustrated by photogravures after paintings by Dante Gabriel Rossetti; with the fifth canto of Dante's Inferno; [translated by H.W. Longfellow], and Rossetti's two illustrations thereto. London: G. Routledge & Sons [191?].
- Treuherz, Prettejohn, Becker* Treuherz J., Prettejohn E., Becker E. Dante Gabriel Rossetti. With 190 illustrations, 140 in colour. New York: Thames & Hudson, 2003.

**«РАЙ НЕЗАБЫВЧИВОЙ ДУШИ»
И «ХРИСТИАНСКАЯ ИСТИНА О ЧЕЛОВЕКЕ» —
СТИХОТВОРЕНИЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «EDEN»:
КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ**

Аннотация: Делая отправной точкой исследования стихотворение Вяч. Иванова «Eden», эпилог V книги метафизической лирики — «Rosarium», а также его критико-философские статьи, в настоящем сообщении автор предлагает культурологическую интерпретацию ключевых топосов художественного мышления поэта — его поэтической антропологии. В центре рассуждений поставлена концептуализация категории рай / Эдем у Иванова и понятие счастья как «метафизическо-религиозного чувства», связанного с духовным бытием личности в его вертикальном измерении (отношение человек — трехипостасный Бог). Выявлены интертекстуальные связи поэзии Иванова с известными культурными текстами (Блаженный Августин, Петрарка и др.), ставшими источником европейского понимания концептов: душа — память — забвение — рай.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Блаженный Августин, Петрарка, Шелер, рай / Эдем, фигура Святой Троицы, душа, счастье, память / anamnesis, забвение

Abstract: Taking as a starting point Vyacheslav Ivanov's poem Eden — the epilogue of the 5th book of „metaphysical lyric poetry” «Rosarium» as well as his critical and philosophical works — the article proposes a culturological interpretation of the key topoi of the poet's artistic thought: his poetic anthropology. The principal point in these considerations is the conceptualisation of the category of paradise / Eden in Ivanov's writings and the notion of happiness as a „metaphysical and religious feeling” connected with a person's spiritual life in its vertical dimension (relation man — three-personed God). Moreover, the article presents intertextual relationships between Ivanov's poetry and cultural texts (St Augustine, Petrarch, and others) being the source of European understanding of the concepts: soul, memory, oblivion, paradise.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, St Augustine, Petrarch, Scheler, paradise/Eden, Holy Trinity figure, soul, happiness, memory / anamnesis, oblivion

Клянусь опять найти дорогу к раю,
И в отчий дом возврат мне будет дан,
Когда сполна исчерпаю обман,
В котором зерна правды я собираю.
(*Бальмонт*, 331)¹

Заветные отзвучья
Иных миров лови <...>.
(III, 545)

Заглавие предлагаемой работы посредством цитат соотносит, связывая в одно целое, два текста Вяч. Иванова: стихотворный (первая цитата) и критико-философский (вторая цитата); и именно они — стихотворение «Eden» и статья «Древний ужас», возникшие примерно в один и тот же период творческой жизни поэта, будут предметом нашего рассмотрения и осмысления. Основная задача статьи — продолжить «процесс истолкования ключевых произведений» Иванова (*Мицкевич*, 160), способствуя экспликации фундаментальных топосов / концептов (*рай*) его символического мышления, учитывая их варьирование в творчестве поэта, их смысловые сцепления (*Аверинцев*, 123): обнаруживаемые контекстуальные аналогии и соответствия. Так, рассматриваемое с этой точки зрения, стихотворение «Eden», эпилог к поэтическому циклу «Cor Ardens», точнее к «Rosarium» — V книге лирики поэта — лирики совершенной, как полагал сам автор, и поистине метафизической, как в своей рецензии считал Михаил Кузмин (*Кузмин*, 49), представляет интерес в нескольких аспектах. *Во-первых*, как композиционное и смысловое завершение «Rosarium», оно позволяет ставить вопрос о роли эпилога/ов в «Cor Ardens» и других произведениях поэта, напр., в мелопее «Человек», указывающих на открытую композицию названных текстов, устанавливающих связь с реципиентом, проецируя для него вертикаль («ибо Бог на вертикали человек»). Ради пояснения вспомним идеологический контекст эпохи и слова Фаддея Зелинского о «боязни

¹ Другой фрагмент (XV) приводимого Венка сонетов «Адам» в качестве эпиграфа цитирует Вяч. Иванов в стихотворении 1915 г. «Бальмонту», которое заканчивается словами: «Живой, чье слово “вечно умираю”, / Чей Бог — Любовь, пчела в его рою, / Ты по цветам найдешь *дорогу к раю*» (IV, 31). Здесь и далее, все подчеркивания мои (М. Ц.-Л.), кроме оговоренных случаев.

вертикали» (*Зелинский*, 309). *Во-вторых*, существенной оказывается смысловая связь эпилога со стихотворным текстовым целым, т.е. «Rosarium», и прежде всего с двумя его фундаментальными символическими фигурами, какими являются Роза и Крест, получившие благодаря эпилогу — цельную смысловую перспективу — христианскую. *В-третьих*, важной проблемой оказываются интертекстуальные связи стихотворения «Eden», в смысловом плане оно может и должно прочитываться контекстуально, отсылая к другим произведениям, например, к стихотворению «Воплощение», к «Римскому дневнику», а также другим статьям, обнаруживающих христианскую мировоззренческую константу творчества поэта, закрепляя значение трех смысловых символических фигур, фокусирующих вокруг себя поэтический дискурс «Rosarium». И, наконец, *в-четвертых*, стихотворение «Eden», как мы постараемся показать, дает возможность осветить проблему о художественной стратегии Иванова, о его поэтическом языке — о том, как поэтический язык *именует* (слово заимствую из словаря поэта) внутренний опыт человека — приобщения к Иному и соучастия в Ином, и тем самым как язык называет опыт причастности *сверхприродному* (Божественному).

Переходя к рассмотрению отмеченных аспектов, начнем с контекста, с привлечения других текстов, подтверждающих важность мотивики или мифологии Рая / Eden'a у Вяч. Иванова. Так, первым из них являются «Дневники» Иванова и запись, определяющая его авторскую интенцию: «Итак, в лирической форме, в ряде сонетов, сказать, что я знаю о неумирающем рае (...)» (II, 477). И, действительно, в «Cog Ardens» — и не только — тоpos *рая* / Эдема появляется в нескольких стихотворениях, например, в «Розе Преображения», обнаруживаясь не только эксплицитно, но и имплицитно, через дешифровку «райского» смысла, связанного с мотивом благоухания, как атрибутом Розы / Христа. Существенным оказывается изъяснение того, что значит «неумирающий рай», в каком смысле рай для человека не умирает. Многократное возвращение к райской теме и частотность (явная и не явная) этого мотива в лирике поэта («Внутреннее небо», «Зимние сонеты», «Деревья», «Римский дневник»), обозначенного лексемами «былого рая», «заповедного рая», «игрового рая» и др.,

как раз и подтверждает возобновляемый опыт поэтического осмысления проблемы.

Для начала сосредоточим внимание на важнейшем, как нам представляется, контексте стихотворения «Eden» — статье «Древний ужас». *Первое* и основное, что связывает оба произведения, — это присутствие и похожее осмысление категории *забвения*; второй общий момент — это подобная оценка *недуга*, или болезни, которым страдает человечество, вернее человеческое «мы», на данном цивилизационном этапе своего развития.

Так, стихотворение «Eden», в семи строфах, имеющее в двух первых апеллятивно-диалогическую структуру, начинается констатацией экзистенциального забвения и его горестных последствий, что ставит текст в ряду других произведений, в которых концептуализируется эта важная у Иванова категория: «О глубина любви, премудрости и силы, / Отец, Тебя *забыли мы* <...>» (II, 531). В статье же «Древний ужас», определяя признаки недуга человеческого сознания («наше смешливое отчаяние») — пребывание в тюрьме необходимости («Так бьемся мы в стенах старой тюрьмы»), Иванов обобщает эту ситуацию и конкретизирует ее, опять прибегая к понятию забвения.

«Причина недуга — наше забвение христианства. Человечество забыло, что в христианстве уже раскрылось, и не только не угадывает того, что еще не раскрыто в нем, но давно уже и прежде понятого в нем не понимает» (III, 108).

То, что обращает на себя внимание в критико-философском дискурсе Иванова — это наличие местоимений «мы» (как и в стихотворении), «наше» (наше забвение), а также отсылка к райскому сюжету (райской истории о грехопадении), т.е. искушению Змия и ложному человеческому самоутверждению — как его последствию: «не так же ли требовательно и не так ли беспомощно и немощно наше человеческое самоутверждение, наше воспоминание о древнем завете Змия, — “быть как боги”?» (III, 107).

Очевидно, завет «быть как боги»² прочитывается как противоборство завету соединенности с Богом / Отцом связью

² Ср. в «Римском дневнике»: «Стать как Бог звала змея. / Вползшая в Эдем» (III, 628).

сыновней любви. Его нарушение стало грехопадением, обманным прельщением: «Змий прельстил Еву обещанием божественного сознания» (*Там же*, 109). В другой работе своеобразным грехопадением Иванов называет злоупотребление, связанное с тем, что найдя в себе я, «личность нашла его слишком эмпирически» (IV, 739). В статье же «Древний ужас» понятие *злоупотребления* «я» трактуется в качестве «нашего языческого не христианского ужаса» и используется в дискурсе ради различения ложного и истинного «я» в человеке, должного и не должного в нем.

«Человеческое самоутверждение ложно, поскольку субъектом его является ограниченная личность. Должно найти свое истинное я, чтобы утверждаться в нем. Христианство учит, что такое я сокровенно присутствует в человеке: "Царство небес — в нас". Есть Небо в человеке, а в Небе Отец» (III, 108).

Стихотворение «Eden» как раз и построено на различии ложного и истинного самоутверждения, эмпирического и подлинного я человека. Причем формула «мы», одинаково присутствующая и в статье, и в стихотворении, определяет соучастие человека в общем модусе эмпирического существования на земле изгнания, — обитания в метафорической тюрьме, подвале и обособленности от Истока Бытия. Метафоры же «тюрьма», «подвал», «свод» выражают «то мрачное самоутверждение личности, замкнувшейся в своих пределах» (III, 266), о которых Иванов пишет в статье «Ты еси», высказывая весьма продуктивную мысль о продолжительности и сохранении древнего мифа в человеческой душе. Душа / Психея в своем переживании может повторить миф о Еве и Змие и стать орудием последнего. Но это означает также, что данный миф говорит о забвении божественного завещания: вкушать от плодов с Древа Жизни. В связи с этим возникает проблема семантического поля лексемы *забвение*, отсылающей к эдемскому мифу о первичном отношении Бога и человека (*Бердяев 2016*, 53 и сл.) и о сущностном значении понятия. В вышеприведенном фрагменте стихотворения речь идет о забвении Бога / Отца («Тебя забыли мы <...>») как воплощении верховных ценностей. Вопрос состоит в том, где, как и почему произошло или происходит это забвение. Забыли ли мы, люди, Бога в своей душе, забыв завет «познай самого себя», не созерцаая

божественного в себе — в душе, как отдельной от тела онтологической реальности? Или же (это второй аспект) мы забыли Бога в своем мирском существовании, в выбранном нами существовании в мире, в пренебрежении христианской этикой, заповедью «не проходи мимо» и умильной красотой³. Если же это так (во втором рассматриваемом случае), то это означает, что мы (люди) ограничились данностью, оставаясь в пределах узкого, *серединного*, как бы сказал Бердяев, сознания. Или же, в терминах Владимира Эрн, мы остались в рамках сознания, ориентированного на данность мира, лишённые возможности воспринимать мир как дар⁴ (*Эрн*, 393), имевший свой прототип в бытии, дарованном Адаму в раю. Такое двойственное толкование, думается, находит подтверждение в интересующем нас стихотворении («Eden»), где противопоставляется верховное и низменное. Не случайно в тексте выстраивается смысловая оппозиция Жизни и безжизненности, «унылой суеты», скупого безучастия и счастья Изобилия — подлинного бытия, символизируемого фигурой «Отца живых».

И сердцем суетным безжизненно унылы,
И свод над нами — свод тюрьмы.
И счастье нам — подвал скупого безучастья,
Иль дымных душевных чар обман;
В тебе ж, Отец живых, уже не черпаем счастья,
О изобилия Океан!» (II, 531).

Перефразируя слова уже приводимого Зелинского, скажем: «уныние бесплодно»⁵, плодоносным и зиждительным являет-

³ Эту заповедь Иванов связывает с положительной моралью. Отталкиваясь от негативной «нашей морали», поэт пишет: «Кто из нас настолько осторожен и внимателен ко всему, мимо чего он идет, чтобы не пройти рассеянно и нерадиво мимо красоты, которую бы он прозрел, мимо наставника и путеводителя <...>, мимо души, которая его ищет <...>, мимо чуда и знамения, мимо Духа, мимо Лица?» (III, 127).

⁴ Понятие дара, относимого к категории сознания, тематизируется Ивановым в стихотворении «Мой дом»: «Дан свыше мне дар научиться / Верховным урокам <...>» (III, 550), что вызывает ассоциацию с трактатом Августина «De Magistro» («Об Учителе»).

⁵ Ср. оценочный смысл понятия в IX сонете из цикла «Зимние сонеты»: «Зима! Зима! Твой скорбный строй — унылость» (III, 572). Концепт уныния

ся радость божественного Изобилия — источник совершенного счастья, даруемого Отцом. Слово *счастье* в стихотворении Иванова является ключевым и повторным⁶, оно получает толкование в соотнесении со второй смысловой оппозицией, а именно *совершенство — несовершенство*. Подлинное счастье, первичное, эдемское, связано с осуществлением совершенства и полноты, чего лишен мир в модусе данности. Эта проблема, затрагиваемая Ивановым эксплицитно, ставится им в очерке «О законе и связи» и ее понимание может служить пояснительным контекстом к стихотворению: «Если несовершенство людей зависит большей частью от их телесности и односторонности, то, с другой стороны, неполнота их счастья имеет своим источником непрерывный компромисс, составляющий содержание их жизни. Противоречие только видимое: ибо компромисс не исключает односторонности, а предполагает ее, так как посредствует между односторонностями» (III, 128).

Сосредоточим наш интерес на категории счастья как такового и утверждении Иванова о неполноте человеческого счастья, а затем на концептуализации исконного счастья (стихотворение «Счастье»). Учтем в связи с этим современное, наиболее известное толкование понятия счастья, прежде всего рефлексию Макса Шелера. Выделяя четыре уровня чувств и выстраивая их аксиологическую иерархию, высшее место философ отводит чувствам духовного, «метафизически-религиозного» характера, в которых выражаются личностные акты человека, к ним принадлежит именно счастье (*Scheler*, 8–9)⁷. Очевидно, также у Иванова исконное счастье связывается с

у Иванова неслучайно соотносится с аксиологически отмеченным понятием *суеты* (*суетное сердце*); оба отсылают к ценностям, противостоящим подлинному бытию — Богу, как источнику Истины. Знаменательно наличие эпитетов *суетная* и *пустая*, относимых к жизни без Бога у Августина (*Августин*, 381); ср. (*Там же*, 103) о «грохоте суеты». О присутствии концепта уныния в русской литературе см. (*Stawarz*, 281–297).

⁶ Его частотность наблюдается во многих произведениях поэта. Так, например, в «Дневниках» Иванова появляется понятие «осчастлививающего чуда», которого жаждет «темная душа» человека (II, 796). В «Переписке из двух углов» Иванов пишет об актах благоговения, из которых «каждое осчастлививает мой дух» (III, 386). В обоих случаях речь идет об *осчастлививании* духа. Счастье у Иванова — явление порядка духовного.

⁷ О четырех определениях счастья см.: *Tatarkiewicz*, 15–42.

духовной сферой личности человека. Причем ивановский концепт счастья отсылает к учению Блаженного Августина, полагавшего, что каждый человек желает счастья, хотя понимает его иначе, а истинное, не проходящее счастье — это конечная цель человека, то, чего все «ищут», хотя мало умеют радоваться ему, когда оно найдено (*Августин 1992*, 282–284; *Августин 2000*, 311; *Arendt 1996*, 15). В этой связи знаменательно, что в стихотворении «Eden» поэт дифференцирует «наше счастье» и «то счастье». Сигнатурой первого является «безучастие», прочитываемое как эгоистическая обособленность; в тексте это выражается с помощью вышеприведенных «закрывающих» метафор с присущей им семантикой аксиологической тесноты⁸. Сущность же «того», т.е. подлинного эдемского счастья, расшифровывается Ивановым и в данном стихотворении (особенно третья и четвертая строфы), и в другом, где важность категории отмечается уже в самом заглавии («Счастье»). Так в третьей строфе — «рай забывчивой души» обозначает первозданное бытие, исполненное невинности и блага, зло и «душных чар обман» не имеют к нему доступа:

Где легких веяний лелеют растворенья
Рай забывчивой души,
В чьем верном зеркале невинны все творенья,
Все первозданно хороши <...> (II, 532).

В пределах первозданного рая осуществляется полное (не одностороннее и кратковременное) и цельное, позже утраченное, счастье⁹, в котором «дух растет» и разливается «Сыновней ток любви»:

То счастье не на миг, не дар судьбы и часа,
Оно недвижно и полно;
В нем дух растет <...>.
То счастье — цельное, как в теле радость крови,

⁸ Ср. подобного типа метафору, относимую к сознанию человека: «скреп земного, только земного сознания» (III, 130). Такое сознание *участным* (Бахтин) не является.

⁹ Ср. в предыдущей строфе: «Не знаем счастья мы, как невод, золотого, // Что, рыбарь, кинул Ты в эфир <...>» (II, 531).

Что в сердце бьет Твоим ключом,
Отец, чтоб ринуться — Сыновней ток любви —
В сеть жил алеющим лучом (I, 532).

В другом стихотворении Иванова радость первозданного бытия выражает метафора «райского хмеля» — жизненного подъема и духовного экстаза¹⁰. В данном же случае обращает на себя внимание особое качество Я-Ты отношения, т.е. человека и Отца / Бога — как истока любви и радости, и именно это соотношение, закрепленное любовью, лежит у основ цельности райского счастья. Но такое счастье, говоря на языке Иванова, — это не *modus*, а *substantia* рая. Его суть дешифруется в вышеупомянутом стихотворении «Счастье». Понятие счастья здесь соотносится со щедрой любовью, и его концептуализация диалогически перекликается с эпилогом «Rosarium» и с категорией «золотого» (сакрального) счастья. Ибо и здесь счастье не есть временной *modus* человеческого существования.

Счастье не то, что годиною случается
И с мимолетной годиною кончается:
Счастья не жди, не лови.
Дух, как на царство, на счастье венчается,
В счастье, как в солнце, навек облачается:
Счастье — победа любви (III, 547).

Очевидно, речь идет об излучающей любви даровитого человека расточительного сердца. Счастье связывается с любовью-даром, с любовью как силой жизни («счастлив, кто жив и живит») и как обручением со всем живым, предполагающим согласную связь и единую гармонию с всеобщим божественным порядком, а не оторванность от него¹¹. Подобный

¹⁰ Ср. в стихотворении поэта «Воплощение»: «Мой ангел, где я / Пил огонь Эмпирея» (III, 540).

¹¹ В таких терминах характеризует Плотин «симфоничность» душ и их существование, не оторванное от своих Начал, в согласии с «умопостигаемым миром», в согласии «с той жизнью, которую души некогда вели Там [в горнем мире], некогда — на небе <...>» — в IV «Эннеаде» (Плотин, 52; 51). В обоих случаях, и в «Эннеаде» и в стихотворении «Счастье», общим моментом является аналогия Солнце — Душа (у Плотина) и Солнце — Сердце (у Иванова).

смысла имеет известная Августинова метафора *pondus teuit amor meus* («Исповедь», кн. XIII), интерпретацию которой дает Vincent Carraud, указывая на семантическую инновацию мыслителя из Гиппона и установленную им эквивалентность слов / концептов *pondus* (тяжесть) и *ordo* (порядок, космос). Тем самым любовь предстает в качестве универсальной тенденции мироздания и его всеобщей цели (Carraud, 96–97).

Раздвигая границы понимания райского счастья и рая / Эдема в стихотворении Иванова («Eden»), стоит привлечь еще один смысловой контекст. А именно сонеты Петрарки. И не только потому, что Иванов был их переводчиком. И даже не потому, что сонеты и канцоны итальянского поэта связаны с жизнью и смертью любимой женщины (Мадонны Лауры) подобно тому, как и сонеты Иванова, и другие стихотворения «*Cor Ardens*» посвящены «Той, что сгорев на земле моим пламенеющим сердцем, стала из пламени свет в храмине гостя земли» (II, 225).

В XIII сонете Петрарки, с инципитом «Когда в ее обличии проходит сама Любовь <...>», переведенном Ивановым, обнаруживаем весьма значимую аналогию к тексту «Eden'a»: кроме диалогического строения, т.е. разговора лирического я с Душой, речь идет о семантической оппозиции, основанной на аксиологическом противополжении низменного и горнего рая (*горних стран*). Метафора «эдем очей» выражает состояние, которое, в конечном счете, противопоставленное вечному Верховному Благу¹², воспринимается как мимолетное и низменное чувство, а значит, оно не есть счастье (в понимании Иванова и Шелера).

Мечта, тот миг благословляя, бродит
Близ мест, где цвел эдем очей моих.
Душе скажу: «Блаженство встреч таких
Достоиную ль, душа, тебя находит?»

¹² Знаменательно, что в XXVI Песне Дантова Рая (*Dante*, строки: 133–136; 139–142) «лучи счастья» изливаются из Вершин Добра, любовь же считается «первой из бессмертных вещей», а предметом ее влечения является Высшее Благо (*Dante*, 434).

Влюбленных дум полет предначертан
К Верховному, ея внушеньем, Благу.
Чувств низменных — тебе ль ласкать обман?

Она идти к пределу горних стран
Прямой стезей дала тебе отвагу:
Надейся ж, верь и пей живую влагу» (*Петрарка*, 23–24).

В целом, обманное противостоит здесь подлинному, существование — исконному небесному бытию¹³. В других сонетах Петрарки это противопоставление отмечено следующими определениями: «мир лживых явлений», «страна порока и печали» — «небесные селенья», «глубина небес».

Верховное Благо в тексте Петрарки, думается, это синоним Создателя, Господа в других произведениях поэта и одновременно его атрибут. В ином сонете (CCCLXIV) субъект поэзии, «Амуров раб», обращается к Нему с восклицанием и просьбой:

К Тебе мой вопль из сей темницы страстной,
Где Ты меня замкнул, и через огни
Введи в свой рай тропюю безопасной! (*Петрарка*, 166)

Путь в рай Создателя вертикален и выводит из земной темницы. Вышеотмеченная аналогия состоит в том, что раю Создателя у Петрарки, кроме других подобных оценочных метафор, у Иванова соответствует рай Небесного Отца. В «Cor Ardens» значащей является «мифологема троичности» (Бердяев) или, вернее, отблеск инспирирующего Иванова Августинова учения о Божественной Троице. В поэтической интерпретации поэта она присутствует в эпилоге к «Rosarium».

Заострим наше внимание на фигуре Отца и концептуализации этого теофанического символа. Стоит привлечь в связи с этим его осмысление у близкого Иванову Семена Франка (чему свидетельство переписка с мыслителем)¹⁴. В его метафи-

¹³ Ср. в статье Иванова «Эхо» кардинальное различие: «бытия» (краcotы) — как «существования в явлении» и бытия как «метафизической реальности» (III, 340).

¹⁴ В книге «Реальность и человек», присоединяясь к учению Иванова (также Блаженного Августина) о двойственной структуре человеческого духа,

зическом толковании, Отец есть не только Любовь и любящее существо, но также существо, «от которого мы произошли», с которым «мы сродны и к “дому” которого мы принадлежим» (Франк 1964, 197)¹⁵. И именно такое значение обнаруживаем у Иванова в «Римском дневнике», где присутствует мотив встречи с Отцом (ср. выше у Бальмонта) и возврата в Отчий дом на исконную райскую родину человека.

Где — знает сердце — буду встречен
Меня дождавшимся Отцом (III, 567).

При этом и здесь, в римский период, и раньше в «*Cog Ardens*» восстановленная личностная связь / единство с Отцом осмысливается в категориях счастья и находит свое выражение в образе или опыте переживания рая. Последнее — рай — становится уделом «забывчивой души», противостоящей «суетному», «забывчивому», «унылому» сердцу (ср. метафору «гроб сердца» в стихотворении «Путь в Эммаус» или последнюю строку стихотворения «Утешитель»: «Сердце-гроб, откликнись, и живи!») (III, 614). Сама же «забывчивая душа» предстает в стихотворении в качестве прообраза человеческой Души как таковой, одаренной памятью о райском существовании¹⁶. Тем самым в этой и последующих строфах текста Иванов затрагивает вопрос о том, как может — и может ли — рай, райское цельное бытие — существовать в человеке? Его поэтический ответ восходит к Платону и Августину, с одной стороны, и к Мейстеру Экхарту, с другой. К Платону и Августину и их пониманию *anamnesis*, ибо все, что мы знаем о Боге [и чувствуем опытом сердца] «всегда в нас было», в качестве

Франк два раза ссылается на блестящий этюд поэта «*Anima*» (Франк 1956, 263; 266).

¹⁵ В работе «Свет во тьме» Франк дает следующее истолкование символа Отца: «<...> Бог, как отец, есть *внутренняя основа нашего собственного бытия* — почва, на которой мы стоим, — или вернее: в которую погружаем корни нашего собственного существа» (Франк 1949, 120, выделено Франком). О подобного типа укоренении в бытии Бога Иванов пишет во многих произведениях, в том числе эпистолярных (ср., напр., 1-ое письмо из «Переписки из двух углов»).

¹⁶ Ср.: «Это я, кто помнит. Я — это душа. <...> Но ведь память и есть душа» (Августин, 274).

внутренней интуиции Целого (*Kořakowski*, 87). Говоря же словами Августина: «Мы не могли бы искать утерянного, если бы совершенно о нем забыли» (*Августин*, 281). И это первичное, утерянное и есть счастливая жизнь — предмет воспоминания и тоски у автора «Исповеди». «Где же и когда знал я свою счастливую жизнь, чтобы вспоминать о ней, любить ее и тосковать о ней», — спрашивает Августин в XXI книге знаменитого текста (*Там же*, 284), с надеждой обрести ее исконную полноту¹⁷. Отзвук этого вопроса слышим в стихотворении Иванова:

Кто скажет, где тот заповедный рай?
Исконное — и чуждое, не наше —
То бытие, подобное по край
Наполненной, покоящейся Чаше?
Но в нем — я сам <...> (III, 534).

То общее, что соединяет Иванова с Августином, касается как раз категории *anamnesis*, однако понимаемой не только в духе Платона (что уже в ивановедении рассматривалось), но и Аристотеля, который это понятие сохраняет, «натурализируя» его и вполне не порывая с прежним его значением, в смысловом плане обогащает. Так, согласно анализу Рикёра, он дифференцирует *тneme* и *anamnesis*. Первое связывает с *pathos'om*, чувствованием, второе с активностью и поиском (*recherche*) недостающего, с отыскиванием (*rappel*) утерянного — того, чем мы обладали в прошлом. В этом плане разрыв с Платоновым *anamnesis* не является полным, «в такой мере, в какой *ana* в слове *anamnesis* означает возврат, возобновление, отыскивание того, что мы некогда видели, пережили или познали, т.е. означает в определенном смысле повторение» (*Ricoeur*, 25; выделено Рикёром). Усилие поиска направлено тем самым против забвения. «*Anamnesis* делает свое дело против течения реки Леты» (*Там же*, 33). Думается, этот смысловой момент находим у вышеприводимого Августина, дорожившего греческой мыслью, и, очевидно, у Иванова. Вот еще

¹⁷ Ср. «<...> все мы хотим быть счастливы» (*Августин*, 291). Подобно как у Иванова, счастливая жизнь у Августина связана с истиной «<...> но ведь счастливая жизнь — это радость, даруемая истиной, т.е. Тобой, Господи <...>» (*Там же*, 285).

один пример: «Сны простираю. / К былому раю Души одной» (III, 535). С творческим делом *anamnesis* связана в мышлении поэта аксиома внутреннего познания и противостоящая забвению память о рае, которая следующим образом выражена в другом стихотворении, из цикла «*Cor Ardens*», соединяясь с библейской благой вестью:

Осталось в бытии, что было, —
Душа благую слышит весть, —
Окаменело и застыло,
Но в вечно сущем вечно есть (III, 513).

Или в стихотворении из цикла «Свет вечерний»:

Отчего же сердцу дивно ясно,
Что оно всечасно
Дышит Им,
И Его дыханью сопричастно,
И всему живому с Ним (III, 552).

Тем самым, именно созвучие с Памятью являет человеку Бога¹⁸ в качестве бытия и красоты. Память — «бессмертья залог, венец сознанья, / Нетленного в истлевшем красота» (III, 533). *Anamnesis* же — это поиски следа к исконно Нетленному (ср. в сонете поэта: «Ты бытие; но нет к Тебе следа» (III, 573)) ради возврата к целостности и исконной полноте: «Дабы воскресла целостна и здрава / Душа в тот мир <...>» (III, 575).

Подытожим сказанное, учитывая контекст рассуждений: в стихотворении «Eden» опыт сопричастности божественному (дыханию Отца) и эдемскому бытию получает осмысление на двух уровнях:

в плане проецирования образа реального бытия, где «все первозданно хороши», где «невинны все творения», а зло божественным мечом отсечено (II, 532) и где обнаруживается цельность и Полнота счастья, чуждого земной тесноте и односторонности;

18 Ср. стихотворение поэта «Деревья»: «Вполголоса ведите светлый хор. / Он с Памятью созвучен, если Бога / Являет в днях» (III, 533).

на уровне внутреннего, субъектного постижения / переживания опыта райского счастья («рай Души»), связанного с духовным событием в сердце (душе) человека¹⁹, приводящим к рождению Сына / Христа, о котором писал Мейстер Экхарт (*Мейстер Экхарт*, 32–35), а также Иванов, ссылаясь на него в своих статьях²⁰. Приведем фрагмент шестой строфы стихотворения:

И только грудь вздохнет «Твоя да будет Воля»²¹ —
Отец, то счастье нам дано.
И клонится душа, Твой колос, ветром поля,
И наливается зерно.
И Сын рождается, и кротко волю нудит:
«Встань, жнец, и колос Мой пожни» (II, 532).

Если учесть понимание акта рождения Сына в душе человека, данного в статье «Древний ужас» («Сыном становится человеческое я, только отдачею воли своей тому внутреннему свету, который есть Отец в Небе человека» (III, 108)), то можно заключить следующее: приобретение рая для человеческой Психеи означает рождение в ней нового я, подлинной личности. Ведь как говорит Семен Франк, «сам Бог есть реальность порядка личного» (*Франк 1949*, 129). В этом плане у Достоевского прав Зосима: стоит человеку захотеть рая, и рай возникнет в нем — на земле. Однако существенно, что в случае Иванова, это хотение должно соединиться со сдвигом воли: без

¹⁹ См. также в стихотворении «Лира и ось»:
От Бога в сердце к Богу в небе
Струной протянутая ось
Поет «да будет» Отчей воле
В крошечной тьме и в небеси:
На Отчем стебле — колос в поле,
И солнца — на Его оси (III, 500).

²⁰ В финале статьи «Ты еси» поэт очередной раз дает концептуализацию первобытного рая: «нормальное отношение микрокосма и макрокосма — нумеральное всечувствование вещей, как равно и тождественно сухих вместе внутри и вне человека, Сына Божия <...>» (III, 268).

²¹ Предлагая мистическое осмысление молитвы «Отче наш», Иванов пишет о просветлении сознания человека и осуществлении воли Отца «на Земле». Последнее станет возможно, когда сокровенное имя Отца «освятится», «прославится»; когда «потенциальное Имя станет реальным, мы будем целостно совершенны, как Отец “в Небе”» (III, 267).

послушания и отдачи себя воле Отца — Сын не рождается, не овладевает человеком и не находит в нем присутствия; эмпирическое я «проходит мимо Лица» и Невестой не становится. Говоря на языке мистического откровения и привлекая метафоры, выражающие истину о богосыновстве, процитируем слова поэта: «Если воля человеческого я стала волею Его, тогда родится в человеке Христос и он стал достоин называться Сыном Человеческим. Тогда Земля его нашла своего Жениха и Сын Человеческий Невесту свою <...>» (III, 108).

Согласно Иванову, в этом духовном акте выражается антропологический принцип христианства и правое самоутверждение личности, которая осуществляет вышеприводимую этическую заповедь «не проходи мимо», приобретая облик Сына. «Такова христианская истина о человеке, которая делает человека впервые свободным» (III, 108). Подобно Августину (*Arendt 1996a*, 138), также Иванов различает два типа свободы (воли): первая борется с Богом, вторая есть противоборство «пустой свободе, украденной забвением». Эпитет «пустая» у Иванова — весьма значимый и частотный — появляется в последней строфе стихотворения «Eden», приобретающей статус мировоззренческого и смыслового синтеза; здесь связываются «начало и конец» текста и сопоставляются две категории и два полярных лада человеческой души²², «пустая», «одинокая», «осиротелая», забывшая Отца, и Невестная, соединенная любовной связью с Божественным:

Где одинокая, в кольце Левиафана
Душа унылая пуста...
Но ты дыханием Отца благоуханна,
Душа невестная, — о радостная рана!
И Роза — колыбель Креста (II, 533).

²² Ср. присутствие топосов поэтического языка Иванова, выражающего в уже приводимом стихотворении «Богопознание»:

Глубь небес своим кромешным адом
И своим зиянием пустоты
Мерит сердце; мерит смертным хладом —
И созвучным ладом
“Я” и “Ты”
Знает Бога сердце вещим гладом
За столами полноты (III, 553).

Таким образом, стихотворение «Eden» отражает синтетическое мышление Иванова, особый характер которого выделял Кузмин. В качестве эпилога оно соединяется с основным текстом «Rosarium», присутствием трех теофанических фигур: Отца, Сына и имплицитно, Духа; и именно эпилог выявляет и утверждает христианскую перспективу прочтения двух фундаментальных символов — Розы и Креста (*Цимборска-Лебода 2016*, 325–342).

Расширяя сделанные рассуждения, отметим, в связи с метафорической языковой стратегией Иванова, значимость лексемы «благоуханна» в вышеприведенном фрагменте стихотворения; ассоциируясь с райским блаженством — и с интерпретацией блаженств у Мережковского (*Там же*, 338–339), она соотносит человеческую душу с семантическим полем Эдема. Причастность же *дыханью* Отца отсылает к Библии и Книге Бытия, в которой сказано, что Бог вдохнул в человека свой Дух.

По мнению Семена Франка, эта фундаментальная идея в христианском сознании раскрывается, по крайней мере, двояко: «Бог дал нам от Духа Своего» (1 Ин, 4:13). В человеке как творении имеется дух, духовное измерение и поэтому ему доступно ощущение «внутреннего родства и близости» с Богом (*Франк 1964*, 197). И не только ощущение, но также метафизический опыт этого сродства, который у Иванова именуется «раем незабывчивой души», «внутренним Небом» (III, 267) в глубинном самосознании человека. Однако, согласно поэту, осуществление этого опыта предполагает *гостеприимство*²³ и открытость / расположенность человеческого духа, исключает скупость и холод сердца, ибо «стучится Гость в тюрьму» (III, 553), желая быть услышанным. *Гостеприимство*²⁴ — это у Иванова ценностная метафора, она именуется христианский этический принцип *послушания, благоговения и благодарности*. К тому же, фигура Гостя (Сына) органически вписана в семантическое поле ивановского мышления о Божественной Троице²⁵

²³ «Доступен и гостеприимен должен быть дух человека, готов к благоговению и благодарности весь — улегченный слух и “чистое”, “простое” око (ἀπλοῦς ὀφθαλμός)» (III, 128).

²⁴ Ср. в стихотворении «Собаки»: «Не Гость ли у ворот» (III, 554) или в «Todo Nada»: «Гость во мне тоску зажег — / Крест его обвить» (III, 628).

²⁵ Ср. в последней строфе эпилога: «Зане из Отчего (и в нас, как в небе)

и предназначенном человеку — Эдеме. В «Римском дневнике» 1944 года находим написанные в праздник Эпифании следующие строки:

Как древний рай покрыла схи́ма,
С ним стала нам и ты незрима,
Звезда, *венчавшая* Эдем.
Пока трем небовидцам чистым
Ты, в хороводе став лучистом
Не указала Вифлеем.

Звезда божественной природы,
Твоих небес родные своды
Увидим ли, подобно тем
Пришельцам в ночь Епифании,
Окрест Младенца и Марии
Узревшим *девственный* Эдем? (III, 586).

Приведенное стихотворение, наряду с некоторыми другими произведениями «Римского дневника»²⁶ — это очередное свидетельство *живого присутствия* и семантической взаимосвязанности проясняющих друг друга «райских» символов, подтверждающих важность мировоззренческой христианской константы в творчестве Иванова. При этом обнаруживается еще одна закономерность символической системы поэта. И в ранних стихотворениях — символистского периода («Eden»), и в поздних («Римский дневник») проявляется та же или похожая «энергия религиозного творчества», по Иванову, обуславливающая новую художественную стратегию — *символизацию «иных аспектов всех явлений жизни» в слове*, иератичность выражения (*Переписка*, 90). Эпифания духовного / метафизи-

лона / Существом родится Сын» (II, 533) и в «Римском дневнике»: «Сыном будь, не беглецом!» (III, 614).

²⁶ Ср. диалог незабывчивого сердца с небесным облаком в стихотворении, датированном 28 января:

С тобой свечусь, душа родная,
Забвением не разлучено!
Тебя я знало в играх рая
Манило в снах — давно, давно... (III, 589)

ческого смысла (причастность истине о богосыновстве — первичном, утраченном и заново даруемом) и в данном случае соединяется с «эпифанией формы» (Ш, 664). Выражая сущность поэзии, согласно Иванову, форма мыслится как созидаящая сила («возведение в бытие»)²⁷, способ высветления онтологической тайны²⁸; и именно ей в «эдемском тексте» поэта общается душа читателя (слушателя)²⁹.

Список литературы

- Августин 1992* *Августин* Блаженный. Исповедь. Пер. с лат. Сергеенко М. М.: Гендальф, 1992.
- Августин 2000* *Августин* Блаженный. Об Учителе // Творения. Т. 1. Об истинной религии / Сост. и под. текста к печати Еремеева С. И. СПб.: Алетейя, Киев: УЦИММ-Пресс, 2000.
- Аверинцев* *Аверинцев* С. «Скворещиц вольных граждан ...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002.
- Бальмонт* *Бальмонт* К. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Художественная литература, 1983.
- Бердяев 1994* *Бердяев* Н. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
- Бердяев 2016* *Бердяев* Н. Смысл истории. СПб.: Азбука-Аттикус, 2016.
- Зелинский* *Зелинский* Ф. Из жизни идей. СПб., 1905.
- Кузмин* *Кузмин* М. «Cor Ardens» Вячеслава Иванова // Труды и дни. № 1. 1912. С. 49–51.
- Мейстер Экхарт* *Мейстер Экхарт*. Духовные проповеди и рассуждения // Мейстер Экхарт Духовные проповеди и рассуждения, Якоб Бёме Аврора, или Утренняя заря в восхождении. Киев: Ника-Центр, Вист-С, 1998.
- Мицкевич* *Мицкевич* Д. Проблема систематизации идей Вячеслава Иванова // Образы Италии в России — Петербург — Пушкинский дом. Вып. 2. СПб., 2014.
- Переписка* Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым // Публ. Кузнецовой О. А. // Ежедельник Рукописного отдела

²⁷ «<...> в поэзии форма все, и все самое задушевное и несказанное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу, полнее и жизненнее чем какое бы то ни было «содержание», извлеченное из нее или в нее вложенное искателями «главной мысли», или «основной идеи» произведения» (Ш, 664).

²⁸ Слова Жака Маритена см.: *Цимборска-Лебода 2016а*, 199.

²⁹ Первая публикация статьи: *Slavia Orientalis*. № 2, 2018. Настоящий текст печатается со значащими дополнениями и исправлениями.

«Рай незабывчивой души» и «христианская истоина о человеке»

- Пушкинского дома на 1990 год. СПб: Академ. проект, 1993. С. 72–100.
- Петрарка* *Петрарка Ф.* Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры. СПб.: Азбука-Аттикус, 2011.
- Плотин* *Плотин.* Четвертая Эннеада. Пер. с древнегреческого Сидаша Т. Г. СПб.: Изд. Олега Абышко, 2016.
- Франк 1949* *Франк С.* Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии. Париж: YMCA-PRESS, 1949.
- Франк 1956* *Франк С.* Реальность и человек. Метафизика человеческого бытия. Париж: YMCA-PRESS, 1956.
- Франк 1964* *Франк С.* С нами Бог. Три размышления. Париж: YMCA-PRESS, 1964.
- Цимборска-Лебода 2016* *Цимборска-Лебода М.* Между метафорой а метафизикой: о концептуализации личности в поэзии Вячеслава Иванова (душа — дух — сердце) // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы II. Ред. Грыкалова Н., Шишкин А. СПб.: РХГА, 2016. С. 197–214.
- Цимборска-Лебода 2016a* *Цимборска-Лебода М.* [Cymborska-Leboda M.] «Знак о смысле»: символ и бытие личности. Роза и крест у Вячеслава Иванова // *Slavia Orientalis.* № 2. 2016. С. 325–342.
- Эрн* *Эрн В.* О великолепии и скептицизме (к характеристике адогматизма) // Вячеслав Иванов. Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Т. 1. Сост. Исупов К., Шишкин А. СПб.: РХГА, 2016.
- Arendt 1996* *Arent H.* Le Concept d'amour chez Augustin. Trad. de l'allemand par A.-S. Astrup. Paris: Rivages, 1996.
- Arendt 1996a* *Arendt H.* Wola. Przeł. Piłat R. Warszawa: Czytelnik, 1996.
- Carraud* *Carraud V.* Pondus meum, amor meus, ou l'amour de soi contradictoire // *Après la métaphysique: Augustin? Éd par. Libera A. de.* Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2013.
- Dante* *Dante Alighieri.* Boska Komedia. Przeł. Porębowicz E. Karków: Wyd. Zielona Sowa, 2006.
- Kołąkowski* *Kołąkowski L.* Horror metaphysicus. Tłum. Panufnik M. Kraków: Wyd. Znak, 2012.
- Scheler* *Scheler M.* Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane. Przeł. Węgrzecki A. Warszawa: PWN, 1994.
- Ricoeur* *Ricoeur P.* La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- Stawarz* *Stawarz B.* O nastroju unyńia w poezji rosyjskiej // *Slavia Orientalis.* № 2. 2016. S. 279–297.
- Tatarkiewicz* *Tatarkiewicz W.* O szczęściu. Warszawa: PIW, 1985.

**ИСПОЛНЕН ОБЛИКОВ НЕПРОЗРЕННЫХ ЭФИР:
СКРЫТЫЕ РЕСУРСЫ СИМВОЛА
В ЛИРИКЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
(Опыт применения программного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников
в авторских текстах»)¹**

Аннотация: В статье представлены возможности применения программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» для анализа поэтических текстов поэтов-символистов. Полученные при помощи программного комплекса данные — основа для описания начального этапа формирования символических значений, актуализированных в текстах конкретного автора.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов; Блок; Андрей Белый; лирика; символ; точные методы; лексические комбинации.

Abstract: In the article we present some possibilities of application of the computer program «A hypertext search for satellite words in the author's text» for the analysis of the symbolists' poetical works. The data taken with the help of this computer program is the basis for the description of an initial stage of the formation of symbolic meanings actualized in the author's texts.

Key words: Vyacheslav Ivanov; Blok; Andrey Belyj; lyrics; symbol; accurate methods; lexical combinations.

Четверть века назад Сергей Сергеевич Аверинцев в статье «Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова», рассуждая о центрах притяжения исследовательской мысли к творчеству тогда только-только возвращенного из многолетнего забвения поэта, отмечал: «И все же до сих пор слишком мало сделано для изучения конкретной жизни символов в его поэзии» (Аверинцев, 44). Сегодня работы о Вячеславе Иванове исчисляются сотнями, однако утверждение «Символ как “категория” поэтики

¹ Исследование, результаты которого представлены в статье, осуществлено в рамках проекта № 16-34-00006 «Словарь+сайт поэтического языка Вячеслава Иванова», поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований.

немного заслоняет символ как реальность поэзии» (*Аверинцев*, 42) остается справедливым.

Исследование, результаты которого отражены в статье, обусловлено желанием вывести «практический» символ из тени символа «теоретического».

Воспользуемся одной из формулировок Алексея Федоровича Лосева и определим символ как «смысловую общность, которая является принципом получения бесконечного ряда относящихся к ней единичностей» (*Лосев*, 166). Нарастание смыслового объема (именно систематизированная многозначность является ключевым показателем символа) происходит путем освоения символом все новых контекстов, которые позволяют раскрыться той или иной семантической грани.

Если поставить во главу угла символ не как эстетически-философский феномен, а как компонент конкретного авторского стиля, то следует учесть, что охватить всю многослойную толщу традиционных символических значений и реализовать их в своих текстах автор не может, да и не ставит, по-видимому, перед собой такой цели. Какие-то значения будут актуальны, органичны художественному целому, проявятся в тексте, какие-то, потенциально возможные, останутся сокрытыми. Нас интересует как раз подспудная часть символа, т.е. значения, которые в конкретном тексте не реализуются, остаются *непрозрачными обликами*, коими исполнен эфир поэтического мира Вячеслава Иванова.

Материалом исследования стали все книги лирики Вячеслава Иванова. В «Кормчих Звездах» (1903), «Прозрачности» (1904), «*Cor Ardens*» (1911–1912), «Нежной тайне. Лелта» (1912), «Свете вечернем»² (1962) нами выявлены и описаны ключевые символы основополагающих для любого поэтического мира тематических групп «Фауна», «Флора», «Ландшафт», «Метеорологические условия», «Самоцветы» и др.

Работа над описанием основных символов Вячеслава Иванова позволила зафиксировать удивительное явление — своего рода лексической ореол, возникающий вокруг символа. Одни

² Далее в тексте статьи приняты следующие сокращения: «Кормчие Звезды» — КЗ, «Прозрачность» — Пр., «*Cor Ardens*» — СА, «Нежная тайна» — НТ, «Свет вечерний» — СВ. Стихотворные тексты везде, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по изданию (*Иванов*, 1971–1987).

и те же слова (учитываются разные словоформы) на обозримом пространстве тексте неоднократно появляются по соседству. Чаще всего они никак не связаны — ни грамматически, ни синтаксически, ни каким-то иным поддающимся однозначному объяснению способом. Подобные повторяющиеся в разных текстах группы слов мы назвали лексическими комбинациями (один из многочисленных примеров приведен в Таблице 1).

Таблица 1

Пурпурный — рдесть — янтарный — золото — небеса — белый — рай в стихах Вячеслава Иванова

<p>Встарь бывало: от зари До зари В облаках, не умирая, Трепетали дива рая.</p> <p>Кочевых садов краса В небеса Осыпала розы алы; Полночь искрила опалы. Неземной сменяла день Полутень Теплых трепетов янтарных, Отголосков светозарных. И скиталися в ночи Все лучи; И сияли, с небом слиты, Крайних холмов хрисолиты. Рдела пурпура дуга, И рога Сонных юниц златорунных Отрясали далее лунных Беловейные снега. <...> («Гелиалы» Пр.)</p>	<p>Пред Гиметом пурпурным в неге закатной Кипарисы рдеют лесного Ардета, Олеандры Илисса, и пиний пятна На кургане янтарном Ликабета.</p> <p>Злато смуглое — дароносицы Эрехтея; Колос спелый — столпные Пропилеи; Терем Ники — пенная Левкотей... Но белее — лилия Галилеи!</p> <p>Там, далече, где жаждут пальмы Магдáлы В страстной пустыне львиной, под лобзаньем лазури, Улыбаются озеру пугливые скалы, И мрежи — в алмазах пролетевшей бури.</p> <p>И — таинницы рая — разверзли долины Растворенным наитьям благовонные лона; И цветы расцветают, как небесные криньы; И колосья клонятся Эздrelона. <...> («Аттика и Галилея» СА)</p>
---	---

Первоначально повторяемость различных лексических групп мы обнаружили «вприглядку», что оказалось возможным по причине распространенности этого явления в текстах Иванова. Масштабы отмеченной тенденции следовало

установить и оценить более объективным способом. Так мы пришли к компьютерной обработке текстов с помощью специально составленного программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»³. Не останавливаясь на «технической» стороне вопроса (с описанием программного комплекса подробнее можно ознакомиться здесь: (Павлова, Романова)), перейдем к тому, что дают результаты, полученные благодаря программному комплексу, для понимания значения и функционирования символа в конкретном тексте

Для демонстрации возможностей программного комплекса, представим лексические комбинации, одним из компонентов которых является *алмаз*, обладающий разветвленной традиционной символикой и лидирующий в частотном словаре «Самоцветы поэтического мира Вячеслава Иванова».

В процессе изучения символики драгоценных камней, встречающихся в лирике Иванова, нами было собрано «досье» на каждый камень (Павлова 2006, 93–111; Павлова 2006а, 53–68). Мы ясно представляем себе значение и функции алмаза в поэтическом мире Иванова. Это позволяет соотнести данные, полученные в ходе применения компьютерной программы, с установленными ранее свойствами «ивановского» алмаза.

До применения программы мы располагали данными частотного словаря, функционального тезауруса, словаря парадигм «алмазных» образов. Приведем некоторые из этих данных.

Среди драгоценных камней, которыми Иванов украшает просторы своей лирики, алмаз первенствует по частоте упоминаний (сорок раз в пяти книгах лирики). Автор наделяет его традиционными характеристиками — идеальная светопроводимость (*алмазно-блещущий*) и исключительная твердость (*адамантова ось*). С первым признаком связано то, что *алмаз* появляется чаще всего в «атмосферных» ситуациях (*радуга алмаза*); кроме того, он вовлечен в «водные» сочетания (*капли*

³ Свидетельство о регистрации электронного ресурса № 19137. Программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» (Авторы: Павлова А. В., Романова И. В., Самойлова Т. А.). Дата регистрации 26 апреля 2013 года.

алмазные, роса алмазная). Вторым признаком, твердостью, оказался востребован в «практических» целях: то, что должно быть прочным, поэт наделяет качеством алмаза (*алмазные звенья*).

Указанные признаки влияют на характер действий, которые сопровождаются упоминанием *алмаза*. Это действия позитивные, созидательные: «просветление», некий «выход из тьмы» (*родит алмаз, проснувшийся алмаз*); «крепкое соединение» (любовь *цепь алмазных звеньев сплела*).

О взаимоотношениях с другими самоцветами можно сказать следующее: по ряду признаков алмаз отчетливо противопоставлен второму любимцу (судя по частоте употребления) Иванова — изумруду. Не только в стихах, но и в статьях (см., например, «Символика эстетических начал») Иванов обращается к этим «драгоценным» образам, чтобы охарактеризовать принципиальные для его эстетической системы категории — восхождение и нисхождение. И здесь алмаз и изумруд связаны, но противопоставлены: *алмазно-белые подъемы в лазурь и изумрудные возвраты к земле* (I, 829).

Также проанализированы нами все случаи, когда алмаз у Иванова выступает в составе образной парадигмы.

Таблица 2

«Алмазные» образные парадигмы

А) X → алмаз
1) роса → алмаз : <i>Лишь черный хряц в росе алмазной...</i> («Полнолуние» КЗ); <i><...> ноги / Кропит росой алмазной хоровод, / Влекущий сеть серебряной дороги</i> («L'Arco Muto» КЗ)
2) капля дождя → алмаз : <i>Алмазный дождь роняет нега лоз</i> («Сфинкс» КЗ); <i>И мрежи — в алмазах пролетевшей бури</i> («Атика и Галилея» СА); <i>И крупные капли, алмазные, / Ласкали печаль / Твоих ресниц...</i> («Гроза» Пр.)
3) снег → алмаз : <i><...> сверкал алмазный снег</i> («Тризна Диониса» КЗ); <i>В алмазно-блещущем и голубом снегу <...></i> («Ad Rosam» СА); <i><...> верховный снег / Алмазной девственной пустыни...</i> («Mi fur le serpi amiche» СА); <i>Сугробы последней поляны / Алмазный застлала восклон</i> («Песни из лабиринта» СА); (о Парнасе) <i>Осиян алмазной славой, / Снеговерхий <...></i> («Сердце Диониса» СА); <i>Алмазами играет синева</i> («Зимние сонеты» СВ); <i>И странник выходит на солнечный свет: / Алеет опушка, алмазится след, / Бьют в колокол скитский к вечерне</i> («Утренняя в гробу» СВ)
4) лед → венец → алмаз : <i><...> венец алмазный льдится, обнят звездной глубиной</i> («На крыльях Зари» КЗ)

5) звезда → алмаз : а) звезды → грезы → алмазы: <i>Алмазные грезы / Померкнувших слав</i> («Ночь в Пустыне» КЗ); б) Веспер → алмаз: <i>Лес опрокинут в реке. / Веспер в ночном челноке / Выплыл, — и вспыхнул алмаз / Где-то в бездонной реке</i> («Серебряный Бор» СВ); в) звезды → подвески → алмазы: <...> <i>в слезном блеске / В сквозистый никнут пар / Алмазные подвески / Полуночных тиар <...></i> («Ночные зовы» СВ)
6) звено → алмаз : <i>Алмазные звенья / Эфирных цепей</i> («Ночь в пустыне» КЗ); <...> <i>уз адамантных звенья?</i> («Кто?» Пр.); <...> <i>цепь алмазных звений / Силела, Любовь!</i> («Глосса» СА)
7) гора → алмаз : <...> <i>из синей мглы / Казбек сверкнет, «как грань алмаза!»</i> («Свидание» НТ)
8) душа → алмаз : а) <i>Тлеет душа, как алмаз / В сумраке склепа</i> («Зеркало Гекаты» НТ); б) <i>Огнем крестится, Русь! В огне перегори / И свой Алмаз спаси из черного горнила!</i> («Цусима» СА)
9) сердце → алмаз : <...> <i>чи алмазны светоносные сердца <...></i> («Узлы змеи» СА); <i>Все перемнется в нас, что глина; / Но сердце, сердце — как алмаз</i> («Люцина» СА)
10) век → алмаз : <i>Коль он не весь — скудель, скует из Адаманта — / Из стали и алмаза — Век <...></i> («Carmen saeculare» СА)
11) щит → алмаз : <i>Под адамантный стук щитов</i> («Carmen saeculare» СА)
12) блик на воде → алмаз : <i>Что там, в оправе лиловых гликиний, / Гладью сверкает алмазисто-синей?</i> («Евксин» СВ); <i>В озера сходят небеса. / По бирюзе однообразной / Струятся россыпью алмазной / Развязанные пояса</i> («Полдень» СВ)
13) свобода → алмаз : <...> <i>раскал сердце родит алмаз свободы</i> («Лебедь» СА)
Б) Алмаз → У
1) алмаз → ковчег : <...> <i>мертвый уголь, перекален раскалом, / Ожив, родит ковчежец солнц — алмаз</i> («Спор» СА)
2) алмаз → радуга : <i>Уэль, воскресший радугой алмаза</i> («Пришлец» Пр.)

Все вышеперечисленное установлено без «Гипертекстового поиска слов-спутников в авторских текстах». Чем пополнилось «досье» алмаза после применения программного комплекса?

Остановимся на результатах, полученных на материале одной книги — «Кормчие Звезды».

«Алмазные» комбинации есть во всех текстах «Кормчих Звезд», где упоминается *алмаз* (*алмазный*). Это пять стихотворений и одна поэма. Произведения, на первый взгляд, непохожие и расположенные в книге далеко друг от друга: так, впервые *алмаз* упоминается в 14-м стихотворении «Ночь в пустыне», а последний раз — в поэме «Сфинкс», это 150-е место в книге.

Таблица 3

Слова-спутники *алмаза*⁴

Кол-во текстов	Слова, сопутствующие алмазу в 6 текстах «Кормчих Звезд»: 14. «Ночь в пустыне», 43. «Тризна Диониса», 60. «Полнолуние», 71. «На крыльях зари», 102. «L'Arco Muto», 150. «Сфинкс»	Кол-во совпад. лексем
6	—	0
5	сон	1
4	благо-(благодарный, благодатный и т.п.), даль, голос, гром, звать, земля, склон, слеза, луга	9
3	Бог, вода, воля, вечный, гора, греза, грудь, день, звезда, звук, зреть (видеть), играть, крыть, лоно, мертвый, луч, мир, ночь, падать, петь, первый, пламень, почивать, серебро, след, снег, сиять, ронять, струя, тайный, эфир	31
2	бег, белый, венец, верить, взор, вить, влага, восторг, вторить, гаснуть, глубокий, глядеть, гром, давать, дева, дивный, дол, долгий, доля, дом, древний, дрожать, друг, дух, дышать, емлить, желанье, забвенье зеркало, змий, идти, колыбель, круг, крыло, ловить, лоза, любовь, манить, мгновенный, мечта, молиться, небо, нега, нести, облако, пелена, печаль, плен, полу-, порог, пустыня, рвать, реветь, реять, родить, роса, садить(ся), свет, святой, сила, скала, скимен, слава, спать, ставить, стихия, судьба, темный, тихий, туманный, туча, тяжкий, ходить, хор, цепь, чуждый, ясный	77

Некоторые обнаруженные «алмазные» комбинации вполне предсказуемы и в общих чертах понятны без контекста. Например, никого не удивит пара *алмаз* — *свет* или соседство

⁴ Таких слов в текстах Иванова оказалось более сотни. Слова-спутники — это материал для формирования лексических комбинаций.

алмаза со звездой. Можно исходя из каких-то общепринятых соображений и традиционных поэтических связей объяснить присутствие на обозримом пространстве текста рядом с *алмазом* таких лексем (и однокоренных), как *божественный* или *играть* (в паре с *алмазом* встречаются в трех стихотворениях), *слеза* (обнаружена в «алмазных» фрагментах в четырех стихотворениях). Но невозможно предположить и объяснить появление рядом с *алмазом* лексем *скимен* (в двух стихотворениях), *эфир* (в трех стихотворениях) или *петь* (тоже в трех из шести стихотворений).

Нет никакой закономерности и в расположении слов, образующих лексическую комбинацию, в текстовом блоке, как нет закономерности и в их взаимоотношениях.

Компоненты лексической комбинации могут стоять в непосредственной близости друг от друга, образуя словосочетание. Более того, словосочетание может повторяться в разных текстах: *Лишь черный хрящ в росе алмазной* <...> («Полнолуние»); <...> *Ноги / Кропит росой алмазной хоро-вод* <...> («L'Arco Muto»). Это наиболее простой для обнаружения и интерпретации случай.

Следующий вариант расположения в разных текстах одних и тех же слов-спутников таков: в одном стихотворении лексическая комбинация представлена словосочетанием, а в другом компоненты комбинации рассыпаются по соседним строкам и даже строфам, утрачивая грамматические связи. Например, в стихотворении «Ночь в пустыне» в монологе падающих звезд встречается сочетание *алмазные грезы*:

Алмазные грезы
Померкнувших слав,
Свергаясь стремглав,
Мы — вечности слезы.

А в поэме «Сфинкс» между *алмазом* и *грезами* пролегает граница строфы:

Последних туч редуют, рвутся ткани.
Алмазный дождь роняет нега лоз;

Загрезил соловей; стадятя лани;
И лизут лев и змий единых Двух
Простерты с благословеньем длани <...>.

На смену «горизонтальной» связи между компонентами лексической комбинации приходит связь «вертикальная» — они стоят в одинаковой позиции в стихе.

Однако в большинстве случаев между словами одной лексической комбинации нет видимых связей, ни горизонтальных, ни вертикальных. Они, словно случайно просыпанные зерна, прорастают в тексте в непредсказуемом порядке, порой в соседних строках, порой далеко друг от друга.

Сплетались пламенные розы
С плющом, отрадой дерзких нег,
И на листьях, как чьи-то **слезы**,
Дрожа, сверкал **алмазный** снег...
(«Тризна Диониса»)

Алмазные грезы
Померкнувших слав,
Свергаясь стремглав,
Мы — вечности **слезы**.
(«Ночь в пустыне»)

Если при сопоставлении контекстов, внутри которых находятся лексические комбинации, не было выявлено никаких закономерностей расположения слов, образующих данную комбинацию, то отчетливые тенденции обнаружились в другом — сопоставление контекстов показало наличие в них целого ряда точек соприкосновения. Так, оказалось, что наряду с лексемами, образующими комбинацию, из текста в текст переходят одни и те же минимальные темы, не фиксируемые программой, поскольку выражены не повторяющимися словами, а синонимами или образно. Например, в стихотворениях с «алмазными» комбинациями у Иванова, как правило, присутствует лексика тематической группы «Неволя»: *плен* в «Сфинксе», *установленные круги*, схождение с которых чревато гибелью, в «Ночь в пустыне», *рабы* в «Тризне Диониса»,

оковы, неволя в «На крыльях зари». Это важное дополнение к зафиксированной ранее при составлении функционального тезауруса связи *алмаза* в текстах Иванова с мотивом «восхождения», «порыва за грани». Непосредственно, то есть грамматически, *алмаз* сопровождает «преодолевающие» действия, а комбинации с его участием оказываются погружены в лексическую среду, содержащую информацию о том, что именно преодолевается — *узы, грани, оковы*.

В лексической среде, частью которой являются «алмазные» комбинации, также зафиксировано присутствие тематической группы «Интенсивные чувства и состояния»: *восторг* в «Сфинксе», *опьяняющее вдохновенье оргий* в «Тризне Диониса», *блаженство* в «На крыльях зари». Это тоже пополняет представление об *алмазе*, который в функциональном тезаурусе, то есть на уровне фиксируемых семантических связей, выглядел очень сдержанным. Страсти — характерная особенность «изумрудной» символики. Обнаруженные неподалеку от *алмаза*, но напрямую семантически с ним не связанные *восторги, блаженства, упоения*, возможно, и есть те самые *грани* и *оковы*, преодолевая которые, алмаз становится алмазом.

Приведем еще одно полученное дополнение к алмазному «досье». Контексты, в которых бытуют «алмазные» лексические комбинации, «звучат», либо сразу громко, либо звук постепенно нарастает: *Ревучий сбег, гремучий плеск* («Полнолуние»), *Водопадов дольний грохот, грома тяжкие лавин* («На крыльях зари»), *Чрез небеса небес гремит Осанна!* («Сфинкс»), *Как стройный вздох, «Иди!» звучит напев...* и затем, во всю мощь: *Когда манит Тритонов Галатея, / Рога ревут, и вторит свод рогам!* («L'Arco Muto»), *пленительно-мятежная песнь* раздается и в «Тризне Диониса», усиливаясь до экстатического призыва *Земных обетов и законов / Дерзните преступить порог*, связывающего эту тематическую группы с отмеченным выше «алмазным» мотивом «порыв за грани».

Работа с лексическими комбинациями позволила установить в разных текстах не только повторение или сходство отдельных слов, но и близость целых образно-мотивных ситуаций. Например, в стихотворении «Ночь в пустыне» о падающих звездах, *алмазных грезях*, сказано:

Презрев уставленные круги,
Сорвавшись градом, без следа
Они угасли... Иль манила
Любвеобильные светила
Земная грудь на скользкий склон
С тропы надежной? <...>

И в поэме «Сфинкс», где нет града, но есть *алмазный дождь*, снова упоминаются потухшие звезды, сорвавшиеся с неба, потому что откликнулись на зов любви:

<...> любви желаньем притяженный,
Мгновенных звезд цветет и блекнет свет...

При анализе лексических комбинаций конкретного автора непременно возникает необходимость не только разобраться в их составе, распространенности, функциях, но и выяснить, как они соотносятся с другими близкими по тематике лексическими комбинациями, встречающимися у данного автора, а также с близкими по тематике лексическими комбинациями других авторов. Ответ на первый вопрос позволит установить, существует ли какая-то специфика отдельных тематических лексических комбинаций. Применительно к предмету разговора вопрос можно сформулировать так: «Отличаются ли лексические комбинации алмаза от лексических комбинаций, в которых участвуют другие драгоценные камни?». Ответ на второй вопрос позволит понять, характеризует как-то конкретного автора не только наличие, но состав лексических комбинаций. Не окажется ли, что один и тот же набор лексем, связанных, в частности, с алмазом, переходит от автора к автору, что свидетельствовало бы о неких общезыковых подспудных притяжениях между отдельными словами, а не об особенностях поэтического мышления автора.

Чтобы ответить на первый вопрос, мы сравнили состав «алмазных» лексических комбинаций Иванова с его же «сапфирными» комбинациями. Сапфир (или, как пишет Иванов, *сафир*) был выбран потому, что по количеству текстов в «Кормчих Звездах» он близок алмазу («сафирные» лексические комбинации в «Кормчих Звездах» представлены в пяти стихотворениях: 14. «Ночь в

пустыне», 86. «Сны», 96. «Maris stella», 98. «La superba», 110. «Ностальгия»).

Установлено, что в составе «алмазных» и «сафирных» комбинаций есть совпадения и есть различия. Совпали вполне предсказуемые или более или менее ожидаемые — *свет, звезда, любовь, венец, греза, играть* и др. Совпали также не предсказуемые — *даль, эфир, звучать, крыло* и др. Самый частотный спутник *алмаза* — *сон* встречается и в паре с *сафиром*, но их связь значительно слабее. Несовпадений в «алмазных» и «сафирных» комбинациях значительно больше. Среди них тоже есть вполне объяснимые. Так, в комбинациях синего *сафира* много лексики, связанной с морем (*волна, море, бездна, берег, корабль, простор, синий*) и с небом (*лунный, восток, заря, лазурь, лететь, парить* и др.) В комбинациях с *алмазом* есть и земля, и небо, и вода, но обращает на себя внимание не столько эта всепространственность, сколько большое количество философских понятий: *Бог, воля, судьба, дух, вечный* и др.

Более широка и выражаемая спутниками *алмаза* палитра переживаний и состояний. У *сафира* все обстоит безоблачно — *отрада, прекрасный, слава*. В «алмазных» комбинациях, наряду с *восторгом, негой, благосклонным* и *ясным*, есть *мертвый, чуждый, тихий, печаль, плен* и т. п., очевидно, что *алмаз* — более разнообразен.

Мы не ставили перед собой задачу подробно описать различия лексических комбинаций двух драгоценных камней, лишь намеревались получить ответ на вопрос: отличаются у одного автора близкие по семантике центрального компонента лексические комбинации или нет, используется одна комбинация с незначительными вариантами. Ответ мы получили: лексические комбинации с участием наименований разных драгоценных камней у Вячеслава Иванова имеют существенные отличия.

Еще требовалось сопоставить лексические комбинации с одним и тем же центральным компонентом, встречающиеся у разных авторов. Для сопоставления мы выбрали упоминания об алмазе в лирике Блока и Андрея Белого — соратников Иванова по символизму, отчасти для того, чтобы проверить предположение, что лексические комбинации свойственны символизму, как таковому; а отчасти для того, чтобы удостовериться в справедливости / несправедливости нападок на символистов

за уозость их словаря. Если эти нападки справедливы, то лексически комбинации должны оказаться очень близки по составу.

У Блока *алмаз* упоминается в пяти произведениях, написанных в разные годы: «Долго искал я во тьме лучезарного бога...», «Признак истинного чуда», «Черная кровь», «Девушка из Spoleto», Пролог к поэме «Возмездие». У Андрея Белого *алмаз* встретился в семнадцати произведениях: «Великан», «Деревня», «Старинный дом», «Меланхолия», «Утро», «Маг», «Зима», «Совість», «Вольный ток», «Ночь и утро», «Звезда», «Асе», «Дух», «Зов», «Родине», «Инспирация», «Ты — тень теней».

Знакомясь с «алмазными» контекстами, мы сразу натолкнулись на совпадение, которое, казалось бы, предвосхищало ответ на вопрос о единообразии языка символистов, а, следовательно, о совпадении их «алмазных» лексических комбинаций. У всех трех символистов *алмаз* оказался вовлечен в одну и ту же образно-мотивную ситуацию — «преображение темного в светлое, неценного в ценное». Впервые она появилась у Иванова: *Все переменится в нас, что глина; / Но сердце, сердце — как алмаз* («Люцина» СА). Потом у Андрея Белого в стихотворении «Родине» (1916): *В години праздных испытаний, / В години мертвой суеты — / Затверденей алмазом брани / В перегоревших углях — Ты;* и в поэме Блока «Возмездие»: *Созрела новая порода, — / Угль превращается в алмаз.* Попутно скажем, что все авторы включили ситуацию с алмазом в стихотворения о Родине. Однако дальнейший анализ показал: тотального совпадения лексических комбинаций нет и в помине, у каждого из символистов *алмаз* существует не столько в общесимволистской лексической среде, сколько в среде авторской.

Общесимволистский фонд «алмазной» лексики состоит из трех разделов: 1) «хранилище» совместного доступа (слова, встречающиеся рядом с *алмазом* у всех трех символистов); 2) «хранилище» доступа «минус один» (слова, которые поставили в один блок с *алмазом* два из трех авторов); 3) индивидуальное «хранилище» (сугубо авторская лексика, используемая для создания «алмазных» комбинаций).

Таблица 4

Спутники алмаза в лексических комбинациях
Вяч. Иванова, А. Блока и Андрея Белого

У трех поэтов	Даль, давать, любовь, ночь, рвать, свет, темный, ясный	
У двух поэтов	Иванов — Блок	Зреть (видеть), сиять, тайна
	Иванов — Белый	Бежать, белый, благо-, вечный, вода, вольный, гром, день, дом, дрожать, дышать, звать, звезда, земля, зеркало, луч, играть, идти, круг, крыть, ловить, нести, облако, падать, петть, печаль, пламень, пустой, реветь, родной, мир, святой, серебро, след, слеза, снег, стихия, судьба, тихий, туманный, ходить, хор
Несовпадающая лексика	Иванов	Бог, верить, взор, вить, восторг, вторить, гаснуть, глядеть, голос, гора, греза, грудь, дева, дивный, дол, долгий, доля, древний, друг, дух, желанье, звук, змий, колыбель, лоза, лоно, луг, манить, мгновенный, мертвый, мечта, молиться, небо, нега, пелена, первый, плен, порог, почивать, ронять, роса, садить(ся), сила, скала, скимен, склон, слава, спать, ставить, струя, туча, тяжкий, цепь, чуждый, эфир
	Блок	Бросать, ведать, знать, мгла, мрак, позволять, счастье, три
	Белый	Багровый, бархат, бездна, бирюза, бледный, блестящий, блеск, блистать, больной, бред, былое, век, весна, ветер, взмывать, видеть, висеть, водить, воздух, волна, время, вспоминать, встреча, глубина, глухой, глядеть, год, голова, город, гроб, гроза, грусть, два, деревня, душа, дым, железный, желтый, жечь, жизнь, заря, зима, злой, золотой, иерархия, искра, исполнять, исход, край, красота, крик, кружево, крыло, куща, лазурь, ласка, легкий, лед, ленивый, лета, лететь, листва, лить, лицо, ломать, мести, молния, мука, находить, немой, новый, огонь, один, окно, печать, пламя, плыть, поле, помнить, призрак, прозрачный, пурпур, путь, пыль, расти, резать, речь, рой, рука, синий, складывать, скорый, слышать, смех, солнце, становиться, старый, стекло, стена, стремительный, сугроб, сухой, твердь, тень, теплый, течь, ткать, тонуть, тоска, точный, ум, уста, утро, чертить, число, шушукать, являть, яркий

Перейдем к выводам:

По нашим наблюдениям, выделяемые программным комплексом лексические комбинации помогают обнажить некоторые глубоко скрытые механизмы построения поэтического текста («открывается» некий лексический набор, целенаправленно манипулируя которым автор создает то один, то другой связный текст).

При помощи программного комплекса выявляются авторские ассоциативные связи, не фиксируемые иным способом и порой не поддающиеся никакому формальному объяснению.

Кроме того, удалось обнаружить и описать не выявляемую другим путем структуру лексической среды, в которой заложены предпосылки формирования символа и которая и после формирования символа продолжает функционировать как некий семантический ореол символа (например, мотив «преображения» вошел в символику алмаза, а «буйство темных страстей» осталось в окружающей лексической среде).

Список литературы

- Аверинцев* Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст-1989. Литературно-критические исследования / отв. ред. А. В. Михайлов. М.: Наука, 1989.
- Лосев* Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995.
- Павлова 2006* Павлова Л. В. «Ярким камнем богаты»: мир самоцветов в лирике Вячеслава Иванова (общая характеристика) // Русская филология: Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т.10. Смоленск, 2006. С. 93–111.
- Павлова 2006а* Павлова Л. В. Функциональный тезаурус «самоцветных» сочетаний в лирике Вячеслава Иванова и возможности его использования // Русская филология: Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т.11. Смоленск, 2006. С. 53–68.
- Павлова, Романова* Павлова Л. В., Романова И. В. Неочевидные структуры текста: применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста. Смоленск: Свиток, 2015.

**ПРОСТРАНСТВЕННО-МИФОЛОГИЧЕСКАЯ
МОДЕЛЬ И ЕЕ ТРАНСФОРМАЦИИ
В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА:
«СОН МЕЛАМПА» И «ПРОМЕТЕЙ»¹**

Аннотация: С помощью ряда мотивов и образов поэма «Сон Мелампа» связана с трагедией «Прометей». В основе родства обоих произведений лежит архетипическая модель, пространственная по своей форме и мифологическая по своему содержанию. Она представляет собой сферическую систему, построенную на диадическом или триадическом принципе и представленную как орфическая мифологема о растерзании Диониса. Эта модель выступает как парадигматическая схема, которая детерминирует либо пространственную структуру («Сон Мелампа»), либо мотивно-образную («Прометей»).

Ключевые слова: Мифопоэтика; художественное пространство; символ; порождающая модель; Зевс; Персефона; Дионис; Прометей; Пандора.

Abstract: Vyatcheslav Ivanov's tragedy «Prometheus» is associated with his poem «Melampus' Dream» with the help of a number of motives and images. There is an archetypal model at the basis of this relationship. This model has a spatial form and mythological content. It is a spherical system built on a dyadic and triadic principle and represented as the orphic mythologeme of Dionysus' dismemberment. This model is a paradigmatic scheme that determines either the spatial structure («Melampus' Dream») or that of the motifs and images («Prometheus»).

Keywords: Mythological poetics; artistic space; symbology; generative model; Zeus; Persephone; Dionysus; Prometheus; Pandora.

В одной из крупных лироэпических поэм Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» дана цельная модель его художественного пространства. Эта модель построена на развертывании орфической мифологемы рождения Диониса от Зевса и Персефоны и его растерзания титанами. Ее можно представить в таком виде.

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РФФИ научного проекта «Словарь+сайт поэтического языка Вячеслава Иванова», №16-34-00006.

Таблица 1
Пространственно-мифологическая модель
поэмы «Сон Мелампа»

Сфера	Мифологическая (метафизическая)	Мистическая	Эмпирическая
Уровень и его мифологическая персонализация	Зевс	Разделяющее их пространство	Небо (Гелиос)
	Персефона	Незримая персть Змей-Причин	Земля
	Загрей	Вечное Небо Змиев-Целей	Разделяющее их пространство

Художественное пространство у Иванова представляет собой три сферы: эмпирическую, мистическую и мифологическую. Последняя является порождающей моделью для двух других, которые оказываются ее отражением. Она конституируется первотриадой мифологических существ (1. мужское начало, Отец, Зевс; 2. женское, Мать, Персефона; 3. сыновнее, жертва, Загрей). Каждый из них имеет свой пространственный коррелят, актуализированный в мистической и эмпирической сферах: Зевс — верх, небо, Персефона — низ, земля, Загрей — разделяющее небо и землю пространство. Отношения между сферами подчинены принципу зеркальной инверсии: то, что вверху в одной сфере, оказывается внизу в другой (Каяниди, 32–42).

Данная пространственно-мифологическая модель является универсальной для поэзии Иванова. Нами было установлено, что вариации этой модели проявляются в других поэмах и лирических циклах (например, в поэме «Солнцев перстень» и в цикле «Порыв и грани»), отдельные ее части актуализируются в разных лирических стихотворениях.

Наше внимание привлекло поразительное родство с поэмой «Сон Мелампа» трагедии Иванова «Прометей», ранее не обращавшее на себя внимания исследователей². Созданные в разное

² На самоцитацию в «Прометее» указывали О. Шор и Б. Сабо-Трифкович, однако при этом отмечались другие тексты — дифирамб «Огненосцы» (II, 685) или «Песнь потомков Каиновых» (Сабо-Трифкович, 75). Отмечалось, что трагедия Иванова вобрала в себя «заветные мотивы его поэзии» (Герасимов, 227).

время (1907–1914), посвященные разным темам (мистическая инициация и свобода воли, богоборчество), эти произведения тем не менее обнаруживают много общего. В «Прометее» (и в авторском предисловии, предпосланном первому изданию произведения и выступающем как бы связующим звеном между трагедией и «Сном Мелампа») есть отчетливые точки соприкосновения с поэмой. Ими становятся повторения образов, мотивов и образно-мотивных ситуаций. Нами обнаружено 10 таких точек соприкосновения (см. Приложение 1). Семь из них представляют собой образы и мотивы, восходящие к орфическому мифу, который сам Иванов назвал «основоположным»³. Это образы Зевса, Персефоны, Диониса-Загрея, мотивы отражения Диониса в зеркале Персефоны, рождения титанов из этого отражения, растерзания Диониса титанами, сохранения Зевсом сердца Диониса, искупления вины титанов. Если бы взаимосвязи исследуемых текстов были исчерпаны этими мотивно-образными ситуациями, то необходимо было бы ограничиться лишь констатацией общего мифологического подтекста у обоих произведений. Однако наличие еще трех точек соприкосновения, несводимых к мифологической подоснове (образ нивы змей, основы и утка мировой ткани, мотив «зеркало пьет душу»), позволяет установить интертекстуальные связи между поэмой и трагедией.

Чем обусловлено мотивно-образное родство «Сна Мелампа» и «Прометей»?

Возникновение разного рода переключек между поэмой и трагедией может быть отчасти объяснено хронологически и психологически: Иванов приступил к работе над «Прометеем» одновременно с написанием «Сна Мелампа». Над текстом трагедии Иванов работал с 1906 по 1914 гг. «Сон Мелампа» был написан в 1907 году, а затем, в 1911 году, вошел в книгу «*Cor Ardens*».

Но самое важное в другом. Несомненное родство обоих произведений, на наш взгляд, обусловлено построением их на основе общей пространственно-мифологической модели⁴.

³ Здесь и далее цитаты из текст предисловия к трагедии «Прометей» и самого произведения даются по: *Иванов 1919*, V–XXV и 9–77.

⁴ Космогонизм ивановского «Прометей» впервые четко обозначил А. Ф. Лосев: «<...> трагедия Вяч. Иванова “Прометей” является замечательным произведением в контексте всех новоевропейских Прометеев. <...> Иванов восстановил здесь космогонизм античного мифа, в то время как в новой и новей-

Данная в поэме «Сон Мелампа» пространственно-мифологическая модель с определенными вариациями актуализируется и в трагедии «Прометей» (она реконструируется на основе монолога Пандоры из VI явления третьего действия). В отличие от «Сна Мелампа», в ее структуре последовательно проводится не триадический, а диадический принцип.

Таблица 2
Пространственно-мифологическая модель
трагедии «Прометей»

Сфера	Мифологическая (метафизическая)	Мистическая	Эмпирическая
Уровень и его мифологическая персонафикация	Зевс (идеальный первообраз Неба)	Дионис, или Зевс-Дионис (идеальное, невидимое Солнце)	Зевс-Кронид (реальное Солнце) и внутримировые боги (звезды)
	Персефона (идеальный первообраз Земли)	Титаны (порождения Земли)	Фемида (реальная земля)

Перводиада Зевс — Персефона определяет структуру мифологемы растерзания Диониса, базовой для всей трагедии «Прометей», генерируя основные элементы и отношения внутри мифологического сюжета. Основные элементы мифологического сюжета — это Дионис (ипостась Зевса) и титаны (ипостась Персефоны). Отношения между Зевсом и Персефой антиномические, любви и вражды одновременно: взаимная любовь выражается в рождении сына, а ненависть — в том, что титаны, порожденные Персефой, пожирают сына Зевса. Таковы же отношения между титанами и Дионисом в «Прометее». Титаны утверждают свое бытие с помощью узурпации бытия другого, через поглощение Диониса; они любят его, стремятся к нему, но утверждают это в акте насилия. Огонь Диониса сжигает титанов изнутри, но он же в конечном итоге спасет титаническое бытие.

Как и в поэме «Сон Мелампа», мифологические первоначала в «Прометее» наделяются пространственными характери-

шей литературе Прометей почти всегда оказывался символом только свободы человеческого духа <...>» (Лосев 1976, 285).

ками (Небо, Земля, Солнце). Это позволяет утверждать пространственный характер архетипического мифологического сюжета о растерзании Диониса в трагедии. В «Сне Мелампа» он неоспорим: развертывание исходного мифа становится космогенезом, формирует сферическую и уровневую структуру художественного пространства. В «Прометее» пространственность отступает на задний план, но не исчезает вовсе. Миф о растерзании Диониса моделируется с помощью пространственно-временных категорий: небо и земля, время, начало. Мифологическая перводиада определяет устройство эмпирического мира: Зевс (трансцендентный свет) отражается на небосводе (аналог зеркала Персефоны) и порождает Зевса-Кронида (Солнце) и внутримировых богов (звезды).

Однако назначение пространственно-мифологической модели в трагедии иное, чем в поэме: она не столько определяет структуру пространства, сколько развитие трагического сюжета и образную систему произведения.

Трагедия «Прометей» представляет собой цепочку мотивно-образных ситуаций. В фабульной (не в сюжетной) последовательности она такова: творение человека, возжжение подземного жертвенника, жертвоприношение Прометея Зевсу, первое преступление (убийство Архемора Архатом), создание Пандоры, ее освобождение и смерть, жертвоприношение Прометея. Каждая из этих ситуаций строится на основе диадического принципа, заданного перводиадой Зевс — Персефона и во всей полноте выраженного в сюжете растерзания Диониса титанами. «Основоположный» миф о жертвоприношении Диониса становится потенцированным сюжетом, по-разному отраженным в различных мотивно-образных ситуациях. Каждая такая ситуация представляет собой трансформацию исходной дионисийско-титанической мифологемы (либо целиком, либо отдельной ее части).

Проанализируем несколько таких ситуаций. И прежде всего остановимся на отношениях протагониста и антагониста трагедии — Зевса и Прометея.

Прометей у Иванова предстает не как бунтовщик и противник Зевса, а как демиург, творец человека. Иванов использует орфический миф о создании человека Прометеем из пепла титанов, растерзавших и поглотивших плоть младенца Диони-

са-Загрея и сожженных его огнем: Сама в перстах моих слагалась глина / В обличья стройные моих детей, / Когда сошел я в пахнувшие гарью / Удолия, где прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его.

Таким образом, в человеке соединяется два начала: светлое, огненное, божественное, дионисийское и — темное, земное, демоническое, титаническое⁵. Дионисийское начало в человеке — духовная свобода, а титаническое — духовное рабство, начало насилия и подчинения: *Своим страстям и вождельням низким / Вам рабствовать дано; но, как челом, / Подъятым к небу, ты не в силах долу / Поникнуть, человек, уподобляясь / Четвероногим, — так не в силах ты / Забыть в тебе зачатую свободу.*

Прометей похищает небесный огонь. С его помощью он куёт орудия труда и оружие, открывает человечеству секреты ремесла и земледелия. Но не в этом главное значение огня. Дионисийский огонь — начало духовности в человеке: *<...> Огонь, / Пылающий в груди, кующий в сердце, / В очах светящий солнцем, солнцем в мысли.*

Он призван помочь человечеству обрести духовную свободу, которой оно лишено в земной жизни в силу причастия злой, титанической природе. Обретение духовной свободы выразится в ниспровержении власти Зевса-Кронида, основанной на насилии и подчинении: *Я дал огонь им — в цепи заковать / Цепей предмирных ковача, Кронида.*

Как и его предшественники, ивановский Прометей находится в антагонистическом противостоянии с Зевсом. Но это противостояние у Иванова осмыслено особым образом.

Его своеобразие связано с тем, что Иванов удваивает образ Зевса. Один Зевс — верховный, премирный, извечный, незримый, неизреченный. Он получает разные имена: *Сам, Дух, Бессмертный в себе, Единый, неведомый Бог, Сам в богах и Сам в человеке.* Второй — это Зевс-Кронид. Иванов характеризует его как *тень «Самого» и полномощного наместника над теневым царством явлений, он теневой двойник и миродержец-наместник.* Верховный Зевс противопоставлен относительному

⁵ «Чада Прометея наследуют двойственную природу, соединяющую в себе титаническое и дионисийское начала. Первое влечет их к греху, отпадению от божественного всеединства, второе — дарует надежду на спасение» (Кибальниченко, 49–50).

божественному началу, почитаемому людьми и управляющему земным миром. Вместе с тем Зевс-Кронида есть *богоявление и энергия неизреченного, незримого Зевса*, т.е. его истинное отражение в мире явлений, пусть и онтологически вторичное.

В противопоставлении верховного Зевса и Зевса-Кронида кроется религиозно-историческая концепция Иванова о внутренне закономерной смене языческого богопочитания христианским: Зевс — временный наместник истинного Бога, который грядет ему на смену (неслучайно в контексте трагедии отсылка к Деяниям апостолов, где рассказывается, как апостол Павел, проповедуя перед римлянами, отождествил неведомого бога римлян с христианской Пресвятой Троицей).

Прометей враждует с Зевсом-Кронида, но почитает Зевса премирного⁶. Примечательно, что Зевс, которому противостоит Прометей, назван Кронидам. Крон — один из титанов. Следовательно, Зевс-Кронида — это титаническая ипостась божественного начала. Родство Кронида с титанами, убивающими Диониса, подчеркивается тем, что Зевс действует с помощью власти и принуждения, а также тем, что в качестве эманации Абсолюта он узурпирует власть над земным миром явлений. Титанов с Зевсом-Кронидам объединяет также 1) онтологическая вторичность (Кронида — энергия Зевса премирного; титаны, сами по себе лишены бытия, получают его от Диониса), 2) двойничество (Кронида — *теневого двойника* Самого; титаны — искаженное отражение лика Диониса в зеркале Персефоны, разделение его целостности на отдельные враждебные монады), 3) мнимый, теневой характер их бытия (Кронида — теневой двойник Зевса премирного; титаны появляются из темного зеркала Персефоны как тени Диониса).

Таким образом, пара Зевс премирный и Зевс-Кронида повторяют перводиаду Зевс — Персефона и производную от нее диаду Дионис — титаны.

Ивановский Прометей, в отличие от своих предшественников, бунтует не против Бога, судьбы или природной необходи-

⁶ По мнению Е. М. Мелетинского, первоначально противником Прометея становился не бог, а богоподобное существо: «Мотив вражды Прометея с богами <...> не очень древен. Боги явно заменили каких-то более древних мифических хранителей огня, света, источников пищи и т. п.» (*Мелетинский*). В этом позволительно искать генезис мифологической фигуры Зевса-Кронида.

мости, вступаясь за достоинство человека, а против личности Бога, ложно понятого божественного начала, основанного на страхе и подчинении. Оппозиция Зевс-Кронид — премирный Зевс соотносима с оппозицией закона и благодати, ветхозаветного и новозаветного богопочитания.

Через обнаружение дионисийского, небесного огня Прометей учреждает почитание Самого, утверждая в людях его сущность — духовную свободу. Этот мотив из трагедии коррелирует с мифологическим мотивом рождения Диониса-Загрея, актуализированным в «Сне Мелампа». Оно совершается в результате брака, взаимного участия Зевса и — Персефоны, соответственно этому и Прометей утверждает почитание верховного бога титаническими средствами — воровством и обманом.

Зевс-Кронид ревнует Прометея к тому, что тот обнаруживает верховного Зевса (*К огню ревнует, злобствует Кронид*), точно так же как Персефона ревнует Зевса к Дионису. Таким образом, Прометей соотносится с Дионисом-Загреем, а Зевс-Кронид — с Персефой.

Отношения между верховным Зевсом, Зевсом-Кронидом и Прометеем выстраиваются в такую систему.

Таблица 3
Мифологическая первотриада и ее трансформация

Мифологическая первотриада («Сон Мелампа»)	Зевс	Персефона	Дионис-Загрей
Трансформация мифологической первотриады («Прометей»)	Сам, верховный Зевс	Зевс-Кронид	Прометей

Рождение титанов в «Сне Мелампа» соотносится с творением людей в «Прометее». Прометей творит их по своему образу и подобию; люди появляются в результате отражения Прометея в земном мире, подобно тому как титаны суть отражение Диониса в зеркале явлений. Вместе с тем люди наследуют от титанического Зевса-Крониды (аналога Персефоны) стремление к власти и принуждению (параллель: титаны обретают деструктивные энергии от зеркала явлений, т.е. Персефоны). Узнав, что Прометей сокрыл от них тайну получения небесного огня, люди восста-

ют против того, кому обязаны своим бытием, и приносят его в жертву, подобно тому как восставшие из зеркала явлений титаны пожирают Диониса.

На этом характеристику отношений Прометей, Зевса-Кронида и Зевса премирного закончить нельзя. Отношения внутри этой триады амбивалентны, обратимы. Зеркальной инверсии подвержены соотносимые друг с другом пары Прометей — Зевс-Кронид, верховный Зевс — Зевс-Кронид. Зевс премирный не только отец богов, но и жрец. Торжество его ипостаси, Зевса-Диониса, на земле приведет не только к искуплению человеческого рода, но и к ниспровержению Зевса-Кронида. Прометей же не только жертва, Дионис-Загрей, но и жертворастерзатель, аналог Персефоны, титанического начала. Эта титаническая природа Прометей ярко проявляется в его **жертвоприношении Зевсу**.

Прометей должен принести жертву Зевсу-Крониду, чтобы искупить вину похищения небесного огня. Эта жертва установила бы гармонию между божественным и человеческим мирами, но не способствовала бы искуплению человеческого рода от греха титанического самоутверждения отдельно от божественного всеединства, так как искупить человеческий род может только Дионис, начало целостного бытия. Через неправо, неугодное Зевсу жертвоприношение Прометей утверждает богоборство, вражду между Богом и человеком: *А ныне жертв захочет он за милость / И даней благодарственных за мир: / И мы дадим ему личины жертв / И мороки обманчивого дыма.*

Оно кладет начало цепочки греховных действий и преступлений, приносит в мир смерть, но в конечном итоге оно должно привести к искуплению греха, так как в основе этого богоборства — любовь, стремление к торжеству небесного огня, божественного начала.

Жертвоприношение Прометей повторяет изначальную парадигму любви-ненависти между Зевсом и Персефой. Как Персефона, Прометей враждует с Зевсом, отказывает ему в почитании, но в этом противоборстве кроется любовь к Зевсу, но не в его временной, насильственной ипостаси Кронида, а в его божественной сущности. Как Персефона порождает искаженные, обманчивые личины бытия — титанов, так и Прометей приносит Зевсу не примирительную жертву, а *личины жертв и мороки обманчивого дыма*.

Таблица 4
Жертвоприношение Прометея Зевсу

«Прометей»	Миф (и «Сон Мелампа»)
Прометей любит Зевса премирного и добывает его огонь с неба	Персефона любит Зевса и рождает от него Диониса-Загрея
Прометей отказывает Зевсу-Крониду в почитании и приносит ему <i>личины жертв</i>	Персефона враждует с Зевсом и рождает титанов, обманчивые личины бытия
Утверждение не благоговения, а богоборства, первоначала греховных действий и преступлений	Титаны убивают Диониса

Особенностью ивановской трагедии является осмысление Пандоры как мистического двойника Прометея. Пандора возникает в результате разделения целостной личности Прометея на две ипостаси — мужскую и женскую⁷. Прометей дает Пандоре душу (она названа в трагедии *душой его души*), а боги — тело. Иванов называет разделение души Прометея на две ипостаси «его первым мятежом», «первой виной», «восстанием против собственной бытийной сущности», «расколом своей целостной полноты».

Создание Пандоры становится подготовительным актом к творению человека. Прометей использует Пандору как идеальный образец при создании женщин: *Прообраза искал во мне художник / Своим твореньям (пьет зеркальность душу!) / И, на меня взирая, вас творил, / Прекрасные — мое подобье — сестры!*

Творение человека ставится в соответствие с отражением Диониса в зеркале явлений, которое приводит к возникновению титанов. Соотношение творения и отражения, неочевидное само по себе, устанавливается с помощью самоцитаты из «Сна Мелампа» (*пьет зеркальность душу*). Отражение Диониса в зеркале явлений создает титаническую дробность бытия. Человечество разделено на два пола вследствие того, что в качестве прообраза Прометей-демиург берет свою женскую ипостась — Пандору.

⁷ Мотив сотворения Пандоры не олимпийскими богами, а Прометеем Иванов заимствует у поздних античных авторов: Плотина и Фульгенция (Лосев 1953, 93).

Таблица 5
Создание Пандоры и человека

	<i>Прообраз</i>	<i>Реализация</i>
Миф (и «Сон Мелампа»)	Отражение Диониса в зеркале явлений	Растрезание Диониса титанами
«Прометей»	Разделение целостной личности Прометея на мужскую и женскую ипостаси: Прометея и Пандору	Творение двуполого человеческого рода
Философема	Целостность дробится на отдельные монады	Отдельные монады утверждают себя как целое

Отношения Прометея и Пандоры тоже определяются мифологемой растрезания Диониса. Прометей предстает здесь как воплощение титанического начала, а Пандора — как воплощение начала дионисийского. Прометей поступает с Пандорой обманно и насильнически: он предстает как ее жених, но вступает с ней в брак не ради любви, а ради того, чтобы использовать Пандору в собственных целях: во-первых, как образец женского существа, во-вторых, как жертву, приманку при похищении небесного огня: увидев прикованную к скале прекрасную женщину, боги устремляются к ней, а Прометей собирает небесные молнии⁸.

Власть над Пандорой Прометей удерживает с помощью двух титанических существ — демонов Кратоса (Власти) и Бии (Насилия). Прометей держит Пандору в подземелье, в утробе земли, подобно тому как в свои утробы поглощают Диониса титаны.

Похищение небесного огня — титанически окрашенный аналог нисхождения Диониса, искупления человеческого рода за грех обособленного самоутверждения. Похищая небесный огонь, Прометей вкладывает духовное начало в человеческую душу, приближая ее к божественному совершенству, но действует при этом титанически, богоборчески, а утверждение духовного начала в человеке изобличает его отпадение от божественного всеединства, так как человек не

⁸ С нашей интерпретацией коррелирует анализ М. Цимборски-Лебоды: «<...> Прометей как Анимус и носитель мужского начала, отделившего себя (отпавшего) от изначального единства, поработает Аниму (Пандору), делая ее орудием для достижения своей цели» (*Цимборска-Лебода*, 165)

умеет утверждать свое бытие целостно, не в отрыве от божественного источника бытия. Это становится очевидно в сцене **освобождения Пандоры и казни Прометея**.

Узнав, что Прометей держит Пандору в плену, люди решают ее освободить и сделать царицей (*Со мной царить над вами будет юность, / Беспечность, щедрость, юность и веселье, / А Власть и Сила охранять покой*). Однако освобождение Пандоры должно неотвратно повлечь за собой пленение и казнь Прометея. Поэтому Пандора предлагает альтернативный способ искупления греха титанического, обособленного самоутверждения Прометея, греха, который наследует и созданное Прометеем человечество. Пандора должна остаться жертвой во власти Прометея. Он сокроет ее под землей, т.е. в недрах своего духовного состава (*Я ж в глубине горы пребуду с вами / Заложницей тоскующей богов*). Вместе с Пандорой исчезнут из мира силы принуждения — Крastos и Бия. Прометей станет владыкой Пандоры — божественной сущности внутри себя (*Заложницы прекрасной ключарем, мужем и палачом*). Греховное, насильническое, титаническое самоутверждение Прометея приведет к искупительному нисхождению Диониса (*Сам Дионис освободить меня / К вам низойдет. Сменит он огненосца / На троне человеческом <...>*).

Освобождая Пандору, люди ведут себя титанически, узурпаторски, как Прометей (*Тебя одни заложницей имеем. / Все чрез тебя добудем от богов / Мы сами*).

Освобожденная Пандора из жертвы превращается в жертворастерзателя, сменяет дионисийскую природу на титаническую. Прометей же становится дионисийской жертвой (*Пандорой пленной будешь ты висеть / В оковах алмазных брови / Угрюмого Кавказа*). Между актантами трагедии происходит сюжетно-мифологическая инверсия: теперь Прометей — аналог Диониса, а Пандора — аналог титанов.

Сыны Прометея, обрученные Пандоре (на их копья надеются обручальные кольца), вонзают свои копья в ее грудь (становятся ее палачами), мстя ей за Прометея и одновременно освобождая ее. В действиях Пандоры и сынов Прометея насилие, мщение неотделимо от проявления любви. Здесь и Пандора, и сыны Прометея сложным образом совмещают в себе титаническое и дионисийское начала.

Мертвую Пандору укрывает в земных недрах Фемида. Этот мотив соответствует мотиву присвоения детьми Персефоны, титанами, огненной сущности Диониса и одновременно — мифологическому мотиву спасения сердца Диониса Зевсом. Стало быть, Фемида, первоначально сопоставленная исключительно с Персефой, тоже подвергается мифологической инверсии и антиномически совмещает в себе Зевса и Персефону. Прометей сковывается титаническими силами, Кратосом и Биём. Сыны Прометея становятся хранителями тайного огня в ожидании пришествия Диониса.

Выводы

В художественном мире Вячеслава Иванова существует архетипическая модель, которая в одних случаях (поэма «Сон Мелампа») определяет устройство художественного пространства, а в других (трагедия «Прометей») моделирует мотивно-образную структуру произведения. По своему содержанию эта модель является мифологической, а по форме — пространственной. В «Прометее» она остановится своеобразным «текстопорождающим устройством», которое определяет не только структуру сюжета в целом, но и структуру каждой отдельной его части, каждой мотивно-образной ситуации.

Сложность этой системы состоит в последовательно проводимой самопротиворечивости, антиномичности ее элементов. Так, каждый образ в трагедии может наделяться признаками своего антипода: Прометей — чертами Зевса-Кронида, Зевс-Кронид — чертами изначального Зевса, Пандора — чертами Прометея, Прометей — чертами Пандоры и т.д.

⁹ Здесь и далее текст поэмы «Сон Мелампа» цитируется по: II, 294–300.

Приложение 1.

Точки соприкосновения поэмы «Сон Мелампа», трагедии «Прометей» и авторского предисловия к трагедии

Общий элемент (мотив, образ)	«Сон Мелампа»	Авторское предисловие к «Прометею»	«Прометей»
Абсолют есть перводиада Зевс — Персефона	В вечности змием себя ты сомкнул, — и кольцом змеевидным / Вкрут твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона ⁹ .	В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, извечный Отец единародного Сына, и есть девственная Мать Младенца — Персефона.	Древле сына Зевс родил. / В начале было то; родилось время / С рождением сына; был иной тот Зевс. <...> Земли-Фемиды эти словеса. / Она в земле — что в небе Зевс: лишь призрак / Извечной Девы, матери Младенца.
Рождение от брака Зевса и Персефоны младенца Диониса (Загря)	Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загря. / В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэя.	Предыдущая цитата	Предыдущая цитата
Отражение Диониса в зеркале Персефоны	«Отвека обман — отраженное влагой, / Чары — металлом, и смертный по-	Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его	

⁹ Здесь и далее текст поэмы «Сон Мелампа» цитируется по: II, 294–300.

	<p>лон — Персефоной ночною. / Ибо мя- тежным себя каж- дый луч отражает, и каждый / Атом раздельной души от послушного зеркала просит, / Ближней тропой своевольно сходя в ответные границы, / И — самов- ластный — не мнит о согласьи частей и о строе / Целого облика, : — только б, в себе утверждаясь, усилить / Себялю- бивую душу. Так лик Диониса превратно / В вечности был отражен, и разорван внутренней распрей / Многих солнечных сил и лучей единого лика.</p>	<p>черты по закону зеркальности, — извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, — разлагая его целостность на раздельные атомы света.</p>	
<p>Рождение титанов из отражения Ди- ониса в зеркале Персефоны (в «Прометее» мотив моди- фицирован в создание вну- тримировых, олимпийских богов в резуль- тате отражения премирного Зевса на небе)</p>	<p>К зёркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали Титаны глубин, — растерзали Младенца.</p>	<p><...> из разло- жения образа Дионисова в зер- кале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Прамате- ри возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей прин- ципа индивиду- ации. В каждом живет некий образ Диониса (ἄγαλμα δίουσιακόν), — ибо каждый атом</p>	<p>Так на лазурной тверди, что пре- стол / Невидимый от смертных засти- ляет, / Извечный от- разился смутно Зевс / Обличьями верховных миро- держцев, / Из них же Зевс-К р о н и д , юнейший, днесь / Орлом надмир-</p>

		Диониса есть он сам, — в каждом светится нечто от его божественного Я, заключенное в темницу земной душевности, поглощенное титанической личностью.	ным в небе распростерт.
--	--	---	-------------------------

Список литературы

- Герасимов* *Герасимов Ю. К.* Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920 гг). М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001.
- Иванов 1919* *Иванов Вячеслав.* Прометей. Трагедия. Петербург: «Алконост», 1919.
- Каяниди* *Каяниди А. Г.* Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова: Дисс. ... канд. филол. наук по спец. 10.01.01 «Русская литература». Смоленск, 2012.
- Кибальниченко* *Кибальниченко С. А.* Человек в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 2. С. 49–52.
- Лосев 1953* *Лосев А. Ф.* Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1953. Т. LXXII. С. 3–209.
- Лосев 1976* *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
- Мелетинский* *Мелетинский Е. М.* Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе) [Эл. ресурс] // URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky15.htm> (дата обращения: 11.07.2017).
- Сабо-Трифкович* *Сабо-Трифкович Б.* Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2010.
- Цимборска-Лебода* *Цимборска-Лебода М.* Прометей и Пандора, или мифопоэтическая антропология Вячеслава Иванова (на материале трагедии «Прометей») // Mistrzowi i Przyjacielowi. Wrocław, 2010. С. 149–168.

ГАЗЭЛЫ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Аннотация: В статье рассматриваются ритмические особенности 21 стихотворения Вячеслава Иванова, написанные им в 1906–1918-х гг. в строфической форме газеллы, а также некоторые предшествующие им опыты стилизаций персидской поэзии, созданные в 1906 г. Две первые газеллы созданы и опубликованы в 1906 г. в журнале «Весы»; одна из них вошла потом в раздел первой части книги «Cor ardens», а вторая — «Сердце» — не вошла. Основную часть материала составляет 18 стихотворений, составившие первый раздел «Газэллы» пятой части книги «Rosarium». Последнюю газеллу Иванов написал в 1918 г.

Все названные произведения безусловно ориентированы на немецкие переводы и подражания (прежде всего — Рюккерта и фон Платена); возможно, в них учтен также опыт переводов А. Фета из Г. Ф. Даумера в 1850-х гг. Вместе с опытами В. Брюсова и М. Кузмина они заложили основу русской газеллы, получившие распространение в поэзии Серебряного века, а также в конце XX века. В статье анализируется метрика, строфика, особенности рифмы газелей Иванова и его современников.

Ключевые слова: Стих, строфа, газель, редиф, хорей, логоэд, Вяч. Иванов

Abstract: The article deals with the rhythmic features of 21 poems by Vyacheslav Ivanov, written by him in the stanza form of a gazelle, as well as some earlier experiments of stylization of Persian poetry, created in 1906. The first two gazelles were created and published in 1906 in the journal «Libra»; One of them came later in the section of the first part of the book «Cor ardens», and the second — «Heart» — was not included. The bulk of the material is 18 poems, which formed the first section of Gazelles in the fifth part of the «Rosarium». The last gazelle Ivanov wrote in 1918.

All these works are certainly geared towards German translations and imitations (primarily Rückert and von Platen); Perhaps, they also took into account the translations of A. Fet from A. Dowmer in the 1850s. Together with the experiments of V. Bryusov and M. Kuzmin, they laid the foundation of the Russian gazelle, which became widespread in the poetry of the Silver Age, and also at the end of the 20th century. The article analyzes the metrics, stanzas, features of the rhyme of Ivanov's and his contemporaries' gazelles.

Keywords: Verse, stanza, ghazal, redif, trochae, logaedic verse, Vyach. Ivanov

Как известно, в 1906 г. посетители Башни особенно увлекались Гафизом¹ и его эпохой и называли себя «гафизитами»; «гафизитское» имя Вячеслава Иванова было Гиперион ((II, 744, 751–752); *Богомолов 1995*, 68–98; *Шишкин*, 225–229). Принято считать, что специально для «вечерь Гафиза» (проходивших в «Петробагдаде») поэт написал несколько «гафизитских» стихотворений, положивших начало его интересу к персидским стиховым формам, продлившемуся более 10 лет и приведшему к созданию двух с лишним десятков оригинальных стихотворных текстов.

Первый из них — «Снова свет в таверне верных после долгих лет, Гафиз!..»² открывает состоящий из двух стихотворений мини-цикл «Палатка Гафиза»; оно написано цезурированным восьмистопным хореем и состоит из трех нетождественных строф: в первой семь строк, шесть из которых зарифмовано попарно, во второй все строки выглядят холостыми (первая рифмуется с седьмой, замыкающей первый строфиод, вторая и третья связаны опоясывающей рифмовкой со строчками последнего двустипшия, тоже выглядящего холостым). Такое необычное деление на строфоиды выглядит прихотливо и искусственно и, в конечном счете, не мешает воспринять стихотворение как целое, состоящее из восьми смежно зарифмованных строк, тем более, что окончания условных двустипшией организованы попарно: первая и вторая и пятая и шестая строки имеют мужские окончания, четыре остальных — женские. Соответственно, четыре последние строки образуют катрен с опоясывающей рифмовкой, внешние строки которого — мужские, а внутренние — женские.

Кроме стилизованной «персидской» лексики и одного упоминания Ширази и трехкратного — имени Хафиза никаких примет «восточного» стиха в произведении нет; однако два имени «автора», как раз в первой и последней строках, играют в стихотворении традиционную для персидской лирики роль

¹ Здесь и далее при описании событий начала XX века используется старинное написание имени поэта — Гафиз.

² Сочинения Вяч. Иванова в статье цитируются по изданиям: Вяч. Иванов Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1–2. СПб., 1995 и Собрание сочинений. Т. 1–4. Брюссель, 1971–1987, а также по электронным версиям этих изданий в РВБ (<http://rvb.ru/ivanov/>) без указания номеров тома и страниц.

тахаллуса — упоминания имени поэта, его авторской «печати» непосредственно в тексте.

Второе стихотворение цикла еще менее похоже на «восточную» лирику: вместо «слова важного и размерного», к которому апеллирует автор в первой части, здесь перед нами неупорядоченный вольный неполнорифмованный ямб, образы Хафиза и Ширази уравниваются именами Эрота и Вакха, других внешних примет восточной поэзии вообще нет.

В равной степени и другие стихи Иванова и его круга, созданные для «вечер» и в качестве воспоминаний о них, нас особо интересовать не будут; тем более, что они подробно описаны в интереснейшей статье А. Шишкина (*Шишкин*, 225–229).

Другое дело — родившиеся, скорее всего, непосредственно из этой затеи собственно газэлы Иванова, ориентированные на соответствующую традиционную стиховую форму (поэт предпочитал написание «газэла»; соответственно, мы будем так же называть его произведения, в то время стихи других авторов будем именовать так, как это делали они сами, а в собственной речи использовать либо оригинальное ивановское написание, когда речь идет о его стихах, либо нейтральное общепринятое — «газелла», когда речь пойдет о явлении в целом).

Н. Б. Кондырева дает такое определение этой экзотической для русской поэзии строфической форме: «Газель (*от араб., газаль*) — вид монорифмич. лирич. стихотворения (обычно 5–12 бейтов-двустуший). Распространена в араб., перс., тадж., а также тур., узб., азерб. и др. тюркоязычных и урду, непали и нек-рых др. лит-рах Индии и Пакистана. Как жанровая форма Г. возникла из нар. лирич. песни, вероятно, в 7 в. и окончательно сформировалась к 13–14 вв. Рифмуется только 2-я мисра (полустушие) каждого бейта, за исключением первого бейта (матла), где рифмуются обе мисры. Схема рифмовки: аа, ва, са, да. <....> В последнем бейте (макта) должен упоминаться тахаллус (прозвище-псевдоним) автора.

Каждый бейт Г., как правило, содержит законч. мысль и имеет как бы самостоят. значение <....> Нек-рые европ. поэты, обращаясь к вост. тематике, также прибегали к форме Г. (И. В. Гёте, Ф. Боденштадт, в России — В. Я. Брюсов и др.)» (*Кондырева*, 25–26). Можно сказать, русская газелла начала XX века (в том числе, разумеется, и газэлы Вяч. Иванова и М. Куз-

мина) в основном следуют этому классическому пониманию восточной строфической формы и ее возможностей.

Очевидно, два своих первые произведения в этой форме Вячеслав Иванов создает в том же 1906 г., что и хафизитские стихи: это «Две газэлы», опубликованные во втором номере «Весов» за этот год; одна из них — «Солнце. Газэла» — вошла потом в первый цикл «Солнце-Сердце» первой части книги «*Cor ardens*», а вторая — «Сердце» — не вошла. В 1911 г. поэт публикует 18 стихотворений, составившие раздел «Газэллы» пятой части этой же книги «*Rosarium*»: первая часть — 7 «Газэл о розе», вторая — три стихотворения под общим названием «*Turris eburnea*» (Башня из слоновой кости), третья — 8 «Новых газэл о розе». Наконец, 1918-м г. датирована еще одна газэла Иванова «Старцы на пире Гафиза». Таким образом, в нашем распоряжении оказывается 21 стихотворение, самым Ивановым относимое к форме газэл.

Известно и собственное мнение Иванова о газэлах, высказанное им, как вспоминает Фейга Коган, на заседании московского поэтического кружка 30 мая 1920 г.: «Газэла может говорить о чем угодно и сколько угодно плести бесконечный узор. Чем более газэла напоминает собою персидский ковер, тем лучше. Это — персидская форма, в ней пестрота восточного ковра. Газэла — для чистой лирики, она должна быть крайне грациозна. Если выдерживается единство мысли, тем лучше. Очень уместно мистическое содержание» (Коган, 134). Далее, как говорит начинающая поэтесса, «дается формальный рецепт газэлы»; судя по ее воспоминаниям, он в первую очередь касается наличия или отсутствия в конце строк рефренов (то есть, аналогов арабо-персидских редифов) и конкретных типов этих рефренов.

Очевидно при этом, что для Иванова газэла — не просто форма восточной экзотики, а явление, характерное прежде всего для новейшей европейской (прежде всего — немецкой) поэзии и именно через нее приобретающее актуальность для современной словесности. Как справедливо писал об этой форме современный ученый, «их заимствование или хотя бы подражание им, начиная с романтиков, иногда было почти обязательным сопровождением столь же традиционной восточной образности» (Иванов В. В., 451).

Однако наиболее ярким и общеизвестным явлением немецкого художественно ориентализма был «Западно-восточный диван» Гёте, опубликованный в 1819 г. Однако в этой книге всего несколько газелл, а само это слово ни разу не произнесено; недаром исследователи пишут о «нелюбимой Гёте форме газели» (*Götte*, 740). Однако о других немецких «газеллистах» А. фон Платтене и Ф. Рюккерте, своих непосредственных предшественниках, Гёте отзывается с большим уважением. Он пишет: «Хотя “Газели” графа Платена не предназначены для пения, мы охотно упомянем их как стихотворения продуманные, прочувствованные, всецело сообразные с Востоком (опубл. 1821; *Götte*, 490–491). Еще выразительнее гётевская характеристика книги Фридриха Рюккерта «Восточные розы»: «... могу рекомендовать всем музыкантам вышеназванные песни Рюккерта; если раскрыть, в добрый час, эту книжечку, так из нее польются и запахи роз, и запахи нарциссов, и что еще из цветов прибавится к ним; немало желанного сказано в ней и об очах, спящих своей красотой, о локонах, берущих в полон, об опасных ямочках на щеках, — на таких опасностях рад будет поучиться, да и позабавиться ими, стар и млад» (*Götte*, 490–491).

Необходимо напомнить, что именно Фридрих Рюккерт (1788–1866) выпустил в начале XIX в. переводы газелей Руми (Rumi. *Ghaselen. Übersetzung von Friedrich Rückert*, 1819) и книгу стихотворных подражаний Хафизу «Oestliche Rosen» («Восточные розы», 1821); позднее он опубликовал еще несколько книг переводов и подражаний восточной литературе (в т.ч. перевел Коран), а после смерти поэта вышли в свет его переводы из Саади (Saadi. *Aus dem Rosengarten, übertragen von Friedrich Rückert*). Август фон Платен (1791–1835) в том же 1821 году издал сборник стихов в восточном духе «Газели»; в 1836 г. вышли его «Новые газели».

Первые же немецкие переводы классических персидских газелей начали выходить еще раньше, в самом начале XIX века, а после образцовых переводов Рюккерта к этой форме стали обращаться в своем оригинальном творчестве многие поэты другие Германии (Theodor Storm, Gottfried Keller, Detlev von Liliencron, Gustav Pfizer, Hugo von Hofmannsthal, Johann Traugott Löschke, Max Bruns, Josef Weinheber и другие авторы — вплоть до 1930-х гг.).

Параллельно в России появляются и первые русские переводы газелл. Принято считать, что они появляются на страницах отечественной периодики в 1830-е гг. (*Чалисова, Смирнов*, 385–447). Однако, по мнению М. А. Гаспарова, «газелла (газель) <...> в России впервые у Ознобишина» (*Гаспаров*, 263) — очевидно, имеется в виду «Ода Гафица» 1826 г., впервые опубликованная в «Северной лире на 1827 год» (М., 1827): стихотворение состоит из шести пятистиший, в каждом из которых легко угадывается двустиишие (мицра) традиционной газеллы, разбитое на аналоги двух перекрестно зарифмованных полустрочий и редифа, повторяющегося с отступом вправо в конце всех строф (*Ознобишин*, 22–23).

Особую популярность приобрел в этом ряду Георг Фридрих Даумер, и в первую очередь — его подражания Хафизу, опубликованные в 1846 и 1853 годах. Именно по его стихотворениям создал свои газели в конце 1850-х А. Фет, писавший: «Представляя на суд истинных любителей поэзии небольшой букет, связанный в моем переводе из стихотворных цветов персидского поэта, считаю нелишним сказать несколько слов, могущих споспешествовать верному воззрению на предлагаемые пьесы. Не зная персидского языка, я пользовался немецким переводом, составившим переводчику почетное имя в Германии; а это достаточное ручательство в верности оригиналу. Немецкий переводчик, как и следует переводчику, скорее оперсичит свой родной язык, чем отступит от подлинника. Со своей стороны, и я старался до последней крайности держаться не только смысла и числа стихов, но и причудливых форм газелей в отношении к размерам и рифмам, часто двойным в соответствующих строках» (*Фет*, 187–188).

По сути дела, переводы Фета из Даумера — первые газеллы в русской стихотворной традиции; к сожалению, не все стихотворения Даумера — переводы: в XIX многие немецкие авторы выдавали свои подражания за переводы, и в первую очередь — как раз из наиболее известного тогда в Европе Хафиза (некоторые книги так и назывались — просто «Гафиз») (*Алексеев*, 71–79, *Саяпова; Лукина*, 193–208).

Фет перевел 28 стихотворений Даумера, 15 из них имеют форму газелей: 9 — переведены двустиишиями с настоящим редифом, еще 6 — с моноримом и одно стихотворение написано

катренами с редифом. Еще в одном стихотворении — «Звезда полуночи дугой золотою скатилась...» — использованы две сквозные рифмы: «скатилась» (3 раза) и «пленилась» (4 раза); в последнем двустиишии появляется еще одна рифма — «просилась»; то есть, это тоже вариация на тему формы газеллы. При этом Фет использовал в своих переводах широкий спектр размеров: четырех-, пяти- и шестистопный хорей, трех-, четырех- и пятистопный ямб, трехстопный амфибрахий и трехстопный дактиль. В основном русский поэт повторяет стих немецкого, который тоже не слишком усердствует в соблюдении персидской формы, что и делает его газеллы (а за ними и фетовские) достаточно «причудливыми».

Вслед за Фетом, «Персидские песни. Мотивы Гафиза» с посвящением Фету в 1874 году публикует в своем переводе профессор Дерптского университета Мстислав Викторович Прахов (1840–1879); затем к форме газеллы после долгого перерыва обращается уже в 1905 году Валерий Брюсов (стихотворение «Лишь одного: я быть с тобой хочу!..» (*Брюсов 1973 I*, 476) — то есть, непосредственно перед ивановской публикацией в «Весакх». За Ивановым 30 газелей печатает в 1908 г. М. Кузмин (*Кузмин*, 199–204). После этого появляется «Газэлла» Г. Иванова (1910), 18 ивановских «газэл» в «Сог арденс», еще две газеллы Брюсова — «В ту ночь» и «Твой взор» — входят в его знаменитые «Сны человечества» (1913) (*Брюсов 1973 II*, 333–334) и затем перепечатаны в «Опытах» (1918) (*Брюсов 1918*, 148–149); в 1915 г. печатает стихотворение «Газэлы» (так — Ю.О.!) С. Парнок (*Парнок*, 209) (еще одно ее стихотворение в этой же технике без названия, датированное 1932 г. опубликовано только в 1988 г., с. 254).

В 1916 году выходит сыгравшая важнейшую роль в популяризации персидской поэзии первая русская антология персидской лирики Федора Корша, большинство стихотворений в которой переведено газеллами (*Корш*). После этого увлечение персидской формой становится почти массовым (*Богомолов 2008*, 58–67): их пишут К. Липскеров (1916, книга «Песок и розы»), Н. Гумилев (1917), А. Герцык (1923), К. Бальмонт (1936), И. Бунин, В. Князев, П. Потемкин. Большинство русских газелей выполнено силлаботоникой, значительно реже (у Кузмина, например) — логаэдами.

Как отмечает В. Плунгян, у Иванова этим типом стиха написаны только «две газеллы в составе большого цикла “Новые газеллы о розе” (1910–1911), входящего в “Cor Ardens”: “Роза огня” (“Если, хоть раз, видел твой взор — огни розы...”) и “Роза крови” (“Мой дар — алый! алые кровью несусь — розы адона...”). Строки газелл представляют собой различные чередования дактилических стоп с цезурным усечением и сочетания стопы ямба со стопой хорей; все это в совокупности создает своеобразный ритм, в котором ударные слоги в строке дважды оказываются в непосредственном контакте <...> В метрическом отношении газеллы Вяч. Иванова отличаются от других образцов тем, что их ритмика опирается на трехсложные стопы, тогда как для газелл того времени несколько более типичны комбинации из различных двусложных стоп или с преобладанием двусложных, ср., например, тип Х4ж + Я2ж³ у Кузмина (“Чьё-то имя мы услышим | в пути весеннем?..”) или Х4ж + Я2м у Парнок (“Утишительница боли | — твоя рука...”)» (Плунгян, 300).

В остальных своих газеллах Иванов использует силлаботонику, причем в основном хорей — не самый распространенный размер для ориентальных литературных стилизаций (однако именно его активно использовал в свое время в своих газеллах Фет).

Характерной представляется судьба двух первых, «пробных» газелл 1906 г., появившихся, как уже говорилось, скорее всего, под прямым влиянием «петробагдадской» житнетворческой практики. В журнальной публикации они были своего рода цепной структурой: состояли из равного количества строк и строф, были связаны общей рифмовкой, нечетные строки всех двустушии, кроме первого, в обоих стихотворениях точно повторылись и были укорочены на стопу, остальные содержали по шесть стоп.

Готовя публикацию в книге, Иванов отказался от второй газеллы, зато на две строфы удлинил первую и превратил все пятистопные строки в шестистопные. Таким образом, можно сказать, что у него вполне сложилось собственное представ-

³ Здесь и далее используется общепринятое стиховедческое сокращение: Я — ямба, Х — хорей; цифры после названия размера обозначают стопность стиха, конечные «м» и «ж» — тип окончания.

ление о структуре новой формы: равносложный хорей с редифом.

Именно так написан первый раздел «газэл о розе» в «*Cor ardens*», причем редиф во всех семи стихотворениях один и тот же — «роза». Шесть из семи стихотворений написано пятистопным хореем, только шестая — «Роза обручения» — пятистопным ямбом, создавая тем самым выразительный контраст с соседними стихотворениями. Позднее, как известно, Иванов назвал этот раздел книги, положенный на музыку Глиэром, «семь роз моих фарсийских, семь одалиск моих садов», подчеркивая их особое место в своем творчестве и в книге «*Cor ardens*».

Второй раздел «газэл» — «*Turris eburnea*» — состоит из трех небольших частей: четыре двустишия в первой, шесть во второй и три в третьей. Принадлежность к газэлам нигде в тексте не обозначена, хотя по форме это несомненно газэла. В отличие от первой части, здесь поэт выбрал «медленный» метр: все части написаны восьмистопным цезурированным хореем, причем первая и третья — с регулярным наращением слога после первых четырех стоп, а вторая — напротив, с усечением слога посередине строки.

«*Turris eburnea*» снабжено «глубоким» редифом, состоящим из четырех стоп, то есть равняется по объему всему второму полустижию, дословно повторяющемуся в первых и вторых строках каждой части и затем, — во всех остальных четных строках, то есть всего 18 раз. Остальные окончания строк не зарифмованы. По этой же схеме завершаются и первые полустижия: между собой рифмуются первые и вторые и все четные полустижия каждой части, а нечетные остаются холостыми. Таким образом, именно эта часть раздела построена наиболее строго и в максимальной приближенности к персидскому канону, как его понимал Иванов.

Третья часть «газэл», наоборот, наименее подчинена традиционной («персидской») формальной дисциплине. Прежде всего, три стихотворения из восьми (второе, шестое и седьмое) лишены редифа, хотя и связаны моноримом, напоминающим о нем, по схеме именно газэльной строфы (рифмуются две первые строки и все остальные четные, нечетные остаются холостыми). Необычен и выбор метра в этих стихотворениях:

два первых написаны трехстопным ямбом с женскими окончаниями, третье — четырехстопным хореем.

Два стихотворения — первое и четвертое, как справедливо отмечено Плунгяном, — написано специфическими логоадами. При этом первое, открывающее раздел — «Роза огня» — содержит в каждой строке по шесть стоп разной конфигурации, а четвертая — «Роза крови» — по семь (это важно для сравнения стопности разных частей раздела). Соответственно, остальные стихотворения написаны шестистопным ямбом, пятистопным хореем и необычным цезурированным вариантом этого же метра, где соответствующая редифу последняя стопа каждой строки отделяется от ее первой части резкой паузой, сталкивающей два ударения, которую условно можно считать цезурой с усечением слога.

Все редифы являются вариациями главного образа раздела — «роз», однако в каждом из стихотворений они выстроены по-своему: в пятом стихотворении это «розу», в восьмом — «розы», в первом — «огни розы», в четвертом — «розы Адона», в третьем — «в тройном венке из роз». Как видим, глубина редифа колеблется от двух слогов до шести; во всех случаях, кроме пятого стихотворения, редиф отделен от основной части строки цезурой. Во всех стихотворениях перед редифом помещается рифма.

Таким образом, основное собрание газэл и их дериватов, собранное Ивановым в его книге «*Cor ardens*», представляет собой сложное художественное целое, смысл которого далеко не сводим к «бесконечному узору» «персидского ковра» — по крайней мере, в случае нашего поэта.

Немаловажными оказываются в этом смысле многократные отклонения от персидского канона, причем в сторону скорее старой европейской лирики, с которой у ивановских газэл оказывается немало общего — в первую очередь, в технике многократных повторов строк и их вариаций, что очень тонко уловил и использовал поэт в своих восточных стилизациях. Неслучайно Гумилев писал о стихе автора «*Cor ardens*»: «им Вячеслав Иванов владеет в совершенстве; кажется, нет ни одного самого сложного приема, которого бы он не знал. Но он для него не помощник, не золотая радость, а тоже только средство. Не стих окрыляет Вячеслава Иванова, — наоборот,

он сам окрыляет свой стих. И вот почему он любит писать сонеты и газеллы, эти трудные, ответственные, но уже готовые формы стиха» (*Гумилев*, 76) то есть для современников газеллы Иванова воспринимались уже как такие же готовые формы, как сонеты.

Наконец, датированная 1918 годом «газэла» «Старцы на пире Гафиза» формально оказывается ближе всего к стихам «*Turris eburnea*» — это тот же восьмистопный цезурированный хорей, однако реди́ф здесь заметно короче: он состоит только из одного слога «жизнь» — и внутри строки нет обязательной для ранних газэл рифмы.

Таким образом, можно сказать, что Иванов в своей работе с газэлами прошел путь от ранних экспериментов с еще не сложившейся экзотической строфической формой, предназначенной для чтения в узком кругу, к одной из готовых, с точки зрения современников, классической форме, существующей в нескольких вариантах, но имеющей основные сквозные признаки: тяготение к определенному метру (хорею) и использованию реди́фа в сочетании с рифмой.

В результате же этой работы можно считать, что во многом именно благодаря его опыту газеллы стали активной строфической формулой, которая позднее стала использоваться не только в многочисленных русских переводах с фарси, в советские годы ставших спасением для многих крупнейших отечественных авторов неофициального лагеря, но и для авторов оригинальных газэл, таких, например, как Евгений Шешолин.

Список литературы

- Алексеев* *Алексеев П. В.* Хафиз в творческом сознании А. А. Фета // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 71–79.
- Богомолов 1995* *Богомолов Н. А.* Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
- Богомолов 2008* *Богомолов Н. А.* К истории русской газеллы // «Филологическому семинару — 40 лет»: Сборник трудов научной конференции «Современные пути исследования литературы», посвященной 40-летию Филологического семинара (22–24 мая 2007 г.). Смоленск, 2008.
- Брюсов 1918* *Брюсов В. Я.* Опыты. М., 1918.

Ю. Б. Орлицкий

- Брюсов 1973 I, II* *Брюсов В. Я.* Собр. соч. в 7-и тт. Т. 1, 2. М., 1973.
- Гаспаров* *Гаспаров М. А.* Очерк истории русского стиха. М., 2000.
- Гёте* *Гёте И. В.* Западно-восточный диван. М., 1988.
- Гумилев* *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 7.
- Иванов В.В.* *Иванов В. В.* Темы и стили Востока в поэзии Запада // Восточные мотивы. М., 1985.
- Коган* *Коган Ф. И.* Кружок поэзии под руководством Вячеслава Иванова. 1920 год. Публ. А. Б. Шишкина // *Europa Orientalis*. 2002. № 21. С. 121–156.
- Кондырева* *Кондырева Н. Б.* Газель // КЛЭ. Т. 2. М., 1964. Стлб. 25–26.
- Корш* *Корш Ф.* Персидские лирики X-XV вв. М.: М. и С. Сабашниковы, 1916.
- Кузмин* *Кузмин М. А.* Венок весен // Кузмин М. А. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2000.
- Лукина* *Лукина В. А.* Тургенев и Фет в работе над переводами из Гафиза (Несколько добавлений к академическому изданию И. С. Тургенева) // И. С. Тургенев: Новые исследования и материалы. М.; СПб., 2009. Вып. 1.
- Ознобишин* *Ознобишин Д.* Стихотворения. Проза. В 2-х тт. Т. 2. М., 2001.
- Парнок* *Парнок С.* Собрание стихотворений. СПб., 1998.
- Плунгян* *Плунгян В. А.* Тонический стих Вячеслава Иванова: к постановке проблемы // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб., 2010.
- Саяпова* *Саяпова А. М.* Диалог творческого сознания А. А. Фета с Востоком (Фет и Хафиз). М., 2016 .
- Фет* *Фет А.* От переводчика // *Фет А.* Полное собрание стихотворений СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1912. Т. 2.
- Чалисова Н., Смирнов А.* *Чалисова Н., Смирнов А.* Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. М., 2000.
- Шишкин* *Шишкин А.* Северный Гафиз (новые материалы) // От Кибирова до Пушкина. М., 2011.

СЕМИСТИШИЯ В СТРОФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА: НА ПУТИ К ПОЛУСОНЕТАМ

Аннотация: Статья посвящена анализу редких семистиший в строфическом репертуаре Вячеслава Иванова. Как показало исследование, поэт ориентировался на традиционные модели, освященные авторитетом Гете, воспроизводя различные модификации Коринфской строфы, привносящей в поэтический дискурс очевидную связь с музыкой, жанровые приметы баллады, напевность, а также — в содержательном плане — характерные философско-эстетические коннотации, мотивы преображающей силы Красоты, торжества Поэзии, преодоления смерти, созидания Вечных Форм.

Ключевые слова: строфический репертуар, семистишие, Вячеслав Иванов, Коринфская строфа Гете, полусонет

Abstract: The article is devoted to the analysis of rare seven-line stanzas in the strophic repertoire of Vyacheslav Ivanov. The study shows that the poet focused on the traditional model, consecrated by the authority of Goethe that reproduces various modifications of the Corinthian stanza and brings into the poetic discourse music, generic features of the ballad, melodiousness, and — in terms of content — characteristic philosophical and aesthetic connotations, the motifs of the transformative power of Beauty, the triumph of Poetry, the overcoming of death, and the creation of Eternal Forms.

Keywords: strophic repertoire, seven-line stanzas, Vyacheslav Ivanov, Corinthian stanza of Goethe, semi-sonnet.

Асимметричные семистишия, предпочитаемые, в основном, стихотворцами музыкальной ориентации¹, довольно широко представлены в строфическом репертуаре одного из авторитетнейших представителей второй волны русского символизма Вячеслава Иванова.

Из 656 произведений в составе двухтомника Большой серии Библиотеки поэта семистишиями, как повторяющимися,

¹ Таковы разнообразные семистишия трубадуров, труверов, миннезингеров (в пастуреллах, романсах, балладах, кансонах, тенсонах, песнях о неудачном замужестве и пр. жанрах), семистишие Чосера (AbAbbAA), «коринфская» строфа Гете (AbAbcb, с чередованием стопности 5555335) и пр. См.: Федотов, 167–262.

так и одиночными, написано 11 стихотворений, т.е. примерно 1,7%. Их структура и происхождение весьма разно- и своеобразны.

Самый ранний прецедент такого рода видим в стихотворении «Красота» («Вижу вас, божественные дали...»), открывающем в первой книге поэта «Кормчие звезды» цикл под названием «Порыв и грани» и снабженном эпиграфом из II части «Фауста»². Гетевский след просматривается и в версификации интересующего нас стихотворения, метрическое и строфическое строение которого заимствовано из «Коринфской невесты». Стихотворение состоит из трех строф заданной эталонным примером Гете конфигурации (X5555335) / (AbAbcb):

Nach Korinthus von Athen gezogen	Из Афин в Коринф многоколонный
Kam ein Jüngling, dort noch unbekannt.	Юный гость приходит, незнаком, —
Einen Bürger hofft' er sich gewogen;	Там когда-то житель благосклонный
Beide Väter waren gastverwandt,	Хлеб и соль водил с его отцом;
Hatten frühe schon	И детей они
Töchterchen und Sohn	В их младые дни
Braut und Bräutigam voraus genannt.	Нарекли невестой с женихом.
(Johann Wolfgang von Goethe.	(Толстой А.К. Коринфская невеста /
Die Braut von Corinth, Romanze. 1798)	пер.с нем., <Август-сентябрь 1867>

Ср.:

Вижу вас. Божественные дали,
Умбских гор синеющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...
«Дочь ли ты земли
Иль небес — внемли
Твой я! Вечно мне твой лик блистал» (Иванов 1995-1, 66).

«Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, гряду по светлому эфиру:

² Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen, Zum höchsten Dasein immerfort zu streben... Goethe, Faust II. — Ты будишь и живишь решение крепкое: безостановочно к бытию высочайшему стремиться.

Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел, —
Дольний мир навек пред ним иной.
Радостно по цветоносной Гее
Я иду, не ведая — куда.
Я служу с улыбкой Адрастее,
Благосклонно — девственно — чужда.
Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного Да»
(Иванов 1995-1, 66–67)

Перед нами поэтическая декларация философских и эстетических воззрений молодого поэта, находившегося под обаянием соловьевских идей. Воспроизводится диалог между путником, видимо, замещающим лирического героя, и, надо думать, богиней Красоты, обещающей Путнику передать ему свое видение дольного мира, после чего он волшебным образом прозреет, подчиняясь неотвратимой Адрастее³.

Все остальные модели асимметричного семистишия представляют собой различные комбинации стихов на две или три рифмы внутри более или менее стандартных его моделей, причем только одна из них (аВВаССа) задействована в двух стихотворениях: в «Парижской эпиграмме» с французским названием «Le nu dans l'art»⁴ («Промефею подражай...»), написанной не позднее 1901–1902 годов:

Промефею подражай,
Друг нагих харит — Художник!
Как божественный безбожник
Тело нам изображай!
Сердцем чистый, дерзновенный,

³ «Поклоняющиеся Адрастее мудры», — говорят Океаниды в Эсхиловом «Промефее». По стойкам и орфикам, Адрастея — неизбежная, неотвратимая Судьба, мировая Необходимость» (Примечание В. Иванова) (Иванов 1995-2, 271).

⁴ Обнаженная натура в искусстве (фр.).

Старца дар богоявленный
К вечным Формам приближай! (Иванов 1995-1, 138),

отозвалась в подобной же миниатюре из «Римского дневника» более сорока лет спустя, в феврале 1944 года:

Поэзия, ты — слова день седьмой,
Его покой, его суббота.
Шесть дней прошли — шесть злоб:
Как львица, спит Забота;
И, в золоте песков увязшая кормой,
Дремотно глядячи на чуждых волн тревогу,
Святит в крылатом сне ладья живая Богу
И лепет паруса, и свой полет прямой (Иванов 1995-2, 158).

Удивительным образом эти два столь, казалось бы, различных стихотворения (одно написано бодрым «анакреонтическим» 4-стопным хореем, а другое вольным ямбом, львиную долю которого составляет цезурованный 6-стопник, уводящий собственно к концептуальным эстетическим декларациям, типа «L'Art Poétique» Voileau), именно благодаря строфическому родству обнаруживают очевидную преемственность.

В первом случае Художнику, другу нагих харит, богинь, воплощающих добро, радость и вечную юность, оксюморонно поименованному «божественным безбожником», предлагается повторить подвиг Создателя, сотворившего Адама и Еву воплотити. Изображая тело, приближая средствами искусства его к вечным Формам, он фактически соперничает с Творцом. Замена строчных букв прописными в словах «Художник» и «Формы», таким образом, в высшей степени значима.

Во втором случае в парадигму уже не столько материальных, сколько духовных ценностей в процессе их божественного происхождения вписывается Поэзия (бесспорно, окажется это слово не в начале, а в середине строки, оно бы тоже начиналось с заглавной литеры). В своей диссертационной работе о поэтическом языке Вячеслава Иванова А. Г. Грек привлекает наше внимание к его статье 1918 года «Наш язык», в которой он говорит о том, что Божественные слова толкуются нами «рабски,

не по-Божьи и не по-людски», после чего интерпретирует их следующим образом: «если бы эти слова отнимали у Человека Субботу, умален был бы ими лик Человека; но они, напротив, впервые даруют Человеку Субботу Господню, и только в своем божественном лике Человек возвышается и над Субботою» (IV, 678). «К смыслам этого древнего изречения, но в несколько измененном виде, как полагает исследовательница, Иванов возвращается в одном из февральских стихотворений «Римского Дневника 1944 года» (*Грек*)⁵.

Символ увязшей «в золоте песков» и дремлющей в ожидании сигнала ладьи проецируется на исподволь создаваемую поэтическую мысль, готовую, повинувшись божественному промыслу, под магический «лепет паруса» устремиться в свой бескомпромиссно «прямой полет». Отмеченные мотивы дают о себе знать в предыдущем цикле «Зимних сонетов», особенно отчетливо, в 1 и 3 из них: «И сердце, тайной близостью томимо, / Ждет искорки средь бора. / Но саней / *Прямой полет* стремится мимо, мимо»; «Охапку дров свалив у камелька, / Вари пшено, и *час тебе довлеет*⁶; / Потом усни, как все дремой коснеет... / Ах вечности могила глубока! / Свой гроб влачит двойник мой, *раб покорный*, / Я ж, истинный, *плотскому изменяя*, / *Творю* вдали свой *храм нерукотворный*» (Иванов 1995-2, 134–135).

С другой стороны, мотив паруса неизбежно ассоциируется с пушкинской метафорой пробуждения вдохновения: «Ночу! — матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны. / Плывет. Куда ж нам плыть?..» (*Пушкин III*, 248).

Важно подчеркнуть, что строфическая форма, избранная для обеих миниатюр, уже в достаточной мере может квали-

⁵ Ту же мысль, в которой завершение творческого акта определяется через образ ветхозаветной субботы, А. Г. Грек усматривает и в прозаическом тексте Иванова: «Изначальная интуиция формы, требующей воплощения (часто немым прибором ритма), ее движение и превращения, наконец ее исполнение и покой, суббота совершившегося бытия, — совершенство, в котором живы все последовательные содержания времени, а времени больше нет, — вот зарождение, разлитие и конечная цель поэтического творения» («Мысли о поэзии», 1938 г. (III, 664)» (*Там же*).

⁶ *Здесь и далее выделяется нами.* — О. Ф. Ср.: В Евангелии от Матфея (гл. 6: 34): «Довлеет дневи злоба его» («Довольно для каждого дня своей заботы»).

фицироваться как полусонет, условно говоря, французского типа, хотя термин этот пока еще не привился. По аналогии с полнотражными сонетами полусонеты представляют собой семистишия, в которых обе части: и катренная, и терцетная — урезаны ровно наполовину; при этом катрен и терцет должны иметь соединяющую их сквозную рифму.

В общем виде полусонеты могут быть двух- и трехрифменными. Комбинаторика их модификаций не слишком велика: катрены или охватные (предпочтительнее), или перекрестные; терцеты — французского (ААВ, АВВ) или итальянского (АВА) типа. Самые гармоничные модификации предполагают «итальянский» альтернанс в рифмовке и каталектике: AbbAbAb, aBVaBaV, AbAbAbA, aBaBaBa; AbbAcAc, aBVaCaC, AbAbCbC, aBaVcVc. Появление смежной рифмовки в терцетах, на «французский манер», особенно при охватном катрене сигнализирует о гармонии другого типа, осуществляя симметрию не отдельных стихов, а их пар: AbbAbbA, aBVaBVa, AbbAccA, aBVaCCa. Полусонеты такого рода, прежде всего, разумеется, сквозные, на две рифмы, сохраняют свое сонетное достоинство как в прямом, так и в обратном (опрокинутом) порядке. Модификации семистиший, соблюдающие гармонию третьего порядка, т. е. основанные на взаимодействии разных типов рифмовки в катренах и терцетах, — самые многочисленные. Их, видимо, следует считать дериватами полусонетов.

Впрочем, многое зависит от индивидуально-авторской теоретической рефлексии, от тех эстетических законов, которые, как полагал Пушкин, устанавливает для себя каждый художник. Как подчеркивает А. Е. Барзах, со ссылкой на М. Л. Гаспарова (*Гаспаров*, 99–100), для стихопозитики Вячеслава Иванова вообще чрезвычайно существенно пристрастие к сонету, который он считал «образцом всей поэзии», ибо его «структура и даже ход развертывания сюжета константны, не зависят от того, чему посвящен сонет (с чем едва ли можно согласиться — О. Ф.), — при полной формальной его замкнутости <...>, отделенности от других стихов (особый и еще более впечатляющий случай — венок сонетов, в котором эта замкнутость получает исчерпывающее формальное выражение; промежуточный вариант — сонетный цикл: и эти формы в изобилии имеются в книгах Иванова, а в создании русского венка

сонетов ему фактически принадлежит приоритет)» (*Барзах*, 12). Последнее утверждение автора вступительной статьи к двухтомнику Вяч. Иванова тоже весьма спорно, но в целом его наблюдение заслуживает самого пристального внимания, поскольку и полусонеты, особенно те, в основе которых лежит катрен охватной рифмовки, обладают все той же «полной формальной замкнутостью», способностью выделить и обособить соответствующий текст.

Среди сопредельных «Обнаженной натуре» парижских эпиграмм привлекают к себе внимание еще три одиночных семистишия, из которых только «Кульг Немезиды» (АbbАbСС) может претендовать на звание полусонета да, в известной мере, «Бульвар» (ААbСbbС), если рассматривать его как опрокинутый полусонет. Что же касается «Темных муз» (ААbАbСС), их сильно инверсированная рифмовка аномальна в любой трактовке.

Как видим, наиболее распространенной формой существования полусонетов у Иванова были их одиночные модификации. Этим они близки к сонетам как таковым. С другой стороны, благодаря свойственным им компактности и коммуникабельности, они в значительно большей, чем нормальные сонеты, мере проявляют свою строфическую ипостась.

В июле 1912 года по просьбе своей дочери, Лидии Вячеславовны Ивановой, поэт пишет балладу «Уход царя» в качестве, как он выразился, «слов к сочиненной ею музыке» (*Альтман* 1963, 313)⁷. Баллада состояла из шести семистиший на три рифмы с перекрестной рифмовкой в катрене и смежной в начале терцета, а также с характерным балладным чередованием разностопных абсолютно мужских ямбических стихов: ababccb x 6 [Я4343223]:

Вошел — и царь лицом поник.
Запел и пир умолк.
Исчез... «Царя позвал двойник», —
Смущенный слышен толк.
Догнать певца
Царь шлет гонца...

⁷ В более позднем переиздании эти слова представлены в другой редакции: «“Уход царя“. Лидия (дочь) сочинила музыку и предложила мне подобрать к ней слова, результатом и явилась эта баллада» (*Альтман* 1995, 73).

В долине воет волк
(Иванов 1995-1, 436).

Иванову удалось воссоздать типичную атмосферу насквозь пронизанного мистикой балладного таинства, известного нам по средневековым образцам. Примененное им семистишие напоминает не только о законной форме полусонета, но и о «коринфской» строфе Гете / А. К. Толстого: АbАbссb, обогащенной ритмической игрой разноstopных стихов, пусть на этот раз не хорейческих, а ямбических. Шестикратно повторившись, она выстраивает циклический хронотоп балладного мира, в котором даже эффектная неожиданная развязка предрешена:

На бреге том — мечта иль явь? —
 Чертога гость, певец:
Он знает путь! — и к берегу вплавь
 Кидается пловец...
 Где омут синь,
 Там сеть закинь —
 И выловишь венец
(Иванов 1995-1, 437).

Не менее показательны и другие случаи эксплуатации нарративных свойств однородных или вариативных по своей композиции семистиший-полусонетов. Замыкающее цикл «Ее дочери» в составе книги «Свет вечерний» стихотворение «Ручей» состоит из двух идентичных строф, представляющих довольно правильную модель двухрифменного полусонета (аВаВааВ). Они также отмечены в головных четверостишиях характерным балладным чередованием 4–3-стопных ямбических стихов:

Ручей бежит, ручей поет:
 «Я в Матери проснулся,
Из гроба в гроб сходил — и вот,
 К Отцу переплеснулся».
Поет, как Отчий небосвод
Над колыбелью резвых вод
 Дитяти улыбнулся.

Просторен, волен милый свет
И зелен луг шелковый;
И на полянах каждый цвет —
Что брат ему крестовый.
Лишь Матери родимой нет.
Над колыбелью Отчий свет
Сияет в тверди, вдовый.
(Иванов 1995-2, 115)

Одной из доминантных тем третьей части упомянутой книги, по мнению Руслана Соколова, можно считать «тему любви жертвенной, проходящей испытание смертью и возвышающей человека на пути духовной эволюции» (Соколов), сопряженную с некоторыми биографическими обстоятельствами самого поэта. В данном случае ручей символически отождествляется с «Её дочерью», надо понимать, дочерью первой жены Иванова Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал, падчерицей поэта, Верой Шварсалон, которая тоже в некотором роде «проснулась в Матери» и «переплеснулась к Отцу», понятное дело, не родному, а приемному. Однако следует помнить, что столь конкретные трактовки применительно к символическим образам малопродуктивны, но и напрочь игнорировать их тоже нельзя. Два полусонета, благодаря четко замкнутой внутри себя структуре, соблюдая автономность, не сливаются в один полнометражный сонет, хотя общая лирическая тема к этому и располагает.

Прямо противоположную картину наблюдаем во втором стихотворении июньского субцикла «Римского дневника 1944 года» со злободневным заголовком «Немцы ушли»:

Несутся Чайня, как птицы,
Нетерпеливые, вперед,
Событий обгоняя ход,
Пока тяжелой колесницы
Крутой, внезапный поворот
Тебя, щебечущая стая,
По зеленым не распугнет.

Вот какова была простая
Развязка мрачной кутерьмы.
Глядим оторопело мы.
Сам астролог, кем предозначен
Единый был исход всего,
Негаданною озадачен
Гаданья правдой своего (*Иванов 1995-2, 176*).

Как известно, годы войны с близкими ему людьми эмигрировавший из Баку Иванов переживал в Риме. Вместе с ним до конца своих дней жила его сподвижница Ольга Александровна Шор, выступавшая под псевдонимом Дешарт и имевшая домашние прозвища *Фламинго* и *Астролог*. Именно она предрекла неминуемое поражение Германии во II Мировой войне. Но внезапный вывод немецких войск с территории Италии 5 июня стал неожиданностью не только для всех окружающих, но и для самой прорицательницы. На этот раз два полусонета объединяет не только общая тема, но и общая структура рифмовки: *AbbAbCb+CddEfEf*. От «нормального», хотя и с некоторыми отклонениями от канонического сонета, двучастная композиция отличается только графическим пробелом, усиливающим автономность каждого семистишия.

Наконец, два стихотворения в нашем материале представляют собой гетерострофические образования, а точнее будет сказать, композиции из семистиший неодинаковой рифмовки. Таковы: сочинское стихотворение «Евксин» («Ласточки вьют свой уют под окошком...»), 1917, и 8-е стихотворение уже упомянутого июньского субцикла «Звезды, тайные магниты...», 30 июня 1944.

В первом случае это композиция из двух семистиший полностью автономной рифмовки (*AAAbCCbb+DDeeFFe*), вследствие чего они выступают как обычные строфы:

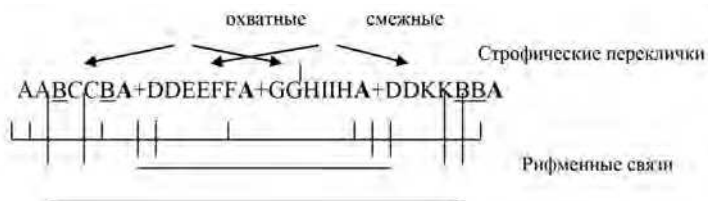
Ласточки вьют свой уют под окошком;
Зяблик слетает к рассыпанным крошкам
В трапезной нашей. За дверью горят
В садике розы: давно ль еще, вешний,
Весь он белел алычой и черешней?

Лишь кипарисы все тот же обряд,
Смуглые, мерно склоняясь, творят.

Что там, в оправе лиловых гликиний,
Гладью сверкает алмазисто-синей?
Смотрит Евксин сквозь ресницы чинар,
Пестун лазурный Медеиных чар.
Я под крайнюю сяду чинару —
Сонной мечтой убегающий парус
В миф провожать, в розовеющий пар (Иванов 1995-2,
97).

Название стихотворения воскрешает древнегреческий гидроним — Эвксинский понт — буквально, Гостеприимное море — так в античном мире именовалось Черное море, которое, кстати сказать, еще ранее, до VI века до н. э., антонимически называлось Авксинским, т. е. Негостеприимным. Поэт воспринимает его в идиллическом свете вешнего цветения роз, алычи и черешен. Смуглые кипарисы напоминают ему вершителей, скорее всего, мусульманского обряда, а в оправе лиловых гликиний видится пронзительная «алмазисто-синяя гладь» замыкающего горизонт моря, которое благодаря уподобленным ресницам чинарам, приобретает функции бездонного ока, пестовавшего когда-то чары Медеи. Сидя под одной из крайних чинар, лирический герой предается «сонной мечте» о стародавних мифических событиях. Настроению полной душевной безмятежности соответствуют набегающие волны 4-стопного дактиля с непредсказуемым рисунком вариативной каталектики. Первое семистишие ни в коей мере не покушается на гармоничные очертания полусонета: тенденция к смежной рифмовке, повторившейся в строфе трижды, сродни мерному умиротворению приближающегося к штилю волнения. Второе семистишие, если рассматривать его в прямой последовательности стихов, мало чем от него отличается, но, воспринимаемое в обратном порядке, преобразуется в опрокинутый полусонет.

Любопытный симбиоз противоположных композиционных стратегий — автономности и цепной переключки — представляют собой четыре строфы стихотворения «Звезды, тайные магниты...»:



Взволнованный монолог лирического героя от лица обобщенного «мы» обращен к звездам, будто бы издревле магнетически привязанным к судьбам отдельных людей и человечества в целом: «Звезды, тайные магниты, — / *Светы, ужасом повиты* / И молчанием *святыни*, — / Вы почто сердца и взоры / Привлекаете в просторы / Нам убийственной *пустыни* / За копейные защиты?» (Иванов 1995-2, 178). Слова укора, выдержанные в высокой архаизированной стилистике, в ритмике акаталектического, непрерывного 4-стопного хоря, форсированно усиливают общее эмфатическое напряжение и интонацию недоуменного вопрошания. Действительно, стоит ли с ужасом созерцать небесные «светы», по-кантовски трепетать по поводу «звездного неба над нами и нравственного закона внутри нас», тщетно пытаться разгадать свое будущее, возносясь в «просторы» «убийственной пустыни», всего-то ради грошовой защиты обманчивого предвидения?

Серия вопросов продолжается и во второй строфе: сразу после неуверенного утверждения «К вам смертельно приближенье» следуют еще два связанных друг с другом вопроса: «Что же ваше притяженье / Возвещает, знаменует? / Не по смерти ль жизнь тоскует?», сопровождаемые мгновенным возражением-ответом: «Но не смерть сей пир венчала: / Праздник вечного начала — / Небеса многоочиты» (Иванов 1995-2, 178–179). Пристальный взгляд «многоочитых небес», оказывается, есть не что иное, как красноречивое «знамение» того самого «вечного начала», которое контролирует все и вся на земле и на небе.

Третья строфа — славословие вещим звездам с тревожной — между строк — мыслью о роковой разобщенности надличностной божественной воли и конкретных человеческих судеб: «Дальних, чуждых, вас мы славим / И по вам кормила правим; / Вам же немы сны земные. / Вы свои ведете кола / У незримого престо-

ла, / Бденья правите ночные, / Лавры Божьей киновиты». Сколько бы ни славил сияющие над его головой звезды человек, сколько бы ни сверял по ним свои планы, они не внемлют его земным чаяньям, верша предначертанные Всевышним орбиты («кола») у Его «незримого престола». Их «ночные бденья» подчиняются только законам Божественного общежития («киновии»⁸).

В завершающей четвертой строфе последовательно возвращаются уже использованные в предыдущих семистишиях рифмы, в некоторых стихах и дословно:

Будит звездное служенье
В нас ответное движенье.
Миг — и в нашей келье тесной
Свод вращается небесный,
Запредельные пустыни
Веют ужасом святыни,
Ночь браздят светил орбиты... (Иванов 1995-2, 179).

Подводя итоги, приходится констатировать: выбор строф о семи стихах у Иванова в общем-то не случаен. Как показало исследование, поэт ориентировался на традиционные модели, освященные авторитетом Гете, воспроизводя различные модификации Коринфской строфы, привносящей в поэтический дискурс очевидную связь с музыкой, жанровые приметы баллады, напевность, а также — в содержательном плане — характерные философско-эстетические коннотации, мотивы преобразующей силы Красоты, торжества Поэзии, преодоления смерти, созидания Вечных Форм.

⁸ Киновия (киновита) (от греч. κοινοβίος — совместная жизнь, общежитие). Киновит — православный монах, обитатель монастыря общежитийного устава или киновии. В отличие от анахорета (идиоритмика), киновит все необходимое получает от монастыря, трудится и молится совместно с другими монахами, подчиняется настоятелю монастыря. Основателем киновитства или общежительного монашества является преп. Пахомий Великий. Основатель первой русской киновии — преп. Феодосий Печерский. С этими двумя видами монашества Вяч. Иванов мог познакомиться, посетив Афонский монастырь.

Список литературы

- Альтман 1963* *Альтман М. С.* Из бесед с поэтом Вячеславом Ивановичем Ивановым (Баку, 1921 г.) // Труды по русской и славянской филологии, 11. Литературоведение. Тарту, 1963.
- Альтман 1995* *Альтман М. С.* Разговоры с Вячеславом Ивановым / Сост. и подготовка текстов В. А. Дымшица и К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995.
- Барзах* *Барзах А. Е.* Материя смысла // Иванов Вячеслав. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2-х кн. Кн. 1. СПб., 1995. С. 5–60.
- Гаспаров* *Гаспаров М. А.* Лекции Вяч. Иванова в Поэтической академии 1909 г. // Новое лит. обозрение. 1994. № 10. С. 89–106.
- Грек* *Грек А. Г.* Поэтический язык Вячеслава Иванова. Эл. ресурс: <http://ivanov.lit-info.ru/review/ivanov/001/89.htm>.
- Иванов 1995-1, 2* *Иванов Вячеслав.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2-х кн. СПб., 1995.
- Пушкин* *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Л., 1977.
- Соколов* *Соколов Р.* О главных темах сборника Вячеслава Иванова «Свет вечерний»: соборность. Эл. ресурс: http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/11/tsq39_sokolov.pdf.
- Федотов* *Федотов О. И.* От средневековой септимы к полусонету (интертекстуальные метаморфозы) // Останкович А. В., Сугай Л. А., Федотов О. И., Шпак Е. В. Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Монография. Ставрополь, 2013. С. 167–262.

BIOGRAFICA

**ВЯЧ. ИВАНОВ —
СТУДЕНТ БЕРЛИНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
(СТАТЬЯ ВТОРАЯ)**

Аннотация: В статье, дополняющей статью автора под тем же названием двадцатилетней давности, рассматриваются студенческие годы Вяч. Иванова в Берлине. В приложении приводятся три неопубликованных документа из архива Университета им. Гумбольдта (тогдашнего Университета им. Фридриха Вильгельма): автобиография Иванова (на латинском языке), его прошение о допущении к устному экзамену (на латинском языке) и отзыв Теодора Моммзена на его диссертацию (на немецком языке). Все документы приводятся в факсимильном воспроизведении, в транскрипциях (на языке оригинала) и в русском переводе.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Теодор Моммсен, история образования в Германии, русско-немецкие культурные отношения

Abstract: Building on an essay of the same name written more than twenty years ago, the essay concerns Viacheslav Ivanov's student years in Berlin. Three previously unpublished texts are printed in the appendix, all of which come from the archive of the Humboldt University (formerly the Friedrich-Wilhelm University): Ivanov's autobiography (written in Latin), his request to be admitted to the oral examination (likewise in Latin), and Theodor Mommsen's evaluation of Ivanov's dissertation (in German). All of the documents are published in the form of facsimiles, in transcriptions in the original language, and in Russian translation.

Keywords: Viacheslav Ivanov, Theodor Mommsen, History of Education in Germany, Russo-German cultural relations

Больше двадцати лет назад пишущий эти строки опубликовал статью под таким же названием (*Wachtel 1994*). На основе архивных материалов из Берлина и Москвы нам удалось проследить годы ученичества будущего поэта, в частности сложную историю становления его диссертации. Особенно ценными свидетельствами являлись полный, собственноручно составленный список всех прослушанных им в Берлине курсов, и переписка Иванова с его главным научным руководителем Отто Гиршфельдом. Существование положительного отзыва Теодора Моммзена на диссертацию было установлено окольными путя-

ми, т.е. ссылкой на него в открытке Гиршфельда к Иванову и пересказом его содержания самим Ивановым в тогда еще неопубликованном письме к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал¹.

Настоящая публикация существенно восполняет прежнюю картину студенческих лет поэта новыми находками из архива того же университета им. Гумбольдта (тогдашнего Friedrich-Wilhelms-Universität), откуда было почерпнуто большинство материалов и в первой статье². Речь идет о документах, упоминаемых в переписке Иванова и связанных с его намерением подвергнуться устному экзамену (Rigorosum), являвшемуся одной из главных ступеней к получению докторской степени. Таким образом, читатель ознакомится не только с двумя неизвестными латинскими текстами Иванова — прошением декану и автобиографией (Lebenslauf) — но и с до сих пор неизвестным отзывом самого Моммзена на диссертацию Иванова.

Напомним читателю тогдашний ход «промоции» в берлинском университете. При представлении диссертации кандидат должен был письменно заявить, что он самостоятельно написал ее, что не отдавал ее на суд в другой университет и что работа прежде не публиковалась ни полностью, ни в отрывках. Далее требовалась научная автобиография на латинском языке, где должны быть указаны все университеты и профессора, где и у которых он учился. По выбору кандидата назначались затем два профессора, которые должны были прочесть и оценить диссертацию. Как правило, первый писал довольно пространственный отзыв, второй ограничивался несколькими словами. По получении положительных отзывах назначался устный экзамен, касавшийся не только диссертации, но и научного предмета вообще. Выбор рецензентов был вопросом первостепенной важности, так как, по словам Гиршфельда, «обыкновенно главный референт является и экзаменатором» (*Переписка I*,

¹ Теперь вся переписка до 1903 года опубликована (*Переписка*).

² За помощь при разыскании документов и за разрешение обнародования публикатор выражает признательность многолетнему куратору архива Винфриду Шульце (Winfried Schultze). Как уверяет Шульце, тот факт, что вообще сохранились ивановские материалы, следует считать чудом, так как все здание университета было уничтожено во время бомбежки во второй мировой войне. От всего здания уцелело только то, что находилось в глубоком подвале.

341). После успешного завершения устного экзамена кандидат все еще не получал докторскую степень. Для этого нужен был еще один немаловажный и для многих непростой шаг — опубликование диссертации (за счет кандидата).

В случае Вяч. Иванова можно проследить весь ход дела до малейших деталей по его переписке с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. В письмах 1895 г. он дает полный отчет о встречах со своими руководителями. Особенно важное место занимает здесь вопрос о том, кто будет его главным рецензентом. В беседе с Гиршфельдом Иванов не скрывал, что он боится Моммзена как экзаменатора. Тем не менее Гиршфельд уговорил своего русского ученика попросить старого, уже ушедшего на пенсию Моммзена. В письме к Лидии Дмитриевне от 28–29 октября / 9–10 ноября 1895 г. Иванов подробно описывает свою первую встречу с Гиршфельдом после трехлетнего отсутствия, на которой обсуждался этот вопрос:

Я объяснил ему, что приступаю теперь к давно отлагаемой «промоции». — «Jetzt wird's Ernst»³, замечает Meister, и мы рассматриваем диссертацию. Он очень доволен моим планом сделать таковую только три или четыре главы всей работы, состоящей из двенадцати глав, но подать в факультет [всю] рукопись целиком для ознакомления со связью и результатами всего исследования... Затем он устрашает меня! Он непременно хочет, чтобы я заявил декану о своем желании иметь не его, Гиршфельда, а Моммзена главным рецензентом — своей работы, так, чтобы Гиршфельду было поручено составление только второй, дополнительной рецензии (Correferat). Его доводы: 1) черед за Моммзеном: предыдущая работа была рецензирована Гиршфельдом; 2) полуфилологический, полуюридический характер моей работы и вообще ее предмет, более входящий в круг занятий Моммзена, нежели Гиршфельда; 3) мое прежнее участие в семинарии Моммзена. Я не прочь оказать всякое почтение dem alten Herrn⁴, но не хочу для этого жертвовать своими интересами. Обращаю внимание Meister'a на то, что в Моммзене я наверное встречу большую оппозицию своим теориям, о чем заключаю из разговора с

³ Теперь перейдем к серьезному (нем.).

⁴ Старому господину (нем.).

ним в Риме. Гиршфельд убеждает меня, что разница воззрений нисколько не вредит делу, что он с своей стороны будет также официально рецензировать работу, — и безусловно стоит на своем требовании. Я подчиняюсь, и мы решаем, что я немедленно же побываю у Моммзена. [В случае его] «Быть может, он сам отклонит предложение реферировать о вашей диссертации», — утешает Meister. И прибавляет: «обыкновенно главный референт является и экзаменатором». «Но я вам откровенно говорю, что боюсь экзаменоваться у Моммзена». — «О, это ничего не значит. Он будет спрашивать вас главным образом по древностям». — «Но он имеет обыкновение предполагать, что каждое примечание его 5 томного “Staatsrecht” а хорошо известно каждому, кто имеет с ним дело». — «Каждое примечание? О, нет. Но “Staatsrecht” вы и без того должны хорошо проштудировать...». И опять малосбыточное утешение: Моммзен уезжает из Берлина в Феврале, и тогда волей неволей экзаменовать меня придется Гиршфельду. — Звонюсь в вилле Моммзена, стучусь у двери его кабинета, вижу среди шкапов с книгами den alten Herrn с седыми локонами и в сером халате. Излагаю ему, скрепя сердце, свое желание иметь его рецензентом своей работы: увы, он и не думает ссылаться на недостаток времени и слагать скучную повинность на плечи младшего коллеги; он говорит только, с иронической миной старой лисы, что не от него зависит принять на себя рецензию, а от решения декана, — как прикажет spectatissimus, так он и сделает. Смотрит работу, одобряет план ограничения диссертации несколькими главами, внушает, что это должно оговорить в латинском прошении, подаваемом декану, и ласково (без той сухости, как в Риме) со мной расстается... Вывод: мне предстоит сделать выбор глав, намеченных для отдельного отпечатания с официальной обложкой в виде диссертации, имматрикулироваться, просмотреть всю работу и официально вручить ее вместе с латинским прошением и жизнеописанием и суммой, кажется, в 170–180 марок, декану философского факультета. Рассмотрение моей диссертации продолжится до Января или далее; я, с своей стороны, *не* хочу экзаменоваться *раньше* Февраля. Гиршфельд, на вопрос мой, необходимо ли по закону и если нет, то желательно ли для выяснения [каких-нибудь] возможных недоумений при чтении моей работы присутствие мое в Берлине, ответил дважды отрицательно и спросил, не в Россию ли я хочу тем временем

съездить, на что я возразил: «нет, в Париж, где у меня есть друзья и где я могу спокойно готовиться к экзамену» (*Переписка I*, 340–342).

Итак, Иванов понял, что нельзя будет обойтись без Моммзена, и примирился с судьбой. Однако помимо научных забот у него были и заботы чисто бытовые. У Иванова не было денег вообще и ему приходилось одалживать их у Зиновьевой-Аннибал⁵. Как показывает переписка того времени, их и без того далеко не безоблачные отношения осложнялись все возрастающими долгами Иванова. В конце того же письма Иванов поднимает эту щекотливую тему:

Благодарю тебя за присылку ста франков; но без внесения выше означенной суммы не могу передать декану диссертации, и потому принужден опять хлопотать у тебя о кредите. Должно будет в скором времени послать денег в Москву. Кроме того, думаю купить «Staatsrecht» — так меня напугал Гиришфельд — как ни велика эта затрата (около 60 марок) — и несколько других книг (*Переписка I*, 342–343).

Тема денег проходит красной нитью через всю переписку. Через десять дней (8/20 ноября 1895 года) Иванов пишет:

Благодарю тебя за присылку новых 100 франков. Насколько они были необходимы, можешь судить по тому, что я располагал теперь только 40 марками. 182 марки внес в университет, 264 марки (=120 руб<лей>) послал в Москву и 20 марок Краше-

⁵ «Денежный вопрос» Иванова пока не поднимался в научной литературе. По-видимому, Иванов подрабатывал в Берлине, чтобы покрыть главные издержки семьи. Однако таких возможностей не было после Берлина. Итальянские годы они жили на средства жены. На это косвенно указывает Л. Д. в письме от 28 октября / 9 ноября 1895 (*курсив мой — М. В.*): «И вот, милый друг, жертвовать à la Д. М. я не умею и не желаю. Мои жертвы, если они будут, — драгоценнее ее жертв по той простой причине, что ей ровно нечем жертвовать (чем же она тебе жертвовала? *она разорилась <так!> на тебя (и содержанки раззоряются)*, но Краш<енинников> поправит ее финансы и поэтому она льнет к нему)» (*Переписка I*, 347). За Крашенинникова Дарья Михайловна так и не вышла замуж, и Иванов посылал ей деньги (впрочем, от Лидии) много лет.

нинникову в Петербург (старые счета и размен его австрийских денег). За 600 же франков мне дали около 486 марок всего. — Извини, что надоедаю этими расчетами; но когда значительная сумма вдруг тает, то чувствуешь потребность дать в этом строгий отчет перед своей совестью, — а ведь моя олицетворенная совесть теперь ты (*Переписка I*, 364–365).

В письме от 4/16 ноября 1895 года Иванов дает представление о том, что он уже сделал и что еще потребовалось от него:

Что касается моих дел, то я, так сказать, окончательно законтраковался в университете: проделал сегодня ряд формальностей, внес деньги, имматрикулирован и занесен в книгу «докторантов». Сегодня спрашивал меня декан и о выборе между Гиршфельдом и Моммзеном, — и я назвал Моммзена... Работу однако я могу вручить декану только по получении [выходного] выпускного свидетельства, которого я не выправил при оставлении университета в 1891 году и которое будет приготовлено через неделю. Остается еще много дела: приходится — *mit großer Ängstlichkeit*⁶ — перечитывать свое латинское творение; потом придется отдать его [в магаз<ин>] переплетчику для брошюровки, составить латинские прошение и жизнеописание и т.д.

Времени своего приезда определить пока в точности не могу; декан, по-видимому, ничего не будет иметь против моего отсутствия. Экзамен мне крайне хотелось бы сбить с плеч уже в Феврале; но перспектива испытания у Моммзена, с обязательством усвоить себе, [и во всяком случае прочитать] кроме прочего материала, тысячи четыре тяжелых страниц *Staatsrecht*'а, — побуждает меня сдерживать свой пыл и воспользоваться пасхальными feriaми⁷ (Март и Апрель) для приготовления к экзамену (*Переписка I*, 356).

К составлению латинских текстов Иванов относился очень серьезно: «по десяти раз переписываю начисто свои прошение, биографию и пр.» — сообщает он Лидии в письме от 17/29 но-

⁶ С большой тревогой (*нем.*).

⁷ Каникулами (*от нем. Ferien*).

ября 1895 г. (*Переписка I*, 377). Как полагалось, латинская автобиография касалась только научного становления автора. Опускалась личная сторона жизни. Именно поэтому Иванов задает Лидии вопрос в конце письма от 15/27 ноября 1895. «Составляю свою латинскую биографию: как упомянуть о тебе?..» (*Переписка I*, 376).

Последний шаг был самый главный и решительный. Иванов очень беспокоился о том, как Моммзен оценит диссертацию, и никак не мог расстаться с ней. Согласно своему «принципу выжидания и медлительности»⁸ он сдал ее в самый последний момент перед отъездом. (Напомним читателю, что она писалась очень долго. Уже 11 июля / 29 июня 1892 Иванов написал И. М. Гревсу о многочисленных редакциях первой главы диссертации, сетуя на свой «черепаший бег по научному стадиону» (*Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина*, 13). Любопытно «побочное» свидетельство того, как образ Моммзена преследовал Иванова. Берлинский друг последнего философ Григорий Ительсон написал ему следующую открытку 2.XII.1895 года, по-видимому, в последний день пребывания Иванова в Берлине⁹:

Любезный Вячеслав Иванович! Сообщите мне, пожалуйста, когда Вы уезжаете: в котором часу и с каким поездом. Если еще успею, зайду к Вам на квартиру; а нет — приду на вокзал. — А вот расскажу Вам курьез. Когда Вы расстались со мною — в пятницу — и сели в конку, я повернул к Nollendorfplatz'у. Не успел я пройти шагов 15-20, как ко мне подходит завернутый в шубу старичок и тоненьким голосом спрашивает: это ли Maassenstrasse? Голос мне показался знакомым, смотрю: Моммзен! Я и отвечаю: Jawohl, Herr Professor! — А где, говорит, № 26? — Были мы перед № 29, я его повел дальше, дорогой хотел было ему сказать, что мы с Вами только что говорили о нем, что, дескать, «кланяется Вам Вячеслав Иванович, а на днях передаст Вам свою диссертацию», но ничего такого не сказал, а просто ткнул пальцем на № 26 и сказал: Hier, Herr

⁸ Выражение из письма от 3/15 июля 1898 к А. В. Гольштейн. (*Вахтель, Кузнецова*, 343).

⁹ См. письмо ВИ от 17/29 ноября 1895, где пишет Лидии «Выеду б.м. в понедельник». Понедельник приходился на 2-е декабря.

Professor! Он издал какой-то писк, должно быть: «Danke!» и поднялся на ступеньки подъезда¹⁰.

В отличие от своего ученика, Моммзен сразу же приступил к работе. Он завершил свой отзыв на диссертацию 24 декабря 1895 года, т.е. через три недели после того, как он ее получил. О положительном отзыве Моммзена Иванов узнал из открытки Гиршфельда от 30.XII.1895 года (II, 20; *Wachtel 1994*, 372–373). Однако Иванову пришлось подождать целый год до того, как он сам получил возможность прочесть его. Задержка, правда, объясняется опять-таки поведением самого Иванова, который по самым разным причинам все откладывал защиту. В письме от 17 июня 1895 года Гиршфельд выразил свое соболезнование по поводу смерти матери Иванова (причины очередной задержки) и дал ему ультиматум сдать экзамен не позже ноября¹¹ (*Wachtel 1994*, 373). Между тем бурная личная жизнь опять воспрепятствовала поездке в Берлин, и он смог отправиться туда только в последние дни 1896 года. В начале января 1897 года Иванов вновь встретился с Моммзеном и получил разрешение прочесть отзыв. В письме от 25 декабря 1896 / 6 января 1897 года он рассказывает об этом подробно:

Жду вчера в гостиной. На лестнице сверху, из кабинета, слышен крадущийся шорох и шелест. Мне знакомо это шуршанье. *Le chétif grand savant s'approche*¹². Маленький, тщедушный, в сером шлафроке, он горбится, словно под тяжестью белых кудрей, лежащих по плечам, и жметя, как будто ему свежо. Через очки, из-под темных бровей, холодно и неприветливо смотрят острые темные глаза. Складки выразительно бороздят бритое старческое, худое лицо и придают скептическую горечь плотно сжатым губам, на которых мгновениями змеится ироническая улыбка. Несколько старчески потухшее выражение трезвой и вдумчивой сосредоточенности ежеминутно нарушается как бы легкими конвульсиями внутренней жизни, выражающимися в маленьких,

¹⁰ РГБ. Ф. 109. Карт. 26. Ед. хр. 62; датируется по штемпелю.

¹¹ Иванов не ездил в Москву на похороны матери потому, что именно в эти дни родилась в Париже его дочь Лидия. О таких тонкостях, разумеется, он не стал писать научному руководителю.

¹² Тщедушный великий ученый приближается (*фр.*).

нервных жестах, игре мускулов лица, вспышках живых глаз... Он передает мне свою визитную карточку, на которой написано: «Ich habe nichts dagegen einzuwenden, dass H<er>rn Ivanov mein Gutachten an H<er>rn Dekan mitgeteilt wird»¹³. «Акты», т.е. мою работу, и свою рецензию, он уже отослал декану. Я выражаю свою благодарность... Сидя затем на кресле против меня и слегка улыбаясь, он произносит: «Ich bin mit Ihrer Arbeit unzufrieden. An der Konstruktion ist vieles auszusetzen. In einigen Jahren werden Sie es machen können. Aber eben — wir hören auf, und Sie fangen an...»¹⁴ — Что касается результата, т.е. что работа принята, это ведь уже мне известно. — Я бы желал [потом] слышать от него дополнительные объяснения к его рецензии, если это будет необходимо; он не думает, чтобы это было необходимо, притом его память слаба, он уже не помнит хорошо моей работы, прочитанной год тому назад. — Как должен я сказать декану относительно экзамена? — О выборе экзаменатора ведь условливаются между собою декан и экзаменующийся, но он со своей стороны согласен экзаменовывать меня, моего заявления теперь — для него достаточно, я не имею нужды еще беспокоиться и приходить к нему, чтобы условиться об этом. — Прощание. — (*Переписка I*, 514–515).

Оттуда Иванов поехал в университет читать отзыв Моммзена и назначать день защиты:

Я еду в университет, присутствую на защите одной диссертации (о Шопенгауэре), чтобы говорить потом с деканом, узнаю от него, что заседания факультета состоятся как 21, так и 28 Января, сообщаю ему о своем намерении экзаменоваться [лучше] позднее, около половины Февраля, на что он вполне согласен, — предъявляю карточку Моммзена и читаю «Gutachten»... Но прежде замечу для твоего успокоения, что, оттягивая еще «Termin»¹⁵, как это решительно необходимо ввиду возможно-

¹³ Я не возражаю, чтобы г<осподи>ну Иванову была показана моя рецензия для г<осподи>на декана (*нем.*)

¹⁴ Я недоволен Вашей работой. В композиции есть много недочетов. Через несколько лет Вы сможете это сделать. И все же: мы заканчиваем, а Вы начинаете (*нем.*)

¹⁵ Срок (*нем.*)

сти всяких неожиданностей со стороны Моммзена, я едва ли скольконибудь замедляю дело, так как если бы даже успел защитить диссертацию в Феврале (что теперь будет уже невысказано), печатание остальной работы задержало бы меня до начала другого семестра (половина Апреля); теперь же только защита переносится на Апрель.

«Gutachten», насколько я мог запомнить (п<отому> ч<то> списать его было нельзя, и самое разрешение прочесть его возбуждает изумление педелей), гласит так:

«Die Arbeit des H<er>rn I<vanov> geht in vieler Hinsicht über das Maß hinaus, welches wir gewöhnt sind bei Promotionen zu verlangen. (Er beantragt dann die Zulassung der Dissertation...) Sie zeigt eine... Beherrschung (или что то подобное) des reichen Materials (приблизительно) von Schriftstellern und Inschriften in umfassender Weise, eine sorgfältige Benutzung (не то слово) der philologischen Literatur, eigenes Denken und endlich eine Fähigkeit, den spröden Stoff in einer korrekten, wenn auch nicht immer bequemen und oft verkünstelten lateinischen Rede darzulegen. Wenn ich dieses Lob ausspreche, so... (смысл: so muß ich andererseits auch sagen) dass der Verfasser seine Kräfte überschätzt hat und den sehr großen (или außerordentlichen или т.п.) Schwierigkeiten der gewählten Aufgabe* vielfach nicht gerecht geworden ist»¹⁶. Переход к отдельным возражениям против 4 первых глав, очень коротким и из которых ни одно не [было] осталось мною непредвиденным, непродуманным и не устраненным в моей работе, так что ни одно и не убедило меня. Возражения показывают, что М<оммзен> не изучил мою работу достаточно глубоко, не понял меня, одним словом, до конца и что — прибавляю я, как это ни кажется смелым, — [что] старики не имеют достаточной духовной подвижности, чтобы, сойдя с

¹⁶ Работа г<осподи>на И<ванова> во многих отношениях превосходит тот уровень, который у нас обычно требуется при промоции. (Он ходатайствует о приеме диссертации...). Она показывает владение (или что-то подобное) богатым материалом (приблизительно) авторов и надписей всеобъемлющим образом, тщательное использование (не то слово) филологической литературы, самостоятельное мышление и, наконец, способность изложить негибкий материал на правильной, если и не всегда легкой, а часто и вычурной латыни. Высказывая такую похвалу... (смысл: надо с другой стороны сказать), что автор переоценил свои силы и во многом не справился с очень большими (или чрезвычайными или т.п.) трудностями им поставленной задачи» (нем.).

привычной почвы, стать на точку зрения молодых; устное приращение — «wir hören auf, und Sie fangen an»¹⁷ — кажется мне неизлишним. Я решительно убежден в справедливости своей теории и считаю невозможным занять другую точку зрения через несколько [дней] лет. Впрочем, меня это мало затрогивает за живое. «Gutachten» кончается так: «Ich empfehle nicht nur, wie gesagt, die Arbeit der H<er>rn Ivanov zuzulassen, sondern auch sie als diligenter et subtiliter factam zu bezeichnen, in diesem Sinne, daß der Positiv mehr bedeutet als der landübliche Superlativ»¹⁸. — Следует пометка Гиршфельда: «Einverstanden. H<irschfeld>»¹⁹. — Какое впечатление произведет на тебя эта рецензия? Напиши. Diligenter — значит «тщательно»; Subtiliter — скорее всего соответствует «тонко», — когда говорится, напр<имер>, о тонком анализе и т.п. Эти слова будут значиться в дипломе.

*Это косвенное неодобрение выбора темы объясняется совершенно преувеличенным представлением Моммзена о ее важности и трудности; действительно, до сих пор все многочисленные попытки разрешения этой проблемы никого, кажется, не удовлетворили (*Прим. Иванова.*) (*Переписка I, 516–517*).

Примечательно, что Иванов предвидел возражения Моммзена и считал их результатом непонимания старого ученого, сталкивающегося с новыми идеями. Он был уверен, что даже через несколько лет его взгляды останутся такими же, что и подтвердилось при опубликовании диссертации через семь лет после смерти Моммзена. По-видимому, текст диссертации существенно не изменился, но Иванов добавил длинное примечание, в котором он процитировал и прокомментировал заметку на полях, сделанную Моммзеном.

Здесь Теодор Моммзен, заслуженный ученый и муж великого интеллекта, благосклонно прочтя эту диссертацию, со свойственной ему снисходительностью к студентам, посчитал ее

¹⁷ Мы заканчиваем, а Вы начинаете (*нем.*).

¹⁸ Я советую не только, как было сказано, работу господина Иванова принять, но и отметить ее как diligenter et subtiliter factam «сделанную тщательно и тонко (*лат.*)» в том смысле, что позитивная степень имеет больше значения, чем обычная у нас превосходная степень (*нем.*).

¹⁹ «Согласен. Г<иршфельд>» (*нем.*).

«тщательно и тонко написанной». В собственноручной же записке на полях он отметил следующее:

«Налоги никогда не могли собираться самими жителями провинции Вифиния. Вполне вероятно, что для этого в Вифинии были созданы иные организации. Когда провинция создавалась, потребовались налоговые организации, занимающиеся именно этой провинцией. А так как Вифиния стала провинцией лишь за несколько лет до того, как это письмо было написано, то схожие учреждения, из прилегающих к Вифинии провинций, таких как Азия, а также других провинций, не прилегающих к ней, должны были объединиться, дабы завладеть этим источником дохода. Таким образом, большинство высокопоставленных налоговых работников этой области в какой-то степени участвовали в создании организации в Вифинии».

Итак, мой прекрасный и выдающийся учитель, как я заранее и предполагал, хотел, чтобы я уделил этой проблеме больше внимания, дабы лучше обосновать то самое суждение, от которого я предпочел бы скорее отказаться, чем опровергнуть. Так что я решил не вносить изменений в то, что я уже ранее написал, и тем самым даже в случае ошибки пролить свет на эту проблему.

Также, обращаясь к приведенным выше словам Моммзена, о неспособности общественности Вифинии собственноручно собирать налоги, я, по зрелом размышлении, не совсем понимаю, на что он смотрит.

Хорошо известно, что цензорские позиции создавались в Риме, и у всех влиятельных налоговых работников были городские конторы в Вечном Городе. Несмотря на это, мы видим, что многие участники занимались сбором налогов не только в Вифинии, но и в других провинциях. Тут еще стоит отметить, насколько недоброжелательным было отношение к жителям Азии уже тогда, когда у населения еще не было земельной собственности.

Итак, организации *римских всадников* собирали налоги как с царей Вифинии, так и с соседних провинций, в первую очередь с Азии. После того как Вифиния сама стала провинцией, их положение не изменилось, и они продолжили собирать налоги. Я не буду останавливаться на портовых налогах и налогах на пастбища, но *остальное* они собирали частично сельскохозяй-

ственной продукцией, частично ценными металлами и частично деньгами, при этом не ясно, собирали ли они их по договору с римскими *цензорами* или местными властями.

Так что мы подозреваем, что, когда провинция создавалась, и была дана на откуп цензорами, налоговая служба Вифинии была также организована. Таким образом, *Юс Корпорис*, о котором мы поговорим позже, был применен ко всем сборщикам налогов, находившихся в Вифинии под общим названием «Вифинская компания».

Из этого следует, что «Вифинская компания» была составлена из нескольких разных налоговых организаций этой же провинции. Об этом же упоминает Цицерон, говоря, что она была «создана из других», и одновременно отмечая, что ряд организаций, на которые полагались налоговые службы, были готовы поддерживать провинцию, вложив в нее много денег и надежд.

Если бы Цицерон хотел только указать, что налоговая организация Вифинии была создана из влиятельных налоговых работников других провинций, ему было бы достаточно упомянуть это и не вдаваться в неясные подробности о типах налогов. Мы считаем, что Цицерон хотел точнее описать ситуацию, которая сама по себе была довольно запутанная.

Как бы то ни было, эта проблема никак не влияет на то, о чем мы говорили выше, а именно, на создание организации из разных групп. Говоря о Вифинии, мы также изучаем схожие случаи из других провинций. И хоть в данном конкретном случае у нас может не хватать доказательств, мы опираемся на яснейшие данные о других провинциях²⁰.

²⁰ Приносим признательность Г. Г. Обатнину за перевод с латыни. В оригинале: *Nos loco immortalis ille divini ingenii meritorumque laudibus vir, Theodorus Mommsen, qui hanc dissertationem benigne perlegit eamque, qua in discipulos erat indulgentia, «diligenter et subtiliter scriptam» iudicavit, in libelli manu scripti margine sua manu adnotat haec: «a provincialibus Bithyniae civibus publica eius provinciae nequaquam conducebantur, et evidenter apparet ceteras societates Bithynicae opponi. scilicet provincia cum constituta est, societates publicorum ad eam pertinentium simul institutae sint necesse est. iam Bithynia cum in provinciae formam redacta sit paucis annis ante scriptam epistulam illam, hinc intellegitur ad formandam societatem eam societatum vetustiorum (tam finitimae Asiae quam reliquarum non finitimarum) principes omnes coisse novo eo quaestu cupide arrepto itaque factum esso ut quicumque inter publicanos eminent in societate Bithynica partem aliquam haberent». ita clarissimus atque optimus mag-*

ister, quam equidem sic praevideram, ut tamen pressiosem sequi mallet, interpretationis rationem argumentando corroborare voluisse, quam ego inieram repudiasset potius quam confutasse mihi videtur; nulla igitur in iis quae ante scripseram mutanda censui, quo magis, etiamsi errassem, dilucidaretur controversia. atque, ut ad Mommseni verba supra transscripta perpendenda me convertam, illud quidem, quod a provincialibus civibus publica Bithyniae conducta esse negat, non plane scio quo spectet. satis nempe superque notum est locationes censorias Romae ad hastam fieri oportuisse sedemque principes societatum omnium habuisse urbanam. quae cum ita sint, nihilo minus permulti sociorum in administrandis vectigalibus occupati cum in ceteris provinciis tum vero in Bithynia reperiuntur, in quam mirum est quantus quamque Asianis invidiosus fuerit publicanorum concursus etiam tum, cum populi praedium non erat. quae igitur iam a regibus Bithyniae vectigalia conduxerant equitum Romanorum societates quaeque eadem finitimarum plerumque provinciarum, in primis Asiae erant, postquam in provinciae formam redacta Bithynia est, integrae permansisse videntur, dum, ut omittam scripturam et portum, partim agrorum fructus, partim metalla, partim etiam stipendia exercent, quae quidem genera utrum a censoribus Romae, an a provincialibus magistratibus redemerint incertum est. quapropter suspicamur, constituta provincia cum a censoribus locaretur, ita simul societatem constitutam esse provinciae Bithyniae, ut corporis ius, de quo infra agemus, ad omnes quicumque in Bithynia erant publicanos unius Bithynicae societatis nomine redundaret. compositam igitur esse societatem Bithynicam ex variis eiusdem provinciae societatibus, qua vi Cicero constare eam ex ceteris dixisse videtur sic, ut simul indicaret plerasque societatum, quibus publicanorum ordo niteretur, magnas pecunias atque spes ibi collocasse penitusque inhaesisse. quodsi hoc unum declarare vellet, ex ceterarum provinciarum maximis publicanis societatem Bithynicam constituisse, ordinem commemorasse satis haberet, non de genere loqueretur minus proprie: nos Ciceronem proprie locutum esse existimamus, rem fuisse paulo obscuriorem. quae tamen utcumque se habent, nihil valet ista controversia ad debilitanda ea, quae supra posuimus de multipartitarum societatum ratione; nam aliarum provinciarum similitudinem intuemur, cum de Bithynia agimus; de hac nobis licet surripiatur testimonium, luculentis stamus quae de ceteris provinciis protulimus. ita clarissimus atque optimus magister, quam equidem sic praevideram, ut tamen pressiosem sequi mallet, interpretationis rationem argumentando corroborare voluisse, quam ego inieram repudiasset potius quam confutasse mihi videtur; nulla igitur in iis quae ante scripseram mutanda censui, quo magis, etiamsi errassem, dilucidaretur controversia, atque, ut ad Mommseni verba supra transscripta perpendenda me convertam, illud quidem, quod a provincialibus civibus publica Bithyniae conducta esse negat, non plane scio quo spectet, satis nempe superque notum est locationes censorias Romae ad hastam fieri oportuisse sedemque principes societatum omnium habuisse urbanam, quae cum ita sint, nihilo minus permulti sociorum in administrandis vectigalibus occupati cum in ceteris provinciis tum vero in Bithynia reperiuntur, in quam mirum est quantus quamque Asianis invidiosus fuerit publicanorum concursus etiam tum, cum populi praedium non erat, quae igitur iam a regibus Bithyniae vectigalia conduxerant equitum Romanorum societates quaeque eadem finitimarum plerumque provinciarum, in primis Asiae erant, postquam in provinciae formam redacta Bithynia

Итак, через пятнадцать лет после сдачи диссертации Иванов все еще не согласился с возражением наставника (*Ivanov 1910*, 26). С эксплицитным указанием на это же примечание он настаивал на правоте своих заключений и в автобиографии 1919 года (*Котрелев*, 188).

После очередной встречи с Гиршфельдом Иванов до такой степени убедился в своем намерении экзаменоваться, что пошел к издателю договариваться о печатании книги. Об этой встрече он сообщает в письме от 16 / 28 января 1897 года:

У Calvary²¹ мне недавно сказали, что их шеф уезжает на днях на 6 недель из Берлина и что я теперь должен поговорить с ним об издании своей книги. Поэтому я был сегодня у него, чтобы узнать принципиально, возьмет ли он и на каких условиях издать книгу. Он выразил, во-первых, сожаление, что исследование написано не по-немецки, потому что тогда сбыт его был бы больше; юристы и экономисты не читают по латыни. Затем, желает получить с меня за все 300 марок «à fond perdu»²², причем поставляет нужное мне число экземпляров диссертации [даром] бесплатно. Можно и по-другому условиться: я [издаю] печатаю у него книгу

est, integrae permansisse videntur, dum, ut omittam scripturam et portum, partim agrorum fructus, partim metalla, partim etiam stipendia exercent, quae qui dem genera utrum a censoribus Romae, an a provincialibus magistratibus redemerint incertum est. quapropter suspicamur, constituta provincia cum a censoribus locaretur, ita simul societatem constitutam esse provinciae Bithyniae, ut corporis ius, de quo infra agemus, ad omnes quicumque in Bithynia orant publicanos unius Bithynicae societatis nomine redunda ret. compositam igitur esse societatem Bithynicam ex variis eiusdem provinciae societatibus, qua vi Cicero constare eam ex ceteris dixisse videtur sic, ut simul indicaret plerasque societatum, quibus publicanorum ordo niteretur, magnas pecunias atque spes ibi collocasse penitusque inhaesisse, quodsi hoc unum declarare vellet, ex ceterarum provinciarum maximis publicanis societatem Bithynicam constituisse, ordinem commemorasse satis haberet, non de genere loqueretur mirius proprie: nos Ciceronem proprie locutum esse existimamus, rem fuisse paullo obscuriorem, quae tamen utcumque se habent, nihil valet ista controversia ad debilitanda ea, quae supra posuimus de multipartitarum societatum ratione; nam aliarum provinciarum similitudinem intuemur, cum de Bithynia agimus; de hac nobis licet surripiatur testimonium, luculentis stamus quae de ceteris provinciis protulimus.

²¹ S. Calvary & Co — крупное берлинское издательство научной литературы, существовавшее по крайней мере с середины XIX в.

²² Безвозвратно (*фр.*).

на свой счет (он говорит, что это обойдется в 450–500 марок) и получаю половину цены с каждого проданного экземпляра. Во всяком случае будет куплено, глав<ным> обр<азом> библиотеками, экземпляров 120 или больше. Впрочем, это только нормы соглашения. Он желает [рассмотреть] получить на рассмотрение мою работу, и если редактор их издания («Berliner Studien für klassische Philologie und Archäologie»), Prof. Seyffert, вынесет очень благоприятное мнение о работе, то цена 300 марок может быть понижена. Узнав это, я простился (*Переписка I*, 537–538).

Однако этот шаг был последним. Договор так и не был заключен. Лидия приехала в Берлин в начале февраля, и они вскоре уехали вместе. Неизвестно, когда он окончательно решил не защищаться. Возможно, что он уехал, но все еще собирался вернуться на защиту. В любом случае она так и не состоялась. «Да и не тем уже в то время сердце полно было²³», — написал поэт много лет спустя (II, 21).

Своеобразную «коду» к истории диссертации мы находим в письме Иванова 1902 года, когда он жил в Афинах и углублялся в мир греческой античности. Пользуясь гостеприимным кровом местного германского археологического Института, Иванов читал научную литературу в библиотеке, принимал участие в экскурсиях, слушал курсы и лекции и общался с учеными из всего мира. Среди них был некий Вальтер Кольбе (Walther Kolbe), впоследствии видный историк античности, но тогда еще молодой стипендиат. С ним Иванов часто беседовал о самых разных предметах. В письме от 19–22 января / 1–4 февраля 1902 г. Иванов сообщает Лидии о странном совпадении:

Kolbe сделал наконец признание, что знает меня с Берлина. Он был библиотекарем в нашем Институте, когда я подавал свою диссертацию. Он знает хорошо моих бывших товарищей — Мюнцера, Кригера, Heinze, Мейера (теперь бер<линско>го приват доцента) и т.д. и довольно говорил с ними обо мне; «традиция о вас, — говорил, — сохраняется в Институте» (*Переписка II*, 207).

²³ Явная цитата из «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина:

Как мы видим, в берлинских студенческих кругах осталась память о непредсказуемом русском, сдавшем диссертацию, а затем в последний момент бросившем учебу без степени.

Ценность нижепубликуемых документов состоит главным образом в подтверждении и углублении уже известного. Мы не находим ничего, что противоречит раньше сказанному в других документах самим Ивановым. Однако многие любопытные детали всплывают впервые. Например, в автобиографии назван ряд московских профессоров (среди них Цветаев), которые вообще не упоминаются в других автобиографиях²⁴. Изящность латинского стиля свидетельствует лишний раз о филологической одаренности поэта.

Главной находкой безусловно является отзыв Моммзена. Кажется, что этот отзыв был его последний. В 1896 году другие участники их семинарии уже давно сдали свои диссертации; только Иванов остался без степени.

Для истории новейшей европейской мысли само существование серьезного отклика знаменитейшего историка античности об одном из знаменитейших представителей русской культуры само по себе имеет огромное значение. Но и содержание отзыва также заслуживает внимания. Хотя взгляд Моммзена на работу его ученика уже был известен в общих чертах, ознакомление с оригиналом несколько изменяет наши представления о нем. В отзыве Моммзен выражает, с одной стороны, высокое мнение о качестве диссертации, с другой стороны, хвалит далеко не все и даже строго критикует основную теорию. До какой степени тон отзыва характерен для автора нам, увы, нельзя судить. В личном разговоре Гиршфельд уверял Иванова, что «очередь за Моммзеном», поэтому он должен написать рецензию (*Переписка I*, 340) Судя по всему, очередь была отменно длинная. В архиве Университета им. Гумбольдта нам не удалось найти ни одной рецензии Моммзена того времени. Он не писал рецензии на диссертации других нам известных членов семина-

*Кругом всё тихо, всё уныло,
Всё изменилось... но не тем
В то время сердце полно было.*

²⁴ До сих пор считалось, что Иванов впервые познакомился с Цветаевым в Риме в 1893 году (*Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина*, 342).

рии. По всей видимости, не один Иванов, а все его сверстники всячески избегали Моммзена как оппонента.

Как бы мы ни относились к этому отзыву, нельзя обвинить автора в поверхностном чтении. Моммзен внимательно прочел работу своего ученика и высказался, как кажется, с характерной откровенностью. Сам Иванов ожидал, что его теория вызовет критику. После разговора с Гиршфельдом он пришел к выводу: «Я решил рискнуть и представить на суд моих критиков самые еретические главы как наиболее характеристичные для работы, а также и наиболее удобные по внешним причинам для отдельного издания» (*Переписка I*, 343). Не удивительно, что Моммзен в отзыве хвалит «самостоятельность мышления» («*eigenes Denken*») своего ученика.

Напомним читателю о позднейших высказываниях самого Иванова об оценке Моммзена. В автобиографии 1904 г. поэт описывает цель работы таким образом:

Я пытался в этой работе дать как историческое описание, так и юридическую теорию организации акционерных обществ римских податных откупщиков и приходил к основному выводу о необходимости различения между *societas vectigalium* с характером коллегий и юридического лица, в смысле полуадминистративного учреждения, раз навсегда законом конституированного для каждой отдельной провинции, и промышленной *societas*, заключающейся на срок откупа, так что совокупность обществ этого типа в каждой провинции составляла в лице своих полноправных членов наличность законных *socii*-общества-коллегий (*Кузнецова*, 83).

В «Автобиографическом письме» 1917 года об этом пишется пространнее и колоритнее:

Что до моей диссертации, она была представлена в Берлине, и вскоре Гиршфельд обрадовал меня новогодним приветом (1896 г.), присланным в Париж, с припиской, что Моммзен высказался о ней очень благоприятно («*sehr günstig beurtheilt*»), и что сам он к его оценке в факультете присоединился. Каково же было мое разочарование, когда, явившись через несколько месяцев к Моммзену, вышедшему ко мне в халатике, я услышал от

него: «Вашею работою я собственно недоволен; через несколько лет вы напишете нечто лучшее». После чего он дал мне свою визитную карточку с просьбой к декану факультета показать мне его отчет. Новое удивление испытал я, найдя в отчете щедрые похвалы, кончавшиеся заявлением — «um nicht Superlative zu gebrauchen», — что диссертация далеко выходит за обычный уровень и написана «diligenter et subtiliter»; следовала детальная полемика с моею теорией (o societas publicanorum), имевшей ту особенность, что она противоречила его собственной (II, 20).

Любопытно, конечно, что в поздние годы Иванов гордился тем, что учился у великого Моммзена. В автобиографии, составленной в эмиграции в надежде на университетское место, он подчеркивает, что первая его научная работа была написана именно для Моммзена²⁵. В письме от 23 сентября 1929 года к Е. Д. Шору, составлявшему библиографию для издания немецкого перевода статьи «Русская Идея», Иванов утверждает, что «латинская книга моя De Societatibus Vectigalium Publicorum Popoli Romani <...> переросток работы, сделанный для семинария Моммзена» (*Сегал, Сегал (Рудник)*, 352). И для западных светил культуры Иванов был не только «ученик Моммзена», но даже «друг Моммзена» (*Ivanov 1995*, 80).

Список литературы

- Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина* *Бонгард-Левин Г. М., Котрелев Н. В., Ляпустина Е. В.* История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова. М.: РОССПЭН, 2006.
- Вахтель, Кузнецова* *Вахтель М., Кузнецова О. А.* Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн // *Studia Slavica Hungaricae*. Т. 41. Budapest, 1996. С. 335–376.
- Переписка I, II* *Иванов В. И. и Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Переписка. М.:

²⁵ Название работы было «Über die ägyptische Steuerverfassung unter den Römern» («О египетской системе налогов при римлянах») (*Wachtel 2011*, 222). Трудно сказать, имела ли она отношение к будущей диссертации. Ср. «Автобиографическое письмо», где Иванов пишет: «Через год О. Гиршфельд признал “солидную работой” первый набросок моей будущей диссертации (De societatibus vectigalium). Тот же вопрос о государственных откупах, но уже не в римской республике, а за время империи (эта часть, большая первой по объему, не была мною позднее переработана и не вошла в мою латинскую диссертацию) я разрабатывал далее в семинарии Моммзена» (II, 17).

М. Вахтель

- НЛО, 2009.
- Котрелев* *Котрелев Н. В.* Вячеслав Иванов. Curriculum vitae. (Неизданная автобиографическая справка Вячеслава Иванова) // Сестры Аделаида и Евгения Герцык и их окружение: Материалы научно-тематической конференции в г. Судак 18–20 сентября 1986 года. М.; Судак, 1997. С. 186–195.
- Кузнецова* *Кузнецова О. А.* Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 72–100.
- Сегал, Сегал (Рудник)* *Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.* «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник»: Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // Вячеслав Иванов: Несобранное и неизданное. // Символ. № 53–54 (2008). С. 338–403.
- Ivanov 1910* *Ivanov V.* De Societatibus Vectigalium publicorum populi Romani. СПб: Типография М. А. Александрова, 1910.
- Ivanov 1995* *Ivanov V.* Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass. Mainz: Liber Verlag, 1995.
- Wachtel 1994* *Wachtel M.* Вячеслав Иванов — студент Берлинского университета // Un maitre de sagesse au XXe siecle: Vjaceslav Ivanov et son temps [Cahiers du monde russe. XXXV. 1–2]. Paris, 1994. P. 353–376.
- Wachtel 2011* *Wachtel M.* Viacheslav Ivanov and the English Language: An Unknown Autobiography // *Bogomolov N., Fleishman L., Lavrov A., Poljakov F.* Параболы: Studies in Russian Modernist Literature and Culture in Honor of John E. Malmstad. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2011. P. 213–224.

Прошение

Trado Tibi, Decane spectatissime, commentationis quam inscripsi 'de societatibus vectigalium publicorum populi Romanici' partem priorem, cuius selecta aliquot capita, quae equidem II.III. IIII.V. sint velim, scilicet quae paginis continentur inde a quinta decima usque ad sextam et quinquagesimam, ut dissertationis inauguralis loco habeantur eoque nomine separatim edantur inscripta 'de societatibus publicanorum Romanorum quaestiones selectae' veniam a Te peto.

quae ut etiam cum universa commentatione foras dare in animo erat, sola Tibi commendare nolui, sed cum ceteris quae elaborata habebam coniungenda esse putavi, quo magis totius opusculi ratio atque argumentum cognosci possent.

quae autem Tibi trado, ea a me ipso conscripta nullo adscito operis socio neque adhuc typis expressa ne ex parte quidem emissa esse data fide confirmo.

Denique Te rogo ut ad examen philosophicum sustinendum benigne admittere me velis.

Berolini, pr. Kal. Dec. a MDCCCXCV
Venceslaus Ivanov
cand. phil.

<Перевод>

Передаю Вам, почтеннейший декан, первую часть моего сочинения, озаглавленного «De societatibus vectigalium publicorum populi Romani» («Об обществах государственных откупов в Римской республике»), и прошу у Вас разрешения несколько избранных глав из этой части (а именно 2, 3, 4, и 5-ю), которые содержатся на страницах 15–56, представить к защите в качестве диссертации и отдельно издать под заголовком «De societatibus publicanorum Romanorum quaestiones selectae» («Избранные вопросы об обществах римских откупщиков»).

Я собирался опубликовать их вместе со всем сочинением и решил вручить Вам не только эти главы, но подумал, что их сле-

М. Вахтель

дует соединить с остальными, которые я уже отредактировал, чтобы построение и содержание всего труда были более понятны.

Я даю заверение, что сочинение, которое я Вам передаю, написано мною, что к участию помощников я не прибегал, что оно до сих пор не напечатано и даже частично не опубликовано.

Наконец, прошу Вас благосклонно допустить меня к сдаче экзамена по философии.

Берлин, 30 ноября 1895 г.
Вячеслав Иванов,
кандидат философии.

Пер. с лат. А. А. Ермаковой

*Trado Tibi, Decane spectatissime, commentationem
quam inscripsi 'de societatibus investigalium publicorum populi
Romani' partem priorem, cuius selecta aliquot capita, quae
equidem I. II. III. IV. V. sunt volum, scilicet quae paginis conti-
nentur inde a quinta decima usque ad sextam et quinquage-
simam, ut dissertationis inauguralis loco habebantur eoque nomine
separatim edantur inscripta 'de societatibus publica-
narum Romanorum quaestiones selectae' viciniam
a Te peto. quae ad illam cum universa commentatione
feras dare in animo erat, sola Tibi commendare volui, sed cum
rebus quae elaborate habebam coniungenda esse putavi, quo magis
totius operis ratio atque argumentum cognosci possent. quae
autem Tibi trado, ea a me ipso conscripta nullo adventu operis
vobis neque aliunde typis expressi ne ea parte quidem emissa
esse data fide confirmo. denique Te rogo ut ad exam-
philosophicum suscipiendum benigne admittas me velis.
Berolini, 30. Kal. Dec. a. MDCCCXCV.*

*Venceslavi Ivanov,
cand. phil.*

Прошение. Автограф

Автобиография

Venceslaus Ivanov natus sum Mosquae a.h.s. LXVI pr. Kal. Martias patre Joanne agrimensore, matre Alexandra e gente Preobraženskia, quam dilectissimam parentem coniugi iam pridem mortuo adhuc superstitem pio animo colo.

fidei addictus sum graeco-catholicae.

litterarum elementis sum instructus in gymnasio primo Urbis patriae ibique annum undevicesimum agens maturitatis testimonium cum summa laude adeptus sum.

deinde per semestria quattuor scholas historicas et philologicas frequentavi almae universitatis Mosquensis institutoque ab ea certamine quodam philologico propositum praemium accepi.

docuerunt me tum vv. ill. Cuetajev (Zwetaieff), Guerrier, Ivanov, Klučevskij, Vinogradov, Zubkov; exercitationum quoque historicarum et philolicarum, quas Geurrier et Ivanov moderabantur, particeps fui.

quibus omnibus viris doctissimis debitas habeo gratias, in primis Paulo Vinogradov, qui me etiam extra patriae fines peregrinantem optimis consiliis adiuvat summaque benignitate prosecutus est.

a LXXXVI Berolinum me contuli, ubi per novies senos menses universitatis litterariae civis studiis me dedi primum quidem potissimum historicis, postea vero etiam philologicis.

hic mihi exstiterunt magistri vv. ill. Hirschfeld, Huebner, Kirchhoff, Koehler, Koser, Mommsen, Schmoller, de Treitschke, Vahlen, Wattenbach, [+]Weizsaecker, Zeller; porro exercitationum ab ipsis institutarum, historicarum epigraphicarum philolicarum philosophicarum, sodalis ut essem mihi permiserunt Bresslau, Curtius, Hirschfeld, Huebner, Mommsen, Zeller.

his viris doctissimis, scilicet cum iis, quorum scholes tantummodo audivi, tum in primis iis, quorum exercitationibus interfui, gratias ago ex animi sententia, praecipuas illis debeo, qui Romanarum rerum cognoscendarum duces mihi fuerunt, Ottoni Hirschfeldio et Theodoro Mommseno.

et Hirschfeldium quidem eximie de me meritum esse grato animo profiteri iuvat: ille enim cum semper mihi praeceptor optimus studiorumque meorum diligentissimus moderator fuit tum etiam

hanc de societatibus vectigalium quaestionem ut instituerem auctor neque umquam omnino mihi consulere aut opitulari omni modo destitit.

Inde ab aestate anni LXXXI in privatis studiis vixi contigitque mihi ut diutius habitarem Romae. Quod quidem cum laetus commemoro, facere non possum quin Instituti Archaeologici Germanici liberalitatem, cuius magnum Romae fructum tuli, collaudem.

nunc vero redux almae universitatis Berolinensis vetus invoco hospitium.

<Перевод>

Я, Вячеслав Иванов, родился в Москве 28 февраля 1866 г. (от Рождества Христова) у отца Ивана, землемера, и матери Александры, урожденной Преображенской. Мою дражайшую родительницу, надолго пережившую своего теперь уже давно покойного супруга и ныне здравствующую, я благоговейно чту.

Вероисповедания я православного.

Начальное образование я получил в Первой гимназии в родном городе и там же по достижении девятнадцатилетия — аттестат зрелости с золотой медалью.

Затем в течение четырех семестров я посещал историко-филологический факультет Московского университета. По итогам учрежденного им филологического конкурса я был удостоен премии.

Тогда меня обучали выдающиеся muži: Цветаев, Герье, Иванов, Ключевский, Виноградов, Зубков; также я был участником семинаров по истории и филологии, которые велись Герье и Ивановым²⁶.

²⁶ Владимир Иванович Герье (1837–1919) профессор всеобщей истории, Владимир Григорьевич Зубков (1849–1903) филолог-классик, Иван Владимирович Цветаев (1847–1913) историк, искусствовед, Василий Осипович Ключевский (1841–1911), российский историк, Гавриил Афанасьевич Иванов (1828–1901), филолог-классик, в 1885–1887 годах декан историко-филологического факультета, Павел Гаврилович Виноградов (1854–1925), историк, специалист по западноевропейскому средневековому праву. «Два года моего московского студенчества были временем смелого до чрезмерной самонадеянности подъема душевных сил. Жизнь аудиторий показалась мне на первых порах каким-то священным пиршеством. Университет приветливо улыбнулся

Всем этим ученым мужам я приношу мою должную благодарность, а особенно — Павлу Виноградову, который помогал мне прекрасными советами и удостаивал величайшей благосклонности даже в то время, когда я путешествовал за пределы моего отечества.

В 1886 году я переехал в Берлин, где в течение девяти семестров, будучи студентом университета, вначале изучал главным образом историю, а затем также и филологию.

Здесь моими главными учителями были выдающиеся мужи: Гиршфельд, Гюбнер, Кирхгоф, Кёлер, Козер, Моммзен, Шмоллер, фон Трейтчке, Фален, Ваттенбах, [+] Вайцзеккер, Целлер²⁷.

мне присуждением премии за работу по древним языкам. <...> Ключевский меня пленил; П. Г. Виноградов давал мне из своей библиотеки, для подготовки к задуманному сочинению, немецкие книги. Я посещал только избранные лекции и много времени проводил у своего друга, А. М. Дмитриевского, полного тех же стремлений, что я сам. В последнем классе гимназии мы с ним сообща перевели русскими триметрами отрывок из «Эдипа-царя», теперь же вместе прилежно читали французские томы для В. И. Герье. <...> Мои профессора расстались со мною, по окончании второго курса, весьма благожелательно: В. И. Герье нашел мое решение учиться в Германии разумным; проф. Зубков (покойный) дал мне в Бонн к Бюхелеру и Узенеру рекомендательные письма (увы, я ими не воспользовался, далеко обегая свою суженую и избранницу сердца — античную филологию), П. Г. Виноградов выработал для меня программу последовательных занятий у Гизебрехта, Зомы и Моммзена. <...> П. Г. Виноградов, со мною переписывавшийся, приехав однажды в Берлин, разрешил меня от послушания исторической науке и определенно посоветовал отдаться филологии, продолжая, однако, работать у Моммзена: он надеялся, что я буду совмещать в Москве филологическую доцентуру с преподаванием римской истории» (II, 13–14, 16, 17).

²⁷ Otto Hirschfeld (1843–1922) историк античности, Ernst Willibald Emil Huebner (1834–1901) филолог-классик, Johann Wilhelm Adolf Kirchhoff (1826–1908) филолог-классик, Ulrich Koehler (1833–1903) археолог, Reinhold Koser (1852–1914) немецкий историк, Theodor Mommsen (1817–1903) историк античности, Gustav von Schmoller (1838–1917) экономист, Heinrich von Treitschke (1834–1896) немецкий историк, Johannes Vahlen (1830–1911) филолог-классик, Wilhelm Wattenbach (1819–1897) историк-медиевист, Ludwig Friedrich Julius Weizsäcker (1828–1889) немецкий историк, Eduard Zeller (1814–1908), философ, специалист по античности. «Начались мои блуждания в области исторических проблем, удалявшие меня от того, к чему лежало мое сердце, — от изучения эллинской души. Так, я занимался равенским экзархатом и представил проф. Бреслау первую часть большого исследования о византийских учреждениях в южной Италии. Правда, я не пренебрегал вовсе и филологией (критические анализы Фалена меня увлекали, тогда

Vita.

Venceslaus Franciscus natus sum Koegure a. s. LXXI. pro. Kal. Martias patri Joanne agrimensore, matre Alexandra e gente Peshovizensia, quam dilectissimam parentum coniugiam proidem mortis adhuc superstitem pro animo colo. fidei addictus sum graeco-catholicae litterarum elementis sum instructus in gymnasio primo urbis patriae ibique annum vicesimum aegens maturitatis testimonium cum summa laude adeptus sum. deinde per semestria quatuor scholas historiae et philologiae frequentavi almae universitatis Koegurensis institutisque ad ea certamine quodam philologico propositum praemium accepi. docuerunt me tunc viri ill. Evolajev (Zurlojoff), Guerrier, Franciscus, Klucovskij, Vinogradov, Zudkov; exercitiorum quoque historicarum et philologicarum quas Guerrier et Franciscus moderabantur participi fui. quibus omnibus viris doctissimis debitas habeo gratias, in primis Paulo Vinogradov, qui me etiam extra patriae fines peregrinantem optimis consiliis adiecit summamque benignitatem prosequutus est. a. LXXXVI. Berolinam me contuli, ubi per novis septem menses universitatis litterariae viris studiis me sedulo praemium quidem potissimum historiarum, postea vero etiam philologiae, hic mihi exstiterunt magistri viri ill. Breslau, Curtius,

Автобиография. Автограф, л. 1.

как Кирхгоф был скучен; дискуссии у Гюбнера велись по-латыни), а равно слушал философию и разбирал Метафизику Аристотеля у Целлера, посещал музеи с Курциусом, работала по латинской и греческой палеографии с Ваттенбахом, проходил политическую экономию у Шмоллера <...> С недоумением наблюдал я, что государственность может служить источником высочайшего пафоса даже для столь свободного и свободолюбивого человека, как Моммзен; но истинным талантам старого поколения я многое прощал, как и самому Трейчке я прощал его крайний шовинизм за подлинный жар

Hirschfeld, Liebmey, Wackhoff, Koehler, Koser,
Mommson, Schmalzer, de Treutwicko, Vahlen,
Wattenbach, Witzjescher, Zeller, proinde exerce-
tionem ab ipis institutam, historicarum epigra-
phicarum philologicarum philosophicarum, sodales
et essem mihi permiscuerunt Breslau, Hirschfeld,
Liebmey, Mommson, Zeller. his viris doctissimi,
subicit cum in quorum scholas tantummodo audiri,
tum in primis in, quorum exercitiis, interitus,
gratias ago et animi sententia, praecipuas illis debet,
qui Romanarum rerum expressendarum duces mihi
fuerunt, Ottom Hirschfeldio et Theodoro Momm-
seno. et Hirschfeldium quidem caritate de me
meritum esse gesto animo profiteri iuvat. ille
etiam cum semper mihi praecipuus optimus studio-
rumque meorum diligentissimus moderator fuit
tum etiam hanc de civitatibus rectitudinem quaerit
non ut instituerem auctor neque unquam omnino
mihi consulere aut optulari omni modo destitit.
inde ab aetate anni LXXXXI in privatis stu-
diis meae sentitque mihi ut datus habitaculum
Romae. quod quidem cum laetus commemorare,
facere non possum quin Instituti Archaeologici
Germanici liberalitatem, cuius magnam Romae
fructum tuli, collaudem. nunc vero redire
almae universitatis Berolinensis vetus invero
hospitium.

Автобиография. Автограф, л. 2.

Кроме того, Бреслау, Курциус, Гиршфельд, Губнер, Моммзен и Целлер допустили меня до участия в организованных ими семинарах по истории, эпиграфике, филологии и философии²⁸.

его благородного красноречия.» (II, 17, 18). Список всех прослушанных курсов см.: Wachtel 1994, 362–366.

²⁸ Harry Bresslau (1848–1926) немецкий историк, Ernst Curtius (1814–1896), археолог.

Этим ученым мужам, включая, разумеется, тех, чьи лекции я только слушал, но особенно тем, в чьих семинарах участвовал, я выражаю искреннюю благодарность. Больше всего я обязан тем, кто был моими руководителями в изучении истории Рима, а именно Оттону Гиршфельду и Теодору Моммзену.

От всей души мне бы хотелось также выразить свою исключительную признательность Гиршфельду, поскольку он всегда был мне прекрасным наставником и в высшей степени внимательным руководителем моих учебных занятий, а когда я приступил к изучению вопроса об обществах откупщиков, он не переставал оказывать мне всяческую помощь и содействие в качестве руководителя.

С лета 1891 г. я проводил время в частных занятиях и мне случилось подолгу жить в Риме. Всякий раз, когда я с отрадой вспоминаю это время, я не могу не воздать хвалу радушию Германского археологического института, который принес мне в Риме большую пользу.

Ныне, вернувшись в родной Берлинский университет, я взываю к его прежнему гостеприимству.

Пер. с лат. А. А. Ермаковой

Приложение 3

Отзыв Моммзена²⁹

Die Arbeit des Herrn Ivanow geht in vieler Hinsicht über das Maß hinaus, welches wir bei Promotionen anzulegen gewohnt sind. Sie zeigt selbständige Quellenbenutzung sowohl der Schriftsteller wie der Inschriften, in umfaßender Weise, sorgfältige Berücksichtigung der philologischen wie der juristischen Litteratur, eigenes Denken, endlich die Fähigkeit den für lateinische Bearbeitung recht spröden Stoff in correcter, freilich nicht immer bequemer, hie und da verkünstelter Form darzulegen.

Indem ich dieses Lob ausspreche und demnach die Zulassung zu den andern Leistungen beantrage, kann ich nicht umhin

²⁹ Публикатор выражает признательность Герде Пановской (Gerda Panofsky) за помощь в расшифровке почерка Моммзена.

hinzuzufügen, daß der Verfasser seine Kräfte überschätzt hat und den großen Schwierigkeiten der gewählten Aufgabe vielfach nicht gerecht geworden ist. Ich füge einige oppositionelle Bemerkungen hinzu.

Daß in der Einleitung der Verfaßer das Problem, wie und wann die Römer dazu gekommen sein, die öffentlichen Einnahmen und Ausgaben in weitem Umfang an Mittelmänner zu übertragen, nicht gelöst hat, kann ihm nicht vorgeworfen werden; das wird schwerlich sich je feststellen lassen. Aber er täuscht sich darüber, daß er diese Frage zusammenwirft mit derjenigen der Nutzung der öffentlichen Gelder überhaupt; diese ist natürlich so alt wie der Senat selbst und sicher auch ebenso direct bewirkt worden wie die Besteuerung; über die Einführung der Mittelmänner spricht er unklar und verschwommen.

Ebenso wenig tritt im 2. Kap<itel> deutlich hervor, daß bei den römischen öffentlichen *Conductionen* der *Manceps* wohl sie eingeht, die rechtliche Verpflichtung aber nicht ihn trifft, sondern die *praedes* und die *praedia*.

Vor allem aber ist anfechtbar, was dem V<er>f<asser> offenbar die Hauptsache ist, die Annahme (Kap<itel> III), daß die *Vectigalien* jeder Provinz einer oberen Societät verpachtet worden seien, die sich dann wieder aus für jede einzelne Abgabe constituirten *Ultra*-Societäten zusammengesetzt habe. Unzweifelhaft hat es im Rechtssinn nur die letzteren gegeben; aber da sehr häufig verschiedene *publice* von denselben Gesellschaften übernommen wurden und die auf dieselbe Provinz angewiesenen Societäten in Interessen- und oft in Creditgemeinschaft mit einander standen, ist dasjenige, was H<err> Ivanow als rechtliche Institution aufstellt, factisch allerdings herausgekommen. Dadurch wird aber die juristische Construction wesentlich alterirt.

Dennoch stehe ich nicht an, wie schon gesagt, die Arbeit nicht bloß zur Zulassung zu empfehlen, sondern würde sie auch als *diligenter* und *subtiliter factam* bezeichnen, in dem Sinn, daß der Positiv mehr bedeutet als der landläufige Superlativ.

Mommsen

Ch<arlottenburg>u<?> 24 Dec<embris> 1895

Einverstanden Hirschfeld 6. I. <18>96

Lebens gegeben; aber es ist fortis aufstehen mussen an drittel
Gefühlstheorie abstrahieren werden und die auf diese Theorie zusammen
Jahre in die
Lösungen in Hinsicht auf die
Jahre und nicht Jährlich aufsteht, festlich abstrahiert furchtbar...
und alle die jetzt die...
aufsteht...

Erklärung ist es nicht an, wie sie selbst, die Arbeit mit...
Zukunft ist...
furchtbar...
Anstalts...
Mensch

4. 24. 1895

6. I. 96.

Einverstanden Hirschfeld.

<Перевод>

Работа господина Иванова во многих отношениях превосходит требования, которые мы обычно предъявляем при защите диссертаций. Она демонстрирует самостоятельное использование источников в обширном объеме (как сочинений авторов, так и эпиграфических), основательную осведомленность и в филологической, и в юридической литературе, самостоятельность мышления и наконец способность изложить сухую материю в форме корректной и, пожалуй, не всегда удобной для восприятия, а местами и искусственно усложненной.

Высказывая эту похвалу и тем самым ходатайствуя о допуске к другим испытаниям, я все же не могу не прибавить, что диссертант переоценил свои силы и во многих случаях не был на высоте при разрешении сложностей избранной им задачи. Прибавляю несколько замечаний противоположного свойства.

Диссертанта нельзя упрекать за то, что он во введении не решил вопроса о том, каким образом и когда римляне пришли к тому, чтобы передать комиссионерам государственные доходы и траты в обширном объеме; это вряд ли когда-либо можно будет установить. Однако он заблуждается, смешивая этот вопрос с использованием государственных денег в целом, которое, разумеется, столь же старо, как сам Сенат, и на их использование наверняка оказывалось столь же прямое влияние, как и на налогообложение; о введении комиссионеров диссертант говорит неясно и расплывчато.

Столь же нечетко обозначено в главе II, что римские общественные кондукции³⁰ берет на себя, по всей вероятности, мансерс³¹, но юридическая ответственность падает не на него, а на *praedes*³² и на *praedia*³³.

Но наиболее спорно допущение, для диссертанта являющееся, со всей очевидностью, самым важным (глава III), — о том, что вектигалии³⁴ в каждой провинции отдавались в аренду обществу

³⁰ От лат. *conductio* — взятие на откуп.

³¹ Откупщик, предлагающий максимальную цену (*лат.*).

³² Поручителей (*лат.*).

³³ Имущество, предоставленное в качестве залога (*лат.*).

³⁴ От лат. *vectigalium* — подать, государственный налог.

высшего порядка, которое составлялось из *Ultra*³⁵-обществ. Несомненно, что с юридической точки зрения существовали только последние, но так как очень часто различные общества *publice*³⁶ таковыми же поглощались, а с обществами, действовавшими в тех же провинциях, они имели общность интересов, а часто и кредитных взаимоотношений, то на деле выходит, что именно это господин Иванов выставляет в качестве юридического института. Но тем самым юридическая конструкция существенно меняется.

Все же, как уже сказано, я без колебаний рекомендую работу не просто принять, но и охарактеризовать бы ее как *diligenter* и *subtiliter factam*³⁷, полагая, что оценка «положительно» значит больше, чем расхожее «превосходно».

Перевод К. Ю. Лаппо-Данилевского

³⁵ Другого уровня (*лат.*).

³⁶ Ради общественных интересов (*лат.*).

³⁷ Старательно и обстоятельно исполненная (*лат.*).

**«ЗУБОВСКАЯ ПУСТЫНЬ»:
ИСТОРИЯ ПРЕДПОСЛЕДНЕЙ МОСКОВСКОЙ
КВАРТИРЫ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА¹**

Аннотация: В статье подробно реконструируются бытовые обстоятельства переселения Вячеслава Иванова с семьей в Москву в 1913 году; приводится подневная хроника поиска и подготовки квартиры, восстанавливается история дома поэта, сообщаются значительные подробности его быта московских лет.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Zubovskiy bulvar, M. M. Zamyatnina, L. V. Ivanova, V. K. Shvarsalon, biography.

Abstract: In the article the process of moving to Moscow of Vyacheslav Ivanov and his family is reconstructed. The author relates the daily chronicles of searching and preparing the apartment as well as the history of the house itself. Important details about Ivanov's everyday life are included.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Zubovsky Bulvar, M. M. Zamyatnina, L.V Ivanova, V. K Shvarsalon, biography.

У художника А. М. Городецкого, рано умершего брата прославленного поэта, было наблюдение, запомнившееся современникам: он утверждал, что у любого человека, помимо собственной внешности, есть особенное, «лестничное» лицо — и что, подыскивая себе новую квартиру, каждый поневоле старается подобрать жилище, сохраняющее внешние типологические черты предыдущего. Припомнивший эту апофегму Пяст приводил в качестве примера две квартиры Вячеслава Иванова — петербургскую (где он был нередким посетителем) и московскую (которую ему доводилось посещать считанные разы): «в доме № 25 по Zubovskomu bulvaru, удивительно совпадавшем с “Петербургской башней” и номером (Таврическая, 25), и тем, что он возвышался среди соседних домов (в Москве таких низеньких), и тем, что квартира в нем помещалась, во всяком случае, в

¹ Пользуюсь случаем поблагодарить за помощь Г. В. Обатнина и Н. Н. Соболеву, прочитавших эту заметку в рукописи.

одном из верхних этажей, и был лифт, — тем, наконец, что окна тоже глядели на зелень...» (*Пяст*, 50).

Подобное сопоставление было доступно немногим: по сравнению с баснословными годами Башни, когда число еженедельных посетителей измерялось десятками, жизнь Иванова московского периода была почти затворнической и регулярного приглашения удаивались лишь соискатели, входившие в самый ближний дружеский круг. Обратной стороной этого оказалось резкое истощение современных и ретроспективных источников, касающихся интерьера, внутреннего устройства, привычек и обыденной жизни квартиры на Зубовском — между тем, на прошедшие в ней годы (1913–1918) падает весьма плодотворный и принципиальный период ивановской биографии. Дальним подступом к его чаемой поденной хронике призвана служить нижеследующая заметка.

Вопрос о дальнейших жизненных планах, неизбежно вставший перед Ивановым в первой половине римского 1913 года, сводился, в сущности, к выбору между двумя российскими столицами: в Санкт-Петербурге его ждало гарантированное лекторское место на курсах Раева (обеспечивающее недостаточный, хотя устойчивый источник дохода²) и законсервированная, но готовая к обратному заселению Башня, за которую он продолжал вносить арендную плату. С другой стороны, обстоятельства спешного отъезда 1912 г. и последовавших за ним событий заведомо если не осложняли возвращение напрямую, то, по крайней мере, подразумевали изрядное количество в разной степени неловких встреч. Москва в материальном смысле была значительно менее перспективной, не давая надежд на профессорскую вакансию и ограничивая возможные заработки литературным трудом; напротив, здешние дружеские связи, весьма многочисленные, не были никак омрачены последними происшествиями.

Окончательное решение было принято поздней весной 1913 года — еще в апреле Иванов в беседе с Городецким упоминал, что собирается вернуться на Башню³. Кажется, переме-

² Подробности его взаимоотношений с этим учебным заведением см.: *Лапто-Данилевский*, 66–79.

³ «В Риме видел Вячеслава. Он старомоден, идиличен и робок. Клаялся друзьям. К осени собирается в Петербург» (письмо С. М. Городец-

на цели случилась отчасти под влиянием сторонних событий: Л. В. Иванова, уехавшая из Рима в Москву в первых числах марта (старого стиля) вместе с семейством Эрнов, чтобы поступать в консерваторию, посылала частые и подробные отчеты о тамошней жизни. Содержа в основном многочисленные свидетельства восторженного возобновления московских знакомств, они перемежались и сугубо мажорными реляциями общего характера: «Вообще Москва село, большое село или усадьба. Воздух прозрачный, прозрачнее и яснее Римского, небо темное, синее, солнце яркое и отсвечивает на золотых макушках. Вообще восхитительно. Все живут особнячками и у каждого свой городочек и своя мохнатость и все говорят по-русски»⁴. Первое (и весьма лаконичное) из известных нам свидетельств об окончательном выборе находим в письме Иванова к дочери от 1/14 мая: «Собираюсь в Москву»⁵. На следующий день в Петербург была отправлена депеша с официальным отказом от преподавания в предстоящем учебном году. Еще день спустя Замятина сообщала Л. В. Ивановой: «Вчера Вячеслав написал Раеву о своей отставке с его курсов. Таким образом, вопрос с Петербургом окончательно этим к<a>к бы решен. Отправив письмо Раеву и декану Середонину, Вячеслав свободно вздохнул, а то последние дни все были в нерешительности и обдумывании окончательном»⁶. 4 мая у Иванова в гостях был московский издатель Сабашников, которому он подтвердил свое намерение не возвращаться в Петербург; в этом разговоре был дополнительный смысл, способный упрочнить решение: зажиточное, бескорыстное и культурное книгоиздательство могло значительно облегчить предстоящее семейству материальное бремя. 5 мая Замятина писала Л. В. Ивановой в Москву:

кого к Г. И. Чулкову от 9 мая 1913 года (РГБ. Ф. 371. Карт. 3. Ед. хр. 11. Л. 12)).

⁴ Письмо Л. В. Ивановой к Вяч. Иванову и В. К. Шварсалон (с обращением «Дорогая Башня!») от 9 марта 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 25. Ед. хр. 55. Л. 6 об.). «Мохнатость» — в фелинофилической мифологии ивановской семьи 1910-х годов — сугубо положительное качество.

⁵ РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 9. Л. 11.

⁶ Письмо М. М. Замятниной к Л. В. Ивановой от 3/16 мая 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 52. Л. 44 об.). Середонин Сергей Михайлович (1860–1914) — историк.

«Вчера вечером около 9 ч. мы сидим еще за ужином, звонок <...> и мы говорим: кто это звонит? к нам некому. Вдруг слышим голос по-русски (открывала Лаура): Вяч. Ив. дома? Вячеслав вышел, оказался Сабашников — его издатель. Ну он просидел весь вечер, сначала вместе в столовой, потом у Вяч. в кабинете. Вяч. сказал ему, что переезжает в Москву. Это появление Сабашникова было как бы приветом Москвы нашему переезду, для устранения колебаний Вячеслава. <...>

Мы еще все не знаем, куда двинуть на лето. Вера все к морю хочет, но куда не знает еще. Я думаю недели через три уже куда-нибудь тронемся»⁷.

Это отвердевшее решение ставило перед ивановской семьей (но прежде всего перед Замятниной, постепенно и добровольно принявшей на себя роль домоправительницы) ряд логистических задач разной степени тяжести, первойшей из которых была ликвидация Башни. Дело было не только в гомерических объемах библиотеки, значительном количестве мебели, оставленных на передержку многочисленных комнатных растениях, птицах в клетках и прочем, но и в определенных социальных трудностях. На время отсутствия Ивановых Башня была сдана в субаренду — сперва в половине ее проживало семейство Гессенов, затем вторую половину заняли новые жильцы⁸: со всеми ними требовалось договориться о прекращении или пересмотре аренды (Ивановы состояли в хороших отношениях с совладельцем и управляющим, Г. И. Дерновым, максимально к ним лояльным). Дополнительную проблему составлял оставшийся в Петербурге пасынок Иванова, С. К. Шварсалон, который, обладая своеобразным нравом и свободным отношением к финансовым вопросам, не раз пытался на правах косвенного наследника вскрыть замки тех комнат, где хранилась мебель и вещи хозяев и завладеть частью оставленного там имущества.

⁷ Письмо М. М. Замятниной к Л. В. Ивановой от 5/18 мая 1913 г. (Там же. Л. 38–38 об.). Лаура — итальянская прислуга Ивановых; вероятно, это та Laura Sposito, чья единственная недатированная поздравительная открытка Д. В. Иванову сохранилась в архиве (РГБ. Ф. 109. Карг. 34. Ед. хр. 76).

⁸ См. об этом в наших комментариях к письмам П. В. Кобызева, башенного швейцара (<http://lucas-v-leyden.livejournal.com/112421.html>).

В отсутствие Ивановых общий надзор за башенными делами осуществляла Л. А. Недоброво⁹, которой Замятина в тот же день 5/18 мая написала подробное письмо:

«Дорогая Любовь Александровна,

Несколько раз за эту зиму начинала Вам писать и все не отсылала; раз написала много страниц деловых, но и дело отложила и письма не написала; а между тем, мысленно не раз хотелось тихонько побеседовать с Вами. Теперь приходится писать к Вам уже по неотложному делу и прибегать к Вашей доброте.

На днях Вячеслав Иванович послал на Раевские курсы заявление о том, что он не возвращается на будущую зиму в Петербург и потому отказывается от чтения лекций. Действительно, мы переселяемся из Петербурга в Москву. Лидия поступает там в консерваторию, а Вячеслав Иванович будет там печатать тихонько свои книги.

Таким образом, нам надо прекратить Таврическую нашу башню, сдать квартиру окончательно и перевезти вещи в Москву. Но так как я приеду в Петербург, для перевозки в Москву, несколько позже, то и прибегаю опять к Вашей помощи по поводу квартиры. Она у нас, как Вы может быть помните, без контракта, но взята с 1-го августа была, и, следовательно, должна, по всей вероятности, до 1 августа числиться за нами, хотя и без письменного за последние годы договора. Я хочу просить Вас прийти к нашему домохозяину — Георгию Ивановичу Дернову (он живет в нашем же доме, подъезд с Тверской) и заявить ему от имени Вячеслава Ивановича, что, вследствие того, что переезжаем в Москву, от квартиры принуждены, к сожалению, отказаться. Хотелось бы, конечно, уже не платить за летние месяцы и, следовательно, те-

⁹ Приводим пример ее осенней режиссии: «Ваши цветы в хорошем виде, кроме азалии: я ее подсушила, зато фикусы великолепно поправились, вибурна Лидии пышно разрослась, а камелия вся в бутонах, пришлось половину их срезать. Птицы Ваши благоденствуют у Дины, она им позволяет летать по комнате и покупает им груши, и они превесело качаются на ветках, ухватываясь за них как-то сбоку, а не по нашему; но та, которая хворала еще в башне, умерла; помните, ведь Дина так и предсказывала, она говорит, что, вероятно, и остальные малютки-птички не смогут пережить Декабрь и Январь, несмотря даже на то, что в их комнате никогда не открывают окна, но им, как и колибри, наша зима губительна. Еще о двух Ваших питомцах нужно Вам дать отчет. — Юрий Никандрович все точно тот же, так же способен все пропустить и забыть, занят

перь же ее сдавать. Может быть домохозяин и согласится считать ее за нами не до 1-го Авг., оттого и прошу Вас переговорить с ним лично. Во всяком случае — переговорить именно с ним о сдаче и объявлении об этом теперь же. После переговоров с домохозяином уж будьте добры зайти в наш подъезд к швейцару нашему Павлу и ему сообщить о положении дел. Ему можно обещать награду за передачу квартиры раннюю <sic>.

Гессен из квартиры уже выехал и там занимает от него только кто-то одну комнату пока квартира свободна (за ними кв. числится по 17 июня). Относительно двух комнат, занятых мебелью нашей, надо будет, в случае сдачи квартиры до 1 августа, сговориться с теми кто наймет, чтобы мебель осталась, по возможности или до 1 авг. или хоть до 15 или 1 июля, при уплате, конечно, доли за эти комнаты. Часть нашей мебели, оставленная в пользовании Гессена, надо будет внести в одну из пустых комнат, придется еще занять одну комнату на лето. Пока там еще находится мебель Гессена, но ему я напишу, чтобы он взял ее, и она будет увезена к 1 июня, если не раньше. Та особа, которая теперь занимает там одну комнату, просила ее оставить (за плату) на июнь-месяц если кв. будет свободна. Все это пишу Вам, чтобы Вы имели все данные по поводу квартиры.

Как видите, дорогая Любовь Александровна, просьба моя большая и трудная. Но Вы сами виноваты, что обращаюсь с нею к Вам, так как Вы своей добротой и постоянной готовностью помочь вызываете такую возможность обращения к Вам. А Вы понимаете, что в данном случае мне уже очень нужна Ваша помощь.

Мы пока еще в Риме, но пробудем здесь сравнительно недолго (о новом адресе, когда будет таковой, тотчас же извещу, а пока писать надо сюда). Где все будем летом, еще не знаем.

по горло, а дело с места не двигается; я его нежно люблю и страшно баюю всячески, но вот уж самого пустячного дела ему не поручила! Второго — Скадина — люблю меньше, но и он милый и очень талантливый, — в его книге, приготовленной к печати, есть прекрасные стихотворения» (письмо Л. А. Недоброво к М. М. Замятниной от 14 сентября 1912 г. // РГБ. Ф. 109. Карт. 31. Ед. хр. 53. Л. 2 об. — 3). *Вибурна* — один из одомашненных видов калины. *Юрий Никандрович* — Верховский. *Дина* — возможно, Надежда Петровна Юдина, адресат стихотворения Недоброво «К корсету» («Когда ты Дину облакаешь...»). О ней см.: *Недоброво*, 287. Часть хлопот по надзору за Башней падала на плечи Ал. Н. Чеботаревской.

А Вы где проводите лето и когда уезжаете? Надеюсь, что удастся Вас повидать до зимы.

Вячеслав Иванович, Вера и я шлем Вам и Николаю Владимировичу самые горячие приветы.

Любящая Вас М. Замятина.

На случай — к сведению: мы платили за все три квартиры с отопл<ением> 115 р. в месяц и 5 р. обязат<ельно> швейцару. Дворнику не обяз<ательно>.

Ключи от запертых комнат (кот<орые> ведь у Вас, дорогая Любовь Александровна), пожалуйста, не отдавайте, а еще их берегите.

Список вещей, оставленных в квартире незапертыми:

1. Рояль (покрыт клеенчатым чехлом) 1
2. Орган (покрыт клеенкой) 1
3. Полубуфет (в гостиной) ореховый — 1
4. Буфет большой темный — 1
5. Диван большой — 1
6. Диван маленький — 1
7. Часы стенные в гостиной — 1
8. Стол обеден<ный> в гост<инной> большой — 1
9. Стол обеден<ный> в стол<овой> больш<ой> — 1
10. Стол обеденный в лев<ой> башне — большой — 1
11. Стол большой круглый в гостин<ой> — 1
- 12–15. Столов средних небольших разных — 4
- 16–17. Столов овальных — 2
18. Стол кухонный небольшой белый
19. Табуреток кухонных — 2
20. Стульев венских с жест. <или: мет.> сиденьем — 8
— «» — с дерев. <нрзб.> — 4
— «» — разных — 12
21. Большой платяной шкаф в передней с двумя ключами — 1
22. Люстра в гостиной — 1
23. Лампы столовые с электрич<ескими> проводами — 6
24. Лампы стенные — 3
25. Лампа висячая в головах — 1
26. Ламп потолочных — 4
27. Корзины запертые с вещами — 3

В комнатах бывших Кузмина должно было остаться кроме этих вещей:

1. Кровать с двумя матрацами (пружин.<ным> и франц.<узским>)
2. Большой простой письмен<ный> стол — 1
3. Стол овальный — 1
4. Стол ломберный — 1
5. Шкапчик для книг или белья — 1
6. Кушетка — 1
7. Ночной шкафчик с мраморной доской — 1

Вот, кажется, весь список вещей, находящихся в квартире не запертыми. Очевидно, для них надо будет занять еще одну комнату. Это и проще. Будьте добры, Любовь Александровна, поручить Павлу проверить по этому списку все вещи и запереть их в какую-нибудь комнату пустую раньше, чем будут увозить вещи Гессена, чтобы не было путаницы потом.

Затем в кухне и сенях 3 простых шкапа для провизии и на чердаке несколько ящиков»¹⁰.

Тем временем Лидия Вячеславовна собралась переселиться на лето в Силламяги, где Ал. Н. Чеботаревская снимала дачу — и по пути на несколько дней заехать в Петербург. Замятнина, инструктируя ее в письме от 11/24 мая, сообщает окончательно определенвшиеся планы:

«Теперь о нас, что тебе написать. Во 1-х мы до половины июля (и я тоже) останемся за границей. Поживем в Риме дня четыре по отъезде Герцыков, затем едем во Флоренцию, там будем крестить, т.к. свящ.<енник> согласен. Затем недельки на три, на четыре на берег моря, а потом в Россию, 12 июля перейдем границу; я прямо в Москву искать квартиру (спроси у Ал. Ник. не знает ли она о том: нет ли кв<артир> в доме у Елиз. Ник. Орловой?), а потом в Петерб.<ург> ликвидировать и перевозить наши вещи. Пока я писала Люб. Ал. Недоброво хлопотать о сдаче окончательной нашей Петерб.<ург>ской еще весной,

¹⁰ РГБ. Ф. 109. Карг. 19. Ед. хр. 65. Л. 1–7 об.; здесь же хранится черновик этого же письма. Значит ли это, что оно не было отправлено? Или оба варианта представляют собой черновики, а к адресату отправился третий?

с тем, чтобы до Августа сохранить три комнаты под мебелью. Срок нашей петерб.<ургской> кварт.<иры> 27 июля.

Вера же с Димой в июле верно поедут недельки на три куда либо — или к Бородаевским или, если будет тепло, в Силл.<а-мяги>, это уже тогда видно будет, куда можно будет. Вячеслав очень может быть прямо в Москву»¹¹.

Здесь требуется некоторый комментарий. Семейные обстоятельства непременно требовали, чтобы годовалый Дима (Д. В. Иванов) был окрещен еще в Италии, поскольку известные трудности мешали совершению таинства в России. Упомянутая далее Елизавета Николаевна Орлова — приятельница и благодетельница семейства Гершензонов, с которой Ивановы познакомились летом 1911 года в тех же Силламягах. Вероятно, она примерно представляла себе ивановскую ситуацию: Замятнина видела ее сестру в Риме в феврале 1912 года, когда ездила в Европу спешно разыскивать летнее пристанище для Веры Константиновны¹². Ивановы могли знать о том, что Орлова выстроила большой дом в Никольском переулке, один из флигелей которого предназначался Гершензонам. Вероятно, мысль поселиться у весьма благосклонной Орловой по соседству с одними из ближайших московских друзей казалась им не без основания привлекательной. Проект этот не удался — либо по отсутствию лишних квартир, либо по иным причинам.

Планы эти оказались не окончательными, поскольку в дело вмешались некоторые новые обстоятельства. Один из первых визитов Лидии Вячеславовны в Петербурге был к матери Замятниной, Павле Афанасьевне. Давно и прочно войдя в жизнь ивановского семейства, она не охладела к нему после известия о беременности Веры Константиновны¹³. А. В. Иванова, наве-

¹¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 52. Л. 50–51.

¹² См. в письме М. О. Гершензона к жене от 27 февраля 1912 г.: «Значит, вчера в седьмом часу поехал к Вяч. Ив. Встретили — он и М. М. — родственно; он бритый, что ему чрезвычайно идет, М. М. только утром вернулась из Рима и Женева; в Риме видела Ек. Н., а О. П. не видала» (РГБ. Ф. 746. Карт. 21. Ед. хр. 20. Л. 15). Ек. Н. — Котляревская (урожд. Орлова; 1860–1957) Екатерина Николаевна, сестра Е. Н. Орловой. О. П. — Орлова (урожд. Кривцова) Ольга Павловна (1838–1926), их мать.

¹³ Ср., кстати, письмо осени 1913 г., написанное по получении фотографии матери и младенца: «Знаю также, что тебе много пришлось без няни

стив ее, была крайне обеспокоена метаморфозами ее внешнего вида: «Вчера же была у Павлы Афанасьевны вечером. Она очень постарела и изменилась к худшему»¹⁴. Это же письмо кончается призывом, выписанным заглавными буквами: «ПРИСЫЛАЙТЕ СКОРЕЙ МАРУСЮ, О!»¹⁵.

Отправлено оно было 12 мая и, судя по всему, разминулось с тем, что 14-го вылетело навстречу из Рима: в нем Замятнина подтверждала высказанные ранее намерения: «Итак, ты едешь в Силламыги, а мы до второй половины Июля в Италии». Но уже 18 мая, получив известие о болезни матери, Замятнина предлагает Ал. Н. Чеботаревской другой вариант, подразумевающий скорейшее возвращение в Россию: «Затем, если никак еще иначе не выйдет, возможна и такая комбинация, что Вы найдете для всех нас дачу в Белой Струге и дадите нам знать, по возможности скорее, и тогда, после Флоренции, где пробудем лишние несколько дней, мы, чем самим искать здесь в Италии что-либо на лето, прямо проедем туда все и проведем наше лето все вместе»¹⁶.

Кроме того, неутешительные сведения поступали и относительно складированного в петербургской квартире имущества:

«На башне сейчас страшная путаница, хоть я там еще и не была. Сережа еще не переселился, но решил непременно все-таки. Пускать его туда невозможно, потому что он изъявляет какие-то права на “свою долю мебели” и может там все заложить.

хлопотать, но уж это — судьба всех нас матерей переживать непосильные иногда хлопоты, хотя и приятные. А ты-то молодая мамаша, какая счастливая изображена на фотографии, я прямо залюбовалась тобой! Дай Бог, чтобы это счастье, которое переживаешь, длилось бесконечно, чтобы все вы были здоровы и любимый Димочка был бы вашим украшением и радостью» (письмо П. А. Замятниной к В. К. Шварсалон от 4 сентября 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 47. Л. 3–3 об.)).

¹⁴ Письмо Л. В. Ивановой к Вяч. Иванову и В. К. Шварсалон от 12 мая 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 25. Ед. хр. 55. Л. 34).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Письмо от 18/30 мая (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 2. Л. 1–1 об.). Сама мысль о даче в Стругах Белых (Варшавская железная дорога; нынешняя Псковская область) была подана еще Л. В. Ивановой в письме 12 мая. Судя по тому, что это письмо Замятниной не отправлено, план этот мог быть отвергнут, еще не будучи обнародованным.

Павел¹⁷ вчера передавал Кассандре¹⁸, что раз как-то Сережа ему сказал, что на следующий день вывезут рояль, а на вопросы кем и зачем не отвечал. К счастью, этого до сих пор не было, но если Сережа поселится, то это с каждым днем может исполниться и тогда через несколько времени вся мебель и все будут заложено, а деньги будут в карманах Залеманова¹⁹ или уж я не знаю кого. Марусин приезд необходим. Никого в городе не будет, и Сережа будет полным хозяином башни. Ключей Любовь Александровна, уверяет, никогда не получала и Юля Михайловна²⁰ тоже. Так как не было ключей, то Сереже “пришлось сделать другие” и теперь вся башня в его распоряжении»²¹.

В унисон этим опасениям по поводу необузданности С. К. Шварсалона звучали и очередные сетования башенного швейцара, писавшего Замятниной:

«Вы пожалосто меня не выдайте Мария Михайловна приходит Сергей Константинович и гос.<подин> Зельман незапомню до паски <пасхи> или постля паски спросили у меня послать слесаря сказали что то им отпереть надобно посмотреть в комнатах. Зашли в башню с левой комнаты отодвинули комод который преслонен к дверям Вячеслава Ивановича комнаты. Тамо висел всякий замок они оторвали винты свободно слесарь открыл и они постля когда уходили приказали мне подняться наверх в квартиру и наблюдать за слесарем пока он поделовал к дверям другой ключ. Они сказали будто первой ключ у них утерян но ключ слесарь мне передал и Сергей Константинович на другой

¹⁷ Собственное письмо П. В. Кобызева к М. М. Замятниной см. ниже.

¹⁸ Домашнее имя Ал. Н. Чеботаревской.

¹⁹ Залеманов (Зельманов) Александр Михайлович (1891 — после 1929) — чиновник Отдела периодических изданий Министерства финансов, близкий в начале 1910-х гг. к кругу Кузмина, приятель С. К. Шварсалона. О нем см.: *Тименчик*, 57; *Азадовский*, 133–34. Возможна, впрочем, его идентификация с полным тезкой — автором монографии «Институт давностного владения по русскому праву» (М., 1913); тогда год рождения придется переправить на 1888, см.: *Русская интеллигенция*, 421.

²⁰ Юлия Михайловна Корш (урожд. Замятниная), сестра Марии Михайловны.

²¹ Письмо Л. В. Ивановой к Вяч. Иванову и В. К. Шварсалон от 20 мая (РГБ. Ф. 109. Карт. 25. Ед. хр. 55. Л. 39–41).

день заехали за ключем ко мне но я незамечал нечего так больших вещей нечего невыносили. В то время когда они поделовали ключ то они мне сказали хотят взять рояль и кое-какие вещь так как они будто с Зельманом сняли другую квартиру но евто почему то не состоялось взять нечего и были случаи такие по три месяца приходилось ожидать за квартиру и мне хозяин несколько раз заставлял позвонить к нему передать перепросить опять»²².

Впрочем, с идеей поселиться на Башне Шварсалон вскоре расстался («Сережа решил на Башню не переселяться, но тем не менее все-таки лучше покончить скорей с Башней и перевезти мебель (это личный намек Марусе)»²³), но общая нервозность обстановки от этого не рассеялась. 28 мая Замятнина писала Лидии Вячеславовне: «Мы уже очень мечтаем поскорее сняться с якоря римского. Вячеславу осталось немного, как только кончит Агамемнона²⁴ — двинемся в Флоренцию, туда обязательно надо писать между 20 и 25, а потом еще не решили куда. Вячеслав торопится из-за меня в Россию, чтобы мне скорее к маме попасть»²⁵.

Тем временем интерес к тому, чтобы снять освобождающуюся Башню, проявили новые соискатели — критик В. А. Чудовский и его первая жена, художница А. М. Зельманова (сестра товарища Шварсалона, покушавшегося на башенный рояль). 4 июня Л. А. Недоброво, по-прежнему остававшаяся распорядительницей оставленного имущества, подробно рапортовала Замятниной:

«Но, пребывая в письменном молчании, здесь я много раз говорила о квартире со всякими лицами, — с хозяином, с Сергеем Константиновичем, с Чудовскими, Павлом и другими; звонила к ним по телефону, ходила на квартиру и к Дернову. Страшно мне хотелось сдать квартиру Чудовским, т.к. они обещали по-

²² См.: <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/112421.html>.

²³ Письмо Л. В. Ивановой к Вяч. Иванову и В. К. Шварсалон от 28 мая 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 25. Ед. хр. 55. Л. 45 об.-46).

²⁴ Трагедию Эсхила, переводимую Ивановым для издательства Сабашниковых.

²⁵ Письмо М. М. Замятниной к Л. В. Ивановой от 28 мая / 11 июня 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 52. Л. 59 об).

зволить вещам остаться до осени, пока Вы их не пожелаете вывезти, с тем, что Вы за эти комнаты будете платить свою часть, как Вы, Мария Михайловна, это предлагали. Перевозка вещей в склад страшно дорого стоит, да и ломка это какая! дешевле гораздо платить за часть квартиры; вот почему нам так дорого было бы сдать ее Чудовским. Увы! еще ничего с ними не кончено, т.к. они все не кончили сговор с хозяином; а эти дни его и в городе нет. Завтра пойду к Чудовским, авось узнаю у них что-нибудь! Когда я была у Г. И. Дернова, то он очень любезно заявил мне, что считает Вас свободными от обязательств перед ним в виду отсутствия письменных условий, и был по видимому тронут Вашей корректностью и предупредительностью. Мы с ним сговорились, что я сделаю объявление на свое имя и адрес, но до сих пор ничего не делали, т.к. подвернулись Чудовские. Они с Дерновым все еще не сошлись в условиях, тем более, что они желают большой ремонт и снятие стен в башне; да кроме того он набавляет плату. Боюсь, что мне и не придется ничего объявлять, т.к. я уезжаю дней через пять; тогда забота о квартире передана будет Алексею Димитриевичу С.<калдину>, он остается в Пет.<ербурге>. Ключей у меня (увы!) нет; были у Сергея Конст., но мы их отобрали и вручили Павлу, по просьбе хозяина, со строгим наказом никому их не давать, т.к. уже была попытка вещи тронуть: Павел рассказал, что Серг. Конст. хотел вывезти рояль, но он не посмел ему дать, за что получил похвалу от Александры Николаевны <Чеботаревской> и наказ впредь поступать так же»²⁶.

С первых чисел июня Лидия Вячеславовна поселяется в Силламягах (откуда передает взволнованную реплику швейцара Кобызева, горящего о невозвращении жильцов: «И чего им понадобилось переезжать-то. Ну чего?...»²⁷). 16 июня Е. К. Гер-

²⁶ РГБ. Ф. 109. Карт. 31. Ед. хр. 53. Л. 5 об.–6 об. Несколькими днями позже Недоброво действительно уехали, после чего требовали новостей у оставшегося в Петербурге Скалдина: «Что Ивановская квартира, сдана она и что с мебелью? Приехал ли Ю. Н. Верх<овский>? Напишите о нем. Что Александра Ник.? Если пришлете ее адрес, напишу ей открытку. Где теперь Вяч. Ив. с семейством? Когда приезжает Мария Мих.?» (письмо Л. А. Недоброво к А. Д. Скалдину от 28 июня 1913 года (РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 10 об.)).

²⁷ Письмо Л. В. Ивановой к Вяч. Иванову и В. К. Шварсалон от 14 июня 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 25. Ед. хр. 55. Л. 56 об.).

цык сообщала В. С. Гриневич в Москву последние новости об ивановском семействе: «Они ездили во Флоренцию окрестить Диму, и он вернулся один еще на месяц работать в Риме в библиотеке, а Вера с Димой и М. Мих. поехали к Бородаевским» (*Сестры Герцык*, 537). Гриневич, весьма им благоволившая, немедленно предложила Замятниной свою помощь: «Женя пишет, что Вы собираетесь в Москву, чтоб искать квартиру. Пожалуйста прошу Вас остановиться у меня и пользоваться услугами кухарки Ефимьи, кот<орая> может Вам готовить. Она неграмотная, но я напишу ей через нашего управляющего домом: Трофима Прохоровича Фетисова, чтоб она служила Вам»²⁸.

Из каждого крупного города между Флоренцией и Кшенью Вера Константиновна отправляла Иванову телеграммы; не все они имеют разборчивые даты, но общую хронику поездки представить по ним можно — 1 июля (н.ст.) в Рим была доставлена записка из польского Жешува («Voyageons tres bien embrassons» — «Путешествуем очень хорошо обнимаем»), 2-го — из Киева («Partons soir kursk embrassons ecris» — «Выезжаем вечером в Курск обнимаем пиши»²⁹). Около 20 июня / 3 июля (дата на телеграмме весьма неразборчива) путешественники добрались в имение Бородаевских: «Приехали Кшень Вячеслав остается месяц в Риме Маруся конце июня Петербурге поздравляю крестником»³⁰.

Пробыв некоторое время у Бородаевских, Замятина выехала из Кшени через Москву и уже во вторник 2-го июля (по старому стилю), была в Силламягах. Здесь ее ждала, среди прочего, весьма деликатная миссия: ей требовалось объявить о нынешнем положении семейных дел сразу нескольким глубоко вовлеченным лицам. Во-первых, ожидала урегулирования ситуация с Ал. Н. Чеботаревской (которая год назад, услышав первую сплетню о беременности Веры Константиновны, обвинила собеседника во лжи и упала в обморок (*Богомолов*, 167)). Во вторых — и, может быть, в главных — о рождении племянника

²⁸ Письмо В. С. Гриневич к М. М. Замятниной от 24 июня 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. хр. 22. Л. 6).

²⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 4. Л. 50, 51.

³⁰ Телеграмма В. К. Шварсалон Л. В. Ивановой (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 25. Л. 25). О предыстории и контексте поездки к Бородаевским см.: *Глухова*, 505–507.

и брата следовало оповестить обоих сыновей Зиновьевой-Аннибал (эта задача, как будет далее видно, оказалась исполнена лишь частично, поскольку К. К. Шварсалон проходил в этот момент военную службу). Намерения эти не были секретом для большинства сочувствующих: еще накануне ее приезда Е. Н. Орлова писала своим друзьям в Москву:

«Очень мила Лидия, проста и естественна, и с определенной личностью. Ее сестра с ребенком и Мария Михайловна уже в России, у знакомых, кажется, в Воронежской губ. Вяч. Ив. еще на месяц за границей. На днях ждут сюда Мар. Мих. на несколько дней. Ждут Костю м.б. завтра; я думаю, что это волнует, т.к. он еще, по разным экстренным причинам, о кот. писать не стоит, до сих пор в неведении всего; и решили ему здесь сказать»³¹. Она же сообщала о приезде Замятниной: «А сегодня приехала к ним Мария Михайловна. Она уже искала квартиры в Москве, но еще пока не нашла. Ищет в наших краях; заходила и к Степану!»³² Сегодня вечером Лидия пела несколько своих вещей, на слова Вячеслава Иванова: балладу о царе, Амаффея, критскую песню о розе. Очень хорошо, очень музыкально и интересно. Амаффея — очень неожиданно: в ритме — просто козочки так и прыгают. А сама Лидия очаровательна: так бесконечно проста, и так overflowing жизненна. Ужасно мила; я ее полюбила. — Константин не приезжал: лишен отпуска. Он это называет “наказан”, но у меня язык не поворачивается употреблять это слово про взрослого человека»³³.

Пятого июля, то есть на третий день после приезда, Замятина писала Вере Константиновне:

«Я здесь хочу хорошенько отдохнуть, и пробуду целых пять или шесть дней, т.е. до воскресенья или понедельника. Хочет в суб.<боту> приехать и Костя сюда. О всех разговорах здесь

³¹ Письмо Е. Н. Орловой к М. Б. Гершензон от 28 июня 1913 г. (РГБ. Ф. 746. Карт. 48. Ед. хр. 32. Л. 36).

³² Это упоминание — единственное свидетельство того, что М. М. на пути из Кшени в Силламяги заезжала в Москву; никаких подробностей этого раунда поисков квартиры у нас нет. Степан Андреевич — дворник Орловой.

³³ Письмо Е. Н. Орловой к М. Б. Гершензон от 2 июля 1913 г. (РГБ. Ф. 746. Карт. 48. Ед. хр. 32. Л. 41–41 об.).

с Касс<андрой> только на словах можно передать, письмом не напишешь. Из всего вижу, что она много делала зря шуму и судя по ее словам — т.е. выслушивая ее — в общем выходит как-то, что суть не по существу в фактах, а в том, что все и вся не были оповещены. Мне кажется, что то, что переселяемся в Москву, очень хорошо, хотя много людей благорасположенных и там и тут.

Но Сережа один совершенно делает невозможным пребывание в Петербурге, т.к. приходами своими совершенно извел бы, если бы даже и не жил. А Костя ведь или полгода или целый год будет там куда вышел, т.е. в Ровно³⁴, хотя Костя сам, кажется, очень оптимистически рассчитывает через несколько месяцев перевестись.

Относительно квартиры что думаешь напиши мне в Москву до востребования, главный почтаут; в конце будущей недели я <там?> непременно буду.

Как ты полагаешь: тебе непременно ведь отдельную комнату и Диме отдельную надо или ты будешь спать с Димой, а няня в закуточке? Я предполагаю Диме отдельную и тебе отдельную.

Очень хорошо было бы, если бы Вячеслав приехал для решения относительно квартиры прямо из Рима в Москву, а потом приехал бы к тебе в Петропавловку. Я бы к его приезду приискала бы квартиры, а решил бы он вместе со мной, а то я предвижу, что очень трудно решить будет. Вот относительно садика для Димы это я очень найти постараюсь с садиком, это еще скорей возможно в Москве даже при больших домах совсем близко бульвар»³⁵.

В Силламягах она пробывала как минимум до 9 числа (этим днем датировано рекомендательное письмо Ал. Чеботаревской к библиотекарше Е. Н. Каменецкой, в котором она просит приютить Замятнину в Москве на одну ночь³⁶), но скорее всего и дольше, а может быть и сразу отправилась оттуда в Москву без

³⁴ К. К. Шварсалон, окончив к этому моменту Михайловское артиллерийское училище, служил в районе г. Ровно.

³⁵ РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 19–19 об.

³⁶ РГБ. Ф. 109. Карт. 36. Ед. хр. 28. Л. 1. Письмом этим, как будет показано ниже, она не воспользовалась.

заезда в Петербург: по крайней мере, 10 июля на Башню тщетно пытался попасть А. В. Ельчанинов — и никого не застал³⁷.

13 июля Замятнина была в Москве, где поселилась не у Гриневич (которая ее звала) и не у Каменецкой (где советовала остановиться Чеботаревская), а в квартире адвоката С. П. Ордынского, с которым, вероятно, она познакомилась в Силламягах (он был близким приятелем Гершензона). Не в последнюю очередь выбор ее мог быть связан с тем, что дом Ордынских располагался в Хлебном переулке, в самом центре ее географических интересов. Будущее место обитания семьи Ивановых мыслилось ей равноудаленным от двух точек: Консерватории, куда поступала Лидия Вячеславовна, и Университета, где, как она предполагала, будет преподавать Иванов. Таким образом, первый тур поисков проходил на Садовой-Кудринской и в прилежащих переулках, а также Новинском бульваре: в обоих случаях тщетно. Среди ее хозяйственных записей 1913 года сохранился листок с лаконичным опросником, очерчивающим легкий контур технических особенностей чаемого жилья:

«Куда открыв<аются> двери?
Двери починить
Худая проводка электр<ическая>
Проводку должно <?> сделать добавить
Черную лестницу посмотр<еть> и есть ли для <прислуги?>
И есть ли ванны»³⁸.

Слегка расширив область разысканий, она оказалась на Зубовском бульваре, где ее внимание привлек шестиэтажный свежестроенный дом за № 25. Здесь нам потребуется масштабное отступление.

В 1833 году, с которого начинается документированная история участка земли на углу Зубовского бульвара и одноименного проезда, на месте будущего дома стоял маленький изящный

³⁷ См. его письмо Замятნიной, написанное вечером того же дня (РГБ. Ф. 109. Карт. 18. Ед. хр. 39. Л. 4).

³⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 44. Ед. Хр. 32. Л. 20.

одноэтажный особнячок с мезонином, принадлежавший титулярному советнику Льву Ивановичу Бурдукову³⁹. В 1875 году следующий владелец, поручик Александр Иванович Поливанов, производит на этом месте масштабные преобразования, подавая их предварительный очерк в городскую управу: «Желаю по сломке строений, прикрытых на плане тушью, строение под № 1 исправить починками, а именно — переменить нижний венец, некоторые переводы и оконные косяки; исправить печи; увеличить существующий мезонин продолжением его во двор; а также увеличить подвал с устройством над существующей частью каменного свода; и все строение снаружи и внутри оштукатурить; пристроить к нему: под № 23 каменное одноэтажное крыльцо и под № 24 деревянную открытую террасу с каменной стеной на улице. Построить вновь под № 25 деревянное одноэтажное с мезонином жилое строение на каменном фундаменте, частью с нежилым подвалом и деревянными нежилыми постройками и под № 26 каменное одноэтажное нежилое строение»⁴⁰ и т.д.

Все это, вероятно, было ему разрешено, но плодами своих трудов он вволю попользоваться не успел, поскольку меньше чем через двадцать лет дом и участок вновь сменили хозяина. В 1892 году нотариус Тверской части зафиксировал следующую сделку:

«Тысяча восемьсот девяносто второго года октября двадцать девятого дня явились к Николаю Яковлевичу Павлову, Московскому нотариусу, в конторе его по Тверской части на Моховой, в доме Шиловской, известные ему лично и к совершению актов законную правоспособность имеющие: разведенная жена дворянина Мария Петровна Головина, урожденная Дружинина, и вдова Гвардии капитана Людмила Никитична Голохвастова, живущие в Москве <...> в сопровождении лично ему известных свидетелей: титулярного советника Василия Ивановича Колыбелина, коллежского секретаря Александра Васильевича Тебенькова и московского мещанина Александра

39 ЦГА Москвы. Архив научно-технической документации (далее: АНТД). Ф. Т1. Оп. 16. Папка 304. Ед. хр. 1. На этот комплекс материалов нам указал Л. Р. Вайнтрауб. Часть их впервые обнародована в: *Провиантские магазины*, 105–109.

⁴⁰ ЦГА Москвы. АНТД. Ф. Т1. Оп. 16. Папка 304. Ед. хр. 2. Л. 1.

Васильевича Васильева <...> с объявлением, что они Головнина и Голохвастова заключают договор купли-продажи на следующих условиях:

Мария Петровна Головнина, урожденная Дружинина, продала я Людмиле Никитичне Голохвастовой собственный мой дом со всеми при нем строениями и землю, состоящий в Москве, Хамовнической части, первого участка, под №№ двести семнадцатым старым, двести тридцать четвертым новым, доставшийся мне от матери моей вдовы действительного статского советника Натальи Ростиславовны Дружининой по дарственной записи <...>. Означенный дом заложен в Московском Городском Кредитном Обществе <...> и я, покупающая Голохвастова, принимаю на себя исполнение всех обязательств, возложенных на заемщиков, условиями кредитного общества и уплату по уставу долга, которого в настоящее время причитается без недоимок пять тысяч четыреста пятьдесят три рубля 77 копеек; обязательства и сроки уплаты мне покупщице известны. За это продаваемое владение, показанное по оценке Московской Городской управы, приносящим чистого годового дохода восемьсот тридцать девять рублей, взяла я продащица с нее покупщицы денег серебром двадцать пять тысяч рублей, включая в эту сумму и переводимый долг кредитному обществу»⁴¹.

Дальше вдова капитана Голохвастова на несколько лет выпадает из летописей московской недвижимости. В 1900 г. городская управа делает опись и оценку ее имущества (это требовалось для исчисления налога и определения суммы страховки); из сохранившихся бумаг следует, что на участке располагается большой деревянный одноэтажный дом с мезонином, имеющий десять комнат и двадцать два окна, а также сад, «не приносящий дохода»⁴². Здесь же зафиксирована смена ее матримониального статуса, поскольку, начиная с этого момента, она фигурирует в бумагах как жена кандидата прав Людмила Никитична Сутулова.

⁴¹ Там же. Ед. хр. 4. Л. 2–2 об. (выпись из крепостной Московского Нотариального Архива книги по г. Москве Хамовнической части за 1892 год).

⁴² Дело московской городской управы об оценке владения (ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 62. Ед. хр. 16284. Л. 1–2).

В начале 1910 года она начинает подготовку к масштабному строительству: прежде всего, она юридически подтверждает разделение своего участка в 474 квадратных сажени на две части: на одной остается уже имеющийся дом, а другая в апреле 1910 года обозначается как «участок пустопорожней земли в количестве 267 кв. саженей»⁴³. 15 мая того же года она подает в управу заявление:

«Покорнейше прошу разрешить в владении моем состоящим 1 участка Хамовнической части по Зубовскому бульвару под № 234/217 участок лит. А. простроить под лит: А — каменный 6-тиэтажный жилой и под лит. Б. каменный 5-тиэтажный жилой дом. Жена коллежского советника Людмила Никитична Сутулова 1910 г. 15-го Мая»⁴⁴.

К этому ходатайству приложен полный полагающийся по закону комплект планов будущего здания — начиная от прорисовки фасада и заканчивая поэтажными схемами. Их выполнил для нее архитектор Федор Никитич Кольбе (см. о нем: *Зодчие Москвы*, 139–140; *Нащокина*, 167–169), несколько лет прослуживший в Хамовнической части, и оттого хорошо знакомый с особенностями московского строительного комплекса. 17 июня план утверждают⁴⁵ — и, судя по всему, в ближайшие недели начинается возведение дома.

Закончено строительство было в ноябре 1911 года; тогда же Управа, согласно правилам, произвела его осмотр и оценку. «По бульвару, вновь выстроенный, каменный 6-тиэтажный с подвалом и проезными воротами дом»⁴⁶ состоял из двенадцати квартир (по две на этаж), подвала, дворницкой, швейцарской, прачечной, двух комнат свободного назначения и каморки истопника.

Квартиры (за исключением одной пятикомнатной на первом этаже) были шестикомнатные, площадью в 130 квадратных ме-

⁴³ Там же. Л. 3.

⁴⁴ ЦГА Москвы. АНТД. Ф. Т1. Оп. 16. Папка 304. Ед. хр. 7. Л. 1.

⁴⁵ Там же. Л. 14.

⁴⁶ Дело московской городской управы об оценке владения, принадлежащего Сутуловой Людмиле Никитичне (ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 63. Ед. хр. 16952. Л. 3).

тров, с двумя входами, ванными и общедомовым отоплением, оборудованные по последнему слову техники.

В официальных бумагах были скрупулезно перечислены расходы на содержание дома, подразделявшиеся на особенные и общие.

«РАСХОДЫ ОСОБЕННЫЕ

На содержание ночных сторожей —	18 р.
На застрахование строений	72,78 р.
На отопление помещений	1846 р.
На водоснабжение	
553,80 р.	
На освещение общих лестниц	105 р.
На домовые фонари	6 р.
На содержание швейцаров	
180 р.	
На содержание, ремонт и обслуживания лифта	250 р.
На содержание телефона	93,60 р.
На исправное содержание тротуаров	11,55 р.

Итого в год — 3141, 73»⁴⁷.

«РАСХОДЫ ОБЩИЕ

На управление домом и содержание дворников;
На освещение дворов и на разные мелкие и непредвиденные издержки;
На текущий ремонт для поддержания здания и очистку дымовых труб;
На капитальный ремонт и амортизацию имущества;
На очистку и вывоз снега и мусора;
На недобор дохода в случае простоя помещения без нанимателей;

Общие расходы	3 829 р. 56 коп.
Расход на очистку и вывозку нечистот:	551, 45 руб.» ⁴⁸ .

⁴⁷ Дело московской городской управы об оценке владения, принадлежащего Сутуловой Людмиле Никитичне (ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 63. Ед. хр. 16883. Л. 4) (сведения приводятся по состоянию на 1914 год).

⁴⁸ Там же.

Благодаря удобному местоположению и сравнительно скромной цене все квартиры в новом доме были арендованы практически мгновенно: в описи 1911 года все они уже значатся с зарегистрированными в них жильцами⁴⁹. Годовая арендная плата при этом колебалась от 1000 рублей (за пятикомнатную на первом этаже) до 1400 за квартиры второго и третьего этажа, снижаясь к шестому до 1200. Таким образом, домовладелица получала в год от сдачи своего имущества 15 500 руб., что, за вычетом расходов, давало около 8 000 годового дохода.

Список жильцов, зарегистрированный в управе, мог бы быть любопытен для комментированного разбора, но за два года, оставшихся до вселения Иванова, существенная его часть дом покинула — или вследствие общей нестабильности московского рынка аренды или из-за других скрытых от нас причин.

Все это оставалось неизвестным Замятниной, когда ее внимание остановилось на строгом изящном фасаде шестиэтажного дома, заметно возвышающегося над своими соседями. Вечером 14 июля, на второй день после приезда в Москву, она писала в два адреса, двум будущим обитательницам квартиры:

«Приехала вчера утром и уже массу пересмотрела. Очень может быть, что остановлюсь на одной в 6 комн.<ат> на Зубовском бульваре. Тебе надо будет по Пречистенке в № 34⁵⁰, Вячесл.<аву> на Никитскую к Университету, там кажется недалеко уже до Консерватории. Завтра проеду и посмотрю сколько всего в пути выйдет. Ближе ничего сносного нет. На Новинском бульваре нет ничего подходящего, искала на Кудр.<инской> Садовой тоже нет и в разн.<ых> переулках ничего не видела подходящего»⁵¹; «Я приехала в Москву вчера. Пошлю тебе по-

⁴⁹ Дело московской городской управы об оценке владения, принадлежащего Сутуловой Людмиле Никитичне (ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 63. Ед. хр. 16952. Л. 4).

⁵⁰ Имеется в виду трамвайный маршрут.

⁵¹ Письмо М. М. Замятниной к Л. В. Ивановой (РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 52. Л. 62). Добравшись до Силламяг, это письмо вызвало единодушное одобрение московской фракции: «Что же касается Зуб.<овского> бульв.<ара>»,

сылки к<a>к только смогу, завтра или вернее послезавтра, т.к. это очень много времени берет, а я боюсь упустить квартиры. Уже массу пересмотрела. Пока имею на примете одну, на которой верно и останавлиюсь — Зубовский бульвар, 6 комн.<ат> — 125 руб. в мес. с отоплением водяным, но дрова для кухни и ванны свои»⁵².

О следующих четырех днях и пришедшихся на них поисках у нас сведений нет, но, в любом случае, ничего предпочтительнее Замятниной не попало. 18 июля она отправляет два послания Вере Константиновне — сначала короткую открытку («<...> сегодня дала задаток, завтра подпишу контракт на Зубовский бульвар. Сколько ни искала еще, лучше и дешевле нет. Телеграфируй в Петерб<ург> на Девятую Рождественскую 23 Замятниной какого цвета обои хотела для Димы. Я забыла»⁵³), а следом — громадное письмо, содержащее, среди прочего, значительные подробности о законтрактованной квартире:

то все единогласно одобряют и советуют брать, что есть. Место чудное, тихое сравнит.<ельно>, хорош.<ий> бульв.<ар>, масса садов. Д. М. Петрушевск.<ий> указывает, что на нем есть два дома: 1) Любошинского, это прямо чудный дом, необ<ыкновенно> благоустр.<оенный> (там живут Булгаков, Новгородцев), но немного дорогой, — 6 ком.<нат> — 1800 р. (чудные газовые кухни) и хороший дом еще Гиппиус — большой, доброкачественный. Е. Н. Орл.<ова> напоминает, что правая сторона бульвара — не солнечная, левая ст.<орона> — солнечная (если идти от Новинск.<ого> б.<ульва>ра)» (письмо Ал. Н. Чеботаревской к М. М. Замятниной от 19 июля 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 36. Ед. хр. 26. Л. 10–11); опубликовано в: *Обатнин 2014*, 267–268.

⁵² Письмо М. М. Замятниной к В. К. Шварсалон (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 20). Для расчета общих затрат на жилище следует понимать, что одной ежемесячной платой дело не ограничивалось. Отдельно оплачивалось электричество (в квартире на Зубовской оно обходилось примерно в 20 рублей в месяц; см. счета за 1914 год (РГБ. Ф. 109. Карт. 49. Ед. хр. 11. Л. 37–44), делались незначительные взносы дворнику и швейцару (в декабре 1913 г. — 3,50 и 5 руб. соответственно, но они могли быть увеличены из календарных соображений (РГБ. Ф. 109. Карт. 44. Ед. хр. 30. Л. 45–45 об.) и т.д.

⁵³ РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 21. 9-я Рождественская, 23 — адрес С. Д. и Ю. М. Коршей. В. К. отвечала ей: «Относительно обой <sic> я очень затрудняюсь и в конце концов хотела бы, чтобы ты выбрала. Белая детская очень мило, но мне хотелось бы, чтобы Диме покровительствовал голубой цвет. (Зеленый, кстати, вреден)» (письмо от 29 июля 1913 г., дата по почтовому штемпелю (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 18. Л. 12)).

«Пробуду с мамой неделю или дней десять в Петербурге до приезда Юли, а потом опять в Москву, доустроиваться и вас ждать всех. Я тебе сегодня послала открытку, чтобы ты телеграфировала о цвете обоев для Димы; я все обои (т.е. образцы) беру в Петербург и оттуда вышлю сюда то, что выберу. Адски трудно одной выбирать и притом надо недорогие, т.к. обои на наш счет всецело и надо, чтобы не были следов.ательно дорогие. Еще трудность в том, что я не совершенно уверена в своем распределении комнат, но кажется иначе, чем я предполагаю, положительно нельзя. Я посылаю план с размерами комнат. Руководилась я такими <уголок оторван> — во первых чтобы Дима был на солнце; для Лидии этого вовсе не надо в России, а Диме надо, да и во всяком случае у Лидии в десять раз будет больше света, чем на Таврической у нее было.

Во вторых, чтобы по возможности волка, козу и капусту разделить друг от друга всех трех, т.е. <уголок оторван> Диму и Лидию, чтобы, по возможности, меньше мешали Лидия и Дима Вячеславу и друг другу.

Конечно, следовало бы Вячеславу рядом с передней, а Лидии в предполагаемый кабинет Вячеслава. Расстояние друг от друга и от Димы было бы то же, но эта первая комната значительно меньше и совсем нет стен для книжных шкапов — словом, она мала Вячеславу, а в той, которую я предполагаю к кабинету, там стен хватает для шкапов. Ходить в случае гостей <зачеркнуто “гостей” и написано “не захочет”> когда через гостиную можно провести через коридор к нему, но и через гостиную всегда можно, раз это не столовая.

Для Димы безусловно думаю удобнее всего именно мною обозначенная, т.к. она во всяком случае дальше от рояля и будет самая теплая, как средняя. Тебе хоть маленькая, но все-таки будет отдельная. К сожалению только между ними нет двери, также как нет двери между ею и столовой предполагаемой. Если думаете обо всем иначе дайте знать. Но можно разместиться пока так, а там видно будет.

Конечно квартира невелика, но из всего, что я видела, это все-таки лучшее за эти деньги. Очень меня было прельстила кварт.<ира> сдающ.<аяся> в доме Ржевской, там и комнат 7 и вид чудный и вообще больше удобства, но и цена еще на 100 р. дороже. При том он уже хотел уступить 680 р. на первый год, а

все-таки на 100 больше; но еще важнее, что место не важное и отдаленное — возвращаться вечером неудобно, много мастеровщины.

Думаю и воздух мог быть лучше, хотя там много зелени и при доме очень хороший садик. Но ты тогда уж не могла бы поступить на курсы т.к. страшно далеко и Лидии было бы на 5 минут трамвая дальше.

А здесь на Зуб.<овском> воздух и место оч.<ень> хорошее и удобное сообщение всюду и вечером не страшно. А тебе на курсы пешком, мне кажется, твоим ходом будет меньше 10 минут. Теперь Лидия к сожалению все-таки от Консерватории на расстоянии 4 мин.<ут> ходу 10 мин.<ут> трамвая и еще 6 мин.<ут> ходу — всего 20 м.<инут> да накинуть на ожидание трамвая надо 5 мин.<ут>, хоть трамвай без пересадки. А тебе на курсы и трамвай есть.

Диме-то будет, я думаю, очень хорошо. Есть и свой садик, дом имеет мало детей, да и квартир в нем всего около 12. А просто по получении от тебя телегр.<аммы> какой ты цвет хочешь для Димы, я помню ты что-то говорила, но забыла именно что. Я пошлю и образцы некоторые, но боюсь, что опоздает ответ, т.к. мне необходимо прислать сюда в Москву 28-го или 29-го т.к. иначе не успеют ко 2-му или 3-му, когда вещи уже верно придут сюда.

Сейчас перенумерованные образцы у меня на соответствующ.<их> кусочках тот же номер; таким образом ты выбери, что для Димы и для тебя что понравится. Можешь телеграфировать мне на Девятую Рождественскую 23 — только № образца и для верности цвет. Если Вячеслав уже в Кшени так он и для кабинета и для гостиной выберет, а в столовой я думаю сделать к<а>к были оранжевые точно такие же. Это и дешево и красиво и главное по традиции. Лидии я послала уже образцы, чтобы она себе выбрала, но может быть и для нее Вячеслав выберет, также может быть и сойдутся. Я телеграмму должна получить об обоях не позже будущей пятницы; в субботу еще можешь успеть послать, п.ч. оклеивать будут 29 в понедельник. <...>

Зубовский бульвар очень тихий. Это меня очень утешает, а это статья важная.

Эта неделя поисков словно кошмар была, то что все неподходяще либо по тому, либо по другому поводу, либо по всем

поводам. Главный пункт — Дима обеспечен хорошим гулянием и солнечной комнатой, по видимому сухой и теплой, он будет пребывать у себя и в столовой что же <sic>, т.к. и она солнечная. Но и остальные комнаты светлые и я рада, что перед окнами нет домов, этого я ужасно не люблю, т.е. прямо не торчат, отделяет Зубовский бульвар, а с другой стороны двор и сад.

Очень волнуюсь, как то утрясется с нашим количеством вещей. Уж использую каждый уголок. Надо кончать, уже утро и везде слышен колокольный звон.

Вчера я покончив с квартирой очутилась каким-то образом в Кремле и попала в Чудов монастырь ко всенощной, оказалась на всенощн.<ой> торжествен.<ной> с Архиерейск.<ой> службой по случаю Серафима Саровского годовщины — сегодня его память»⁵⁴.

В два следующих дня Замятнина отправляет четыре письма — два Вере Константиновне и два Лидии Вячеславовне, но половину из них датирует отчего-то октябрем (подлинные даты восстанавливаются по почтовым штемпелям). В них среди прочего сообщается о том, что документы Л. В. поданы в консерваторию, а по поводу перевода В. К. с петербургских Высших женских курсов на московские требуется ее собственноручное прошение. Здесь же она описывает свой ближайший распорядок: «Я завтра еду в Петерб.<ург>, буду там укладываться, числа 3-го или 4-го опять в Москву. Здесь вчерне распорядюсь и расставляюсь и числа 11 или 12-го прямо из Москвы поеду в Клепачи, чтобы 15-го про»⁵⁵, — на этом письмо обрывается, но о содержании его судить можно достаточно определенно: речь идет о посещении К. К. Шварсалона, которого в середине августа должны были произвести в офицеры⁵⁶.

⁵⁴ РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 22–27 об., 28–28 об. Дата по почтовому штемпелю; начало письма утрачено. План, прилагавшийся к письму, отсоединился от него и в настоящий момент местонахождение его неизвестно. Какая из Ржевских в дальнем окружении Ивановых имеется в виду — неясно, вероятно, Любовь Федоровна, владелица гимназии (она жила на Садовой-Самотечной).

⁵⁵ Письмо к В. К. Шварсалон от 19 июля 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 46 об.).

⁵⁶ Высочайший приказ о производстве в офицеры был подписан 6 августа; см.: Разведчик. 1913. № 1190 (приложение). С. 6.

Следующие известия от нее появляются лишь спустя 10 дней, 31 июля, когда диспозиция членов семьи меняется: к этому времени Иванов уже прибыл в имение Бородаевских к жене и сыну⁵⁷. Впрочем, кратко порадовавшись их воссоединению, Замятина сразу переходит к изложению практической стороны дела:

«Я теперь прохожу третий круг ада в смысле переезда: 1 были поиски квартиры, 2-й — укладка, которую окончила третьего дня, вещей набралось три вагона — 583 пуда, из которых 140 пудов книги. Провоз по железной дороге обойдется (наложен.<ный> платеж — т.е. плата в Москве) 420 рублей приблизительно и укладка и провоз на железн.<ой> дор.<оге> и с жел.<езной> дороги еще 250 рублей. Следовательно, мне нужно к понедельнику 5-го Авг.<уста> иметь около 700 рублей, чтобы вещи не простаивали на жел.<езной> дор.<оге>; за простой придется платить, а без денег вещей не выдадут. А у меня денег имеется лишь немного больше 100 рублей. Причем от Сабашникова Мих. Вас. я получила все за Агамемнона⁵⁸, т.к. Вячеславу послано 500 р. и мне выдано 350 р. (я считаю, что за 1700 стр.<ок> по 50 <коп.>), из них я уплатила за Авг.<уст> месяц 125 р. за московск.<ую> квартиру и на руках около 125 р. — остальные израсходованы на поездки, на жизнь и Павлу⁵⁹ за летние месяцы.

Я рассчитываю, что от Сабашникова на законном основании можно просить уплаты аванса за июнь, июль и август, т.к. Агамемнон получен в начале Июня, то след.<овательно> в июне можно взять аванс было бы, на то и аванс, чтобы быть авансом. По получении этого письма необходимо, чтобы Вячеслав теле-

⁵⁷ Ждали его раньше, ср. письмо В. К. Шварсалон от 17 июля: «Дорогой Вячеслав, надеюсь это письмо тебя не застанет или застанет перед отъездом. Ждем тебя. Погода хорошая и теплая» (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 4. Л. 53), но он остался в Риме еще почти на десять дней, так что пересек границу в Волоцке 27 июля (см. его письмо к Замятиной от 11 сентября 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 34. Л. 16–17 об.)), следовательно, должен был оказаться в Кшени 28 или 29, но где-то задержался на день, ср. в письме В. К. Шварсалон к Замятиной от 29 июля, дата по почтовому штемпелю: «Посылаю Вячеславу на станции письмецо. Приезжает завтра утром» (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 18. Л. 14).

⁵⁸ Согласно расчету, Иванову за перевод «Агамемнона» причиталось 836 руб. 50 коп. (РГБ. Ф. 109. Карт. 49. Ед. хр. 14. Л. 62–63).

⁵⁹ П. В. Кобызеву.

граф.<ировал>, по возможности скорее, просьбу выдать мне 500 р. авансом. Я объясню в Москве к<a>к рассчитываю на эту сумму.

От Зиновьевых я получила за июнь и июль лишь по 100 рублей⁶⁰, т.е. всего 200 р., остальное все идет Косте на выпуски, эти 200 р. я целиком отдала Ал. Ник. на Лидию: за Май, Июнь, Июль и Август⁶¹ и уплату за уроки музыки, кот.<орые> ей посчастливилось устроить в Силламягах с окончившим учеником московск.<ой> консерватории⁶².

Очень волнуюсь, получу ли вовремя деньги (но я не знала, куда писать Вячеславу о присылке денег). Во время переезда быть без денег ужасно. А летом и раздобыть не у кого. Надо будет как-никак из Женевы еще выписать⁶³, т.к. устройство повлечет расходы, да и жить надо будет и за квартиру к 1-му Сент.<ября>. А от Зиновьевых в Августе тоже только 100 руб. будет.

С Октября Сережа обещает выплачивать свой громадный долг, но я от него еще никак не могу добиться, по скольку он будет выплачивать. <...>

Я завтра, т.е. 1-го еду в Москву и теперь нахожусь в третьем круге ада — а именно — выборке обоев. Особенно трудно, когда не знаешь окончательно, где будет Лидия и где Вячеслав. Остальные комнаты несомнительны, но тут я все еще в нерешительности, думаю оклеить их обе одинаково, приблизительно к<a>к были лев.<ая> башня и твоя (это я гов.<орю> про 1-ю и 3-ю комн.<аты>, т.е. Лидину и Вячесл.<авову>), хотя Лидия и хотела опять голубую, но, я думаю, и таким она будет рада. Тогда можно будет и там и здесь.

Напиши тотчас же, что Вячеслав думает относительно распределения комнат, т.к. важно знать куда ставить рояль, да и

⁶⁰ После смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал семья Зиновьевых ежемесячно ассигновала определенную сумму на содержание ее детей от первого брака.

⁶¹ Т.е. Ал. Н. Чеботаревской за проживание Л. В. Ивановой на ее даче в Силламягах.

⁶² Николай Афанасьевич Метлов (1885–1971) — впоследствии знаменитый советский педагог-музыкант, а на тот момент — выпускник консерватории, случайно оказавшийся в Силламягах и готовивший Лидию Вячеславовну к поступлению в консерваторию.

⁶³ Подразумевается — из банка Lombard, Odier & Co, ведавшего инвестициями Иванова.

шкапы с книгами и стол Вячеслава; можно сразу поставить и разобрать книги. Но если Вяч. будет в первой комнате, то место будет только для одного шкапа, пожалуй, или для двух, но не больше. Куда остальные? а в 3-ей все поместится.

Распределение комнат и установка мебели с разборкой — четвертый круг ада. Особенно сильны мучения, когда дрожишь, что половина вещей не влезет в квартиру. <...> Со среды прошлой до понедельника я каждый день сплошь работала с укладчиками с 7 ч. утра до 9 ч. веч.<ера>»⁶⁴.

Замятнина, поневоле поднаторевшая в обстоятельствах, не только упаковывала объединенное имущество бывших насельников Башни, но и вела подробные реестры всех укладываемых вещей. Как и другие хозяйственные записи ивановского архива, они сохранились фрагментарно, но даже дошедшая до наших дней часть позволяет судить о степени подробности:

«<Корзина> № 8
Бархатная шубка
Белое вязаное одеяло
Красное — ” —
Фрак Вячесл.<ава>
[Брюки новые Вяч.<еслава>]
Брюки старые суконные дедушк.<ины>
Зелен.<ые> и желт.<ые> Лид.<ины> вуал.<евые> платья
Новое платье Вячесл.<ава>:
Вестон, жилет и брюки — черн.<ые>
Smoking Сережи»;

«<Корзина> № 11. Лидины шерст.<яные> платья: синее, серая юбка.

Верино бордо (для Лидии)
Пелерины сук.<онные> синяя и рыжая
Теплые фуфайки
Шерст.<яные> чулки 3 пары
Шляпка серая <?>

⁶⁴ Письмо к В. К. Шварсалон от 31 июля 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 30 об.—32, 33—33 об.).

«Зубовская пустынь»: история предпоследней московской квартиры ...

Горная Сереж.<ина> (Юнгфрау)

Лидин черн.<ый> берет и красн.<ые> 2 бер.<ета>»⁶⁵.

Замятнина, тем временем уехавшая в Москву, разминулась с письмом, которое обрекало бы ее на дополнительные трудности; Недоброво, ухаживавшие за домашними цветами Ивановых, прослышав, что она собирает вещи, пытались через Скалдина заставить ее их забрать: «Если Мария Михайловна перевозит вещи, не хочет ли она взять от нас свои цветы? Их цветы помечены желтыми шнурочками, только на плющах нет метки, т.к. у нас плющей нет, значит все они Ивановские. А их азалия увь! погибла. Мне было бы тоже удобно, если бы М. М. взяла цветы, но конечно Вы и виду не подавайте, что это так»⁶⁶. Впрочем, другое неожиданное известие заставило ее изменить свои планы: возникли трудности с той частью имущества, которая из Италии двигалась малой скоростью в Россию и была задержана на таможне. Письмо Замятниной Иванову, в котором она рассказывает об этом происшествии, до нас не дошло, но подробности случившегося можно восстановить из ответного письма В. И.:

«Что до дел касается, квартиру вы, кажется, нашли хорошо, но несомненно дорого. У меня паника безденежья. Я умолял не выходить за предел петербургской платы, которая к тому же облегалась взносами сожителя за его комнаты в хорошую эпоху⁶⁷. Ну, да что же делать? Хотя решение об отказе от лекций не дает мне покою. Все же было кое-что верное. Авось от Зиновьевых будем что-нибудь иметь... Огорчает меня новая полупотеря нужнейшей корзины. Пожалуйста высылайте Ваш паспорт в Волочиск и делайте все формальности. Или скорей извещайте

65 РГБ. Ф. 109. Карт. 44. Ед. хр. 32. Л. 39 об., 33.

66 Письмо Л. А. Недоброво к А. Д. Скалдину от 3 августа 1913 года (РГАЛИ. Ф. 487. Оп. 1. Ед. хр. 76. Л. 11). В эти же дни за ее занятиями наблюдал и другой свидетель, В. Ивойлов-Княжнин, писавший в тот же день Ал. Н. Чеботаревской: «Видели здесь Марью Мих.<айловну>, кот.<орая> казнилась казнями египетскими: перевозила чужое имущество на Зубовск.<ий> бульв.<ар> в Москву» (цит. по: *Обатнин 2004*, 262).

67 Имеется в виду подолгу живший на Башне М. Кузмин, вносивший свою долю за занимаемые им комнаты.

Веру и она вышлет свой паспорт. Только лучше уже было бы все это устроить Вам.

Далее, ради Бога скорее устраивайте home, ибо здесь быть долго неудобно! Далее, непременно снесите с “Мусагетом”, чтобы не вышло чепухи. Предупредите, что на Мусагет придут повестки о приходе книг для меня — две последовательные посылки через Штейна⁶⁸; придут, может быть, и письма. <...> Вера, б.м., сегодня не ухитрится написать. Она велит сказать, что ее соображение насчет моей комнаты и предложение отыскивать няньку — недействительны. Комната моя должна быть, конечно, большая. О няньке ничего не знаю; понятно, нужно ее узнать лично Вере; я мечтаю переманить здешнюю»⁶⁹.

Волочиск — пограничная станция, где досматривался багаж пересекающих границу; почти наверняка ивановский скарб был там задержан, а паспорт Замятниной или Шварса-

⁶⁸ Штейн — С. Stein, римский комиссионер, занимавшийся перевозкой багажа; его услугами Иванов пользовался еще в далеком 1894 г. (см. его письмо к И. М. Гревсу от 19 июня / 1 июля 1894 г. и комментарий к нему (*История и поэзия*, 71, 73). Более того, к нему же Иванов обратится и пятнадцать лет спустя после комментируемого письма, в 1928 году (см.: *Переписка*, 335). В 1894 г. контора Штейна находилась на «via Mercede против австрийского консульства» (*История и поэзия*, 73); в 1909 — в нескольких минутах оттуда, по адресу Piazza di Spagna, 35–37 (*Baedeker*, 196).

⁶⁹ Письмо от 4 августа 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 34. Л. 14–15 об.). У нас не слишком много подробностей о штате прислуги Бородаевских. Еще 9 июля (дата по почтовому штемпелю) В. К. писала Замятниной: «Няней у меня девочка Леля с третьего дня. “Опытная” и старательная, не маленькая» (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 17), повторяя 17 июля: «Вот уже 1 ½ недели что у меня Леля и пока я ей довольна, она очень старательная, чистая и не глупая» (Там же. Л. 6). 10 августа, когда Замятнина начинает комплектовать московский штат, тема няни вновь возникает в письме Веры Константиновны: «Бери, конечно, старуху и посвящая ее, скажи, что нас повенчали за границей. Лею брать в Москву, думаю, не стоит, она довольно хорошая, старательная, но слабенькая девочка. Старается, но в конце концов Дима очень много у меня на руках и ее недолюбливает (она не умеет его забавлять). Я очень огорчена неизбежностью еще горничной, когда так много прислуг в доме, бесконечно больше расходов, 3 человека прислуги на 4 чел<овека> и ребенка, это ужасно! — По моей идее няня и кухарка должны были бы делить между собой уборку комнат. Здешнюю няню по-видимому Бородаевские не отпустят, хотя она-то у них оставаться не особенно, кажется, хочет еще» (дата по почтовому штемпелю (Там же. Л. 18)).

лон понадобился для таможенного оформления и взыскания пошлины.

Ивановское письмо было уже отправлено на новый адрес (Зубовский, д. 25, кв. 9), но сама Замятнина, пока там шел ремонт и ожидалось прибытие подвод с вещами, жила в квартире В. С. Гриневич в Савеловском переулке. Оттуда она писала 5 августа Л. В. Ивановой в Силламяги:

«Я здесь в Москве в постоянных хлопотах и волнениях. Завтра перевозят вещи с вокзала на квартиру и я очень волнуюсь влезут ли. Я тебя должна огорчить, твоя комната оклеена не голубыми обоями, а обоями в тоне и цвете левой башни, но без заката, гладкими. Голубые хороши только дорогие, какие были у тебя, а дешевые ужасная гадость и надо еще чтобы соответствовала твоя комната с ближайшими — передней (сиреневой, как ты выбрала) и гостиной — зеленоватой или вернее зеленой, голубое рядом и с той и с другой очень было бы некрасиво. Если Бог даст уживемся на этой квартире, то в будущем году можно переклеить будет, тогда можно и подороже, т.е. такими точно, как были у тебя. Я в Москве уже с пятницы и все время понукаю спешность ремонта. Сегодня едва кончат, а вещи уже пришли на станцию. Бог даст завтра как-нибудь утрясу их в квартире и тогда несколько вздохну»⁷⁰.

На следующий день проходила финальная часть переезда, о которой поздно вечером Замятнина отчитывалась Вере Константиновой:

«Дорогие, сегодня перевезли вещи на квартиру. Процедура шла с раннего утра до 7 ½ ч. вечера. Пока вещи вплотную занимают все пространство квартиры. Но я не унываю и надеюсь побороть закон непроницаемости. Люди, не допускающие подобную возможность, как то швейцар и перевозчик-артельщик смотрят на вещи и на меня недоуменно. Но меня зато ночью преследуют все шкафы и сундуки и мешают спать»⁷¹.

⁷⁰ РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 52. Л. 66.

⁷¹ Письмо от 6 августа 1913 года (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 35).

В эти же дни, вероятно, Замятнина озаботилась поиском прислуги: среди ее хозяйственных записей сохранился черновик объявления: «Нужна прислуга. Придти для переговоров на Зубовский бульвар д 25 кв. 9 от 11 ч. до 6 ч. можно видеть ежедневно М. Замятнина 9 августа»⁷². В отдельной архивной папке (внесенной в опись в качестве письма Замятниной к Алпатовой — без инициалов) помещена лаконичная записка: «Нужна кухарка. Жалов.<ание> 13 р. Зубовский б. д. 25 кв. 9 Иванова»⁷³.

Расстановка вещей продолжалась десять дней без прерыва — и только 14-го августа вечером Замятнина выехала в Санкт-Петербург, где должна была повидаться с матерью и сестрой⁷⁴, после чего отправиться в Ровно, чтобы поздравить К. Шварсалона с производством в офицеры и сообщить ему о рождении племянника. 15-го она писала в Кшень:

«Вчера только кончила утрясение мебели в квартире. Временами я приходила в отчаяние. Вечерне квартира разобрана, но ни сундуки, ни корзины еще не тронуты, но и они (т.е. первые) расставлены по местам. Очень устала и больше сейчас не могла разбирать; в Петерб.<урге> надеюсь дней за 10 отдохнуть и с новыми силами, приехав в Москву, приняться за окончательное устройство home'a. Мебель расставлена более или менее, но расстояние между повсюду около аршина не более. Но я счастлива, что все-таки, до некоторой степени, победила пространство. Я еще все не верю себе, что все трудное самое уже позади»⁷⁵.

⁷² РГБ. Ф. 109. Карт. 44. Ед. хр. 32. Л. 40.

⁷³ РГБ. Ф. 109. Карт. 19. Ед. хр. 20. Л. 1.

⁷⁴ Мать, П. А. Замятнина, бывшая свидетельницей дочерних хлопот, писала Иванову: «Я получила Ваши письма в день отъезда Марусеньки от нас. Вот уж друг-то Ваш — моя Марусенька, с какой любовью и преданностью она хлопотала о Вашем устройстве, завидно даже, право. Помогите ей Боже! <...> Теперь осталась Марусенька дожидаться Вас с Верочкой и Димой. Как Маруся умиляется на Диму, трогательно смотреть. Дай Бог Вам устроиться хорошо и чтобы Вы остались довольны работой Марусеньки моей. Бедные вы мои — сколько исстрадались за это время! Буду ждать с нетерпением Вашего приезда сюда, чтобы увидеть Вас и расцеловать. Когда узнала, что Вы перемещаетесь в Москву страшно огорчилась, что не буду видеть своей Маруси в последние верно дни моей жизни, но потом примирилась <...>» (письмо от 4 сентября 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 32. Л. 8 — 8 об., 9)).

⁷⁵ Письмо к В. К. Шварсалон от 15 августа 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 36).

Следом за этим кратким извещением было написано подробное письмо, где говорилось о ближайших планах («В воскресенье увижу Костю офицером и думаю в воскресенье же ему наконец сообщить о Диме, если Сережа не помешает своим присутствием <...>»⁷⁶) и подробно излагались таможенные проблемы:

«Первый транспорт из Рима пришел через Штейна, но я велела пока доставить только ящики с книгами, а относительно Диминой коляски положительно не знаю что делать, оказывается на такие предметы взимается пошлина, все равно как за новые, и за нее придется уплатить 26 руб. или оставить ее в таможене. Я справлялась сколько стоит новая у “Мюр и Мерелиза” и там за 26 или 33 р. можно купить новую, но они будут без ремней и камышевые, если такого фасона, а сидячие только, конечно, и дешевле. Так что я уж и не знаю что делать, платить пошлину или бросить ее»⁷⁷.

В конце этого же письма — приписка, подтверждающая, что беседа со свежепроизведенным офицером прошла успешно:

«Вчера наконец поговорила с Костей. Он ничего не знал, и, конечно, и не подозревал ничего и был очень удивлен. Отнесся спокойно и хорошо. Сказал, что “для Веры-то это хорошо, т.к. иначе она могла бы пойти в монастырь”, но для братьев это не хорошо только, что чужие люди, не друзья, могут это осуждать и им, т.е. братьям, может быть это неприятно»⁷⁸.

К концу августа Замятина вернулась в Москву, чтобы окончательно приготовить квартиру к приезду ивановского семейства. Выхала она вечером 25-го или 26-го, поскольку 28-го уже

⁷⁶ Письмо к В. К. Шварсалон от 16–19 августа 1913 г. (Там же. Л. 37).

⁷⁷ Там же. Л. 37 об.–38.

⁷⁸ Там же. Л. 39. Ср., кстати, педалированное дружелюбие в его сентябрьском письме из Москвы в Кшень: «Дорогие Верочка и Вячеслав, очень сожалею, что мне не удалось с вами повидаться. Но уж это судьба ваша вечно опаздывать. Я же никак не мог к вам заехать вследствие неудобств путей сообщ.<ения>. Крепко целую вас и Диму. Любящий Костя» (письмо от 16 сентября 1913 г. (РГБ. Ф. 109. Карт. 38. Ед. хр. 27. Л. 15)).

должна была приехать Лидия Вячеславовна из Силламяг: в те же дни оттуда возвращалась в Москву упоминавшаяся выше Е. Н. Орлова со своими воспитанницами, и эту не слишком простую дорогу они должны были проделать вместе. 27-го Замятнина писала Вере Константиновне:

«Сегодня первый раз ночью дома, на Zubовском. Завтра утром приезжает Лидия. Сегодня утром отослала пальто Вячеславу, а то он совсем заглодал, бедный, поди.

Верушка, высылал ли мне Вячеслав деньги из Женевы? Ведь мне необходимо иметь 1-го 400 р. — квартира, консерватория, плата учителю муз.<ыки> за лето (50 р.), проводка электр.<ества>, а то и проводить не могу, т.е. вернее устройство электр.<ичества> и дополнения, уплата в контору за все заграничн.<ые> вещи, т.к. ведь помимо провоза есть много разных уплат, что за все три транспорта составляет слишком 40 р. — и наконец на еду, на которую у меня через несколько дней иссякнут деньги и я потому не знаю что мне делать. Если 1-го я не получу, придется для еды закладывать что-нибудь. Я в отчаянии и от самой сути и еще больше, пожалуй, оттого, что буду бранима»⁷⁹.

Много лет спустя Лидия Вячеславовна вспоминала: «Окончательный переезд в Москву на Zubовский бульвар, 25 произошел осенью. Наша квартира в Москве была меньше, чем на Башне: комнат было пять <sic!>. Две выходили окнами во двор и три на Zubовский бульвар, посреди которого был широкий сквер с лужайками, скамейками и развесистыми деревьями. Вид из всех трех комнат был великолепный, т.к. квартира находилась на верхних этажах, а впереди не было высоких домов; перед нами расстилалась широкая, открытая панорама на весь город.

Первая из этих комнат служила столовой, вторая гостиной, но в обеих находилось по широкому дивану, на которых можно было спать. Последняя комната принадлежала Вячеславу. Богатая библиотека покрывала все стены ее до самого потолка. Вячеслав любил, чтобы его постель была в алькове, замаскированном занавесями и книжными шкапами. На окне были гардины, на полу ковер. Господствовал темно-красный бордовый цвет» (*Иванова, 52*).

⁷⁹ РГБ. Ф. 109. Карт. 20. Ед. хр. 4. Л. 43–44 об.

Вопреки намерениям, сам Иванов с женой и сыном остались в курском имении Бородаевских еще на несколько дней. 10 сентября Иванов пишет прощальное стихотворение: «Пора бродяге кочевать, / Покинув дом гостеприимный, / И петропавловские гимны / Москвой эпической прервать» (IV, 20)⁸⁰ etc. и велит на следующий день с утра закладывать лошадей, но наутро, уже собираясь в дорогу, вдруг обнаруживает отсутствие своего паспорта. В ситуации вселения в новую квартиру это могло оказаться небезопасным: согласно действующим законам, гражданин обязан был немедленно после смены места жительства зарегистрироваться в ближайшем полицейском участке. 11 числа Иванов просил Замятнину: «Хлопочите. Быть может, Веру с Димой пошлю одних вперед, кума довезет их до Курска, — в случае если формальности задержат меня насильственно здесь»⁸¹. В результате отъезд был отложен: к административным причинам добавилось нездоровье ребенка, преодоленное лишь к концу 10-х чисел. 18 сентября Иванов сообщал Замятниной о том, что они планируют выехать в Москву в воскресенье, то есть 22-го⁸². По всей вероятности, намерение это было исполнено⁸³, тем более, что уже два дня спустя, 24 сентября, М. А. Бородаевская спрашивала у Веры Константиновны: «Как вы доехали, дорогие мои, все время вспоминала вас? Напишите, как довели малыша и как нашли своих. Крепко всех целую, куму привет сердечный» (Глухова, 525).

Известно не слишком мало (хотя и несопоставимо с героическими временами Башни) мемуарных зарисовок, касающихся московского периода биографии Иванова. Гораздо в меньшей степени сохранились хозяйственные бумаги, относящиеся к

⁸⁰ Тем же 10-м числом датирована телеграмма В. К. Шварсалон к М. М. Замятниной: «Выезжаем среду поздравляем Лидию» (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 18. Л. 18). Поздравление связано с официальным зачислением в консерваторию.

⁸¹ РГБ. Ф. 109. Карт. 9. Ед. хр. 34. Л. 17. В этом же письме изложена вся коллизия с паспортом. Кума — М. А. Бородаевская.

⁸² Там же. Л. 18.

⁸³ В день отъезда, 22-го, В. К. отправила телеграмму Замятниной: «Приезжаем восемь утра» (РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 18. Л. 19).

дому на Зубовском. Так, из ежегодно возобновляемых контрактов на аренду на сегодняшний день разыскан лишь один, заключенный в 1914 году:

«1914 года, мая 8-го дня,

Мы, нижеподписавшиеся *Литератор Вячеслав Иванович Иванов и жена Статского Советника Людмила Никитична Сутулова* заключили между собой сей домашний договор в следующем:

1. Я, *Сутулова* сдала *Иванову* в доме своем, состоящем в Москве, Хамовнической части, 1-го участка под № 25, по Зубовскому бульвару квартиру под № 9 в пятом этаже, состоящую из семи комнат⁸⁴ с ванной, водопроводами, канализацией, общей для жильцов прачечной и сараем для дров в подвале, отоплением 15 по Реомюру, без дров для кухни, ванной и прачечной и чердаком и пользованием лифтом; поднимать служанку только два раза.

2. Вышеупомянутая квартира сдана мною с правом для *Иванова* пользоваться проводами электрического освещения и сообща с другими телефоном в швейцарской сроком с 1 августа 1914 г. по 1 августа 1915 года ценою за тысячу пятьсот тридцать шесть рублей.

3. Платеж арендных денег я, *Иванов*, обязуюсь производить ежемесячно вперед по 128 рублей. Если же я, *Иванов*, в какой-либо из сроков и в течение трех льготных дней денег *Сутуловой* не уплачу, то обязуюсь очистить квартиру безотговорочно в течение пяти дней, заплатив *Сутуловой* в виде неустойки все деньги полностью за все недожитое на квартире время, т.е. по день окончания срока сего договора. Деньги, внесенные за помещение, ни в каком случае наемщику не возвращаются.

4. При исправном платеже арендных денег и исполнении в точности всех пунктов сего договора *Сутулова* не имеет права отказать от аренды раньше срока, а также я, *Иванов*, не имею права отказать от аренды раньше срока сего договора иначе, как уплатив *Сутуловой* полностью за все недожитое время на квартире.

5. Квартира арендована мною *Ивановым* для личного моего вместе с моим семейством пользования и другого назначения

⁸⁴ Очевидно, в официальных бумагах кухня считалась седьмой комнатой.

давать ей, а также и части ее я не имею права; передать квартиру другому лицу могу лишь с письменного согласия домовладелицы и не иначе, как в полном составе ее, и с поручительством моим за своевременную уплату арендных денег новым наемщиком, при этом обязуюсь: а) содержать ее, равно как и все принадлежности к ней в чистоте и исправности; белье стирать в прачечной и сушить на чердаке, б) не иметь на дворе домашнюю птицу, собак же и кошек держать только с надлежащим присмотром; в) не оставлять квартиру на зимнее время без отопления; г) не производить в квартире переделок, исправлений и добавлений без письменного разрешения домовладелицы; д) произведенные мною переделки, исправления и добавления в арендуемом помещении принять на свой счет и по выезде из квартиры оставить в пользу домовладелицы безвозмездно; е) не препятствовать ремонту и разным исправлениям, какие домовладелица сочтет необходимым сделать в снятом мною помещении; ж) иметь наблюдение, чтобы служащие мои не мыли паркетных полов водою, не ставили на лестницах и чердаках никаких вещей, не вытрясали ковров и других пыльных предметов на лестницах, не кололи дров в комнатах, кухне и на лестницах, с огнем обращались осторожно, раковину и ватерклозет не засаривали, т.е. не бросали в них твердых предметов как-то: сор, золу, землю, песок, мочалу, солому, щепки, палки, а также кухонные и хозяйственные твердые отбросы, а выносили в указанное для сего место во дворе, а если раковина или ватерклозет засорится или испортится, то обязуюсь исправить на свой счет; з) в зимнее время иметь окна в квартире замазанными или заклеенными бумагой.

б) Квартиру я, *Иванов*, принял в полной исправности со всем печным, дверным и оконным прибором, в таком же виде и по окончании срока сего договора или по прекращении его действия, обязуюсь сдать ее *Сутуловой* или ее доверенному лицу под расписку. Все же что будет поломано или утеряно, я, *Иванов*, обязуюсь пополнить и исправить на свой счет или уплатить *Сутуловой* стоимость этих предметов с работой.

7. Если за *три месяца* до окончания срока сего договора между нами *Ивановым* и *Сутуловой* не последует соглашения о возобновлении аренды квартиры то *Сутулова* имеет право вывесить объявление о сдаче квартиры и показывать

оную новым съемщикам, а я обязуюсь допускать беспрепятственно осматривать все занимаемое мною помещение во всякое время дня. Занимаемую квартиру и принадлежности к ней ко дню истечения договорного срока я, *Иванов*, обязан очистить, в противном же случае, обязуюсь уплатить за каждый излишне, сверх срока прожитый на квартире день по десяти рублей.

8. Прислугу и живущих у меня лиц я, *Иванов*, обязан иметь с законными и непросроченными видами и о каждом лице, прибывшем на жительство в мое помещение или выехавшим из него, обязан тотчас же дать знать домовладелице или заведывающему домом для своевременного заявления о том местной полиции, за неисполнение сего пункта отвечаю лично и имуществом своим не доводя *Сутулову* и ее доверенное лицо до какой-либо ответственности.

9. Договор сей хранить нам, также наследникам и приемникам нашим свято и не нарушимо, подлинный иметь *Сутуловой*, а копию за ее подписью иметь мне *Иванову*, на которой она *Сутулова* или ее доверенное лицо в получении за квартиру денег расписываться должны.

10. Весь гербовый расход по заключению сего домашнего договора я, *Иванов*, принимаю на свой счет.

Подпись сторон»⁸⁵.

Тем же 1914-м годом датировано дело Московской городской управы об оценке владения, принадлежавшего Л. Н. Сутуловой⁸⁶. Любопытно оно для нас прежде всего тем, что в нем приводятся фамилии всех жильцов дома, т.е. лиц, заведомо знакомых с Ивановым, но не включавшихся в его биографию. К огорчению, фамилии записаны в протоколе оценки весьма неразборчивым почерком, так что в ряде случаев расшифровать их не удалось. Вот поквартирный список арендаторов:

Кв. 1. Думин (или Душин) И. А. — личность не установлена.

Кв. 2. Тумилло-Денисович Н. М. — возможно, Надежда Ми-

⁸⁵ РГБ. Ф. 109. Карт. 35. Ед. хр. 10. Л. 16–16 об. Печатное; курсивом показаны рукописные вставки.

⁸⁶ ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 63. Ед. хр. 16883.

хайловна, значащаяся позже в московских справочных книгах с адресом «Кремль, Вознесенский монастырь».

Кв. 3. Денис З. П. — Зинаида Петровна Денис, учительница. Она принимала участие в жизни ивановской семьи — в частности, выполняла незначительные поручения Иванова и Замятниной, присматривала за квартирой в их отсутствие и т.п.; подробности восстанавливаются по ее письмам к Замятниной (РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. хр. 58).

Кв. 4. Губерти В. П. — личность не установлена.

Кв. 5. Венгловский Р. И. — Венгловский Ромуальд Иосифович (1876 — ?), врач, директор хирургической клиники женского медицинского института (см. о нем: *Русская интеллигенция*, 226).

Кв. 6. Песиров Ф. Д. — личность не установлена.

Кв. 7. Никифорский А. А. — личность не установлена.

Кв. 8. Кускова Е. Д. — весьма неожиданное лицо: Екатерина Дмитриевна Кускова (1869–1958) — публицист, общественный деятель, член партии кадетов. Сохранились три ее письма к Иванову (РГБ. Ф. 109. Карт. 28. Ед. хр. 44). В них нет никаких следов соседства за исключением, может быть, того, что ни одно из трех не проходило через городскую почту, т.е. конверты лишены штемпелей.

Кв. 9 занимал сам Иванов.

Кв. 10. Соколов Н. Н. — Николай Николаевич Соколов, преподаватель лицея памяти Цесаревича Николая.

Кв. 11. Бландов Н. И. — Бландов Николай Иванович (1846–1917), директор правления товарищества «Братья В. и Н. Бландовы», председатель общества для содействия русскому торговому мореходству. Его жена (или дочь?) Наталья Николаевна Бландова.

Кв. 12. Горбунов Т. А. — личность не установлена.

Обращают на себя внимание несколько обстоятельств. Во-первых, большая часть представленных в нем лиц не включены в московские адресные книги, что довольно нетипично для этого времени. Во-вторых — по сравнению с реестром 1911 года⁸⁷ в персональном составе жильцов произошли значительные изменения — собственно, из арендаторов первого призыва в нем оста-

⁸⁷ ЦГА Москвы. Ф. 179. Оп. 63. Ед. хр. 16952.

лось лишь трое — обитатели квартир 2, 5 и 11. Более того, в следующие годы набор жильцов вновь будет меняться. Обстоятельства, которые помогли нам это выяснить, отчасти курьезны: осенью 1916 г. муж домовладелицы Макарий Панкратьевич Сутулов отправил Иванову (и, очевидно, другим жильцам) уведомление о повышении арендной платы:

«М. Г.
Вячеслав Иванович!

Имею честь уведомить Вас, что на основании закона 27-го августа с.г. о квартирных ценах и 11 п. арендного контракта, следующая с Вас плата за квартиру повышается с 1-го октября с.г. на 32 р. 45 к. в месяц, из коих 12 р. 80 к. составляют прибавку в 10% арендной платы (1 п. 1 ст. закона) и 19 р. 65 к. — прибавку стоимости отопления в размере 15,35% (пропорционально размеру наемной платы за год (3 и 4 ст. закона). В основание расчета стоимости отопления положены следующие данные:

Средняя годовая норма потребления лучшего донецкого (грушевско-власьевских рудников) антрацита (по документам) определяется в 4 тыс. пуд. В виду лучшего качества доставляемого теперь для отопления антрацита, необходимости поддерживать комнатную температуру до 13° и естественного с годами изнашивания системы отопления указанную норму (согласно опыту прошлого года) необходимо определить минимально в 4600 пуд. Стоимость 4600 пуд. по контрактной цене на 1 января 1915 года (в 35 к. за пуд) составит 1610 руб.

Хозяйственный отдел Городской Управы отпускает 2400 пуд. антрацита, с доставкой по 62 к. за пуд, что составит 1488 р. Недостающие 2200 пуд. антрацита могут быть заменены (согласно опыту прошлого года) только дровами. По принятой теперь в Тепловом Комитете минимальной норме, 2,2 пуд. дров соответствуют 1 пуду антрацита, а стоимость дров — 60 к. пуд. (при весе сажени березовых дров от 50 до 60 пудов цена определяется только в 30–36 руб. за сажень). Таким образом 2200 пуд. антрацита = 4840 пудов дров, стоимость которых = 2904 руб. Следовательно общая сумма на отопление определяется в размере 4392 р. за вычетом из нее 1610 р., падающих на домовладельца, остается сумма 2782 руб., падающая на г.г. квартирантов, что и составляет 15,35% с общей валовой суммы годового дохода в 18.124 р.

«Зубовская пустынь»: история предпоследней московской квартиры ...

Для учинения соответствующей надписи на договор прошу Вас пожаловать ко мне с копией оного по возможности безотлагательно.

1916 г. 11 ноября г. Москва. С совершенным к Вам уважением Макарий Панкратьевич Сутулов»⁸⁸.

В это время Иванов находился на Кавказе — что не помешало ему сделать то, что вряд ли ожидал от него домовладелец, а именно — дистанционно вступить в коалицию с неизвестной (но внушительной) частью своих соседей, составив с ними сообщество встречное предложение, значительно ограничивающее аппетиты арендодателя. Немало озадаченный этим Сутулов писал несколько дней спустя:

«М. Г.

Вячеслав Иванович!

На мое мотивированное и строго обоснованное письмо от 10/XI с.г. по поводу повышения цен на квартиры, мной получено коллективное заявление г.г. квартирантов, подписанное и Вами о согласии повысить плату на отопление 7%, — ничем не мотивированное, не обоснованное и потому голословное. Приняв к сведению явно выраженную в заявлении угрозу домовладелице разными “мероприятиями” в связи с состоянием комнатн.<ой> температуры, считаю долгом уведомить Вас, что при 7% прибавке домовладелица неизбежно должна по моему мнению подвергнуться в будущем воздействию Ваших “мероприятий”, почему я никоим образом и не могу согласиться на такую прибавку. Так как я обращался к Вам с письмом отдельно, ответ же получен от не имеющего никакого официального значения коллектива, я, настаивая на сделанном мною вычислении повышения платы, буду ожидать от Вас лично окончательного ответа до 19-го ноября с.г., после коего вынужденным сочту себя прибегнуть к законным мерам с своей стороны. Считаю не лишним напомнить Вам о том, что в данное время мной обнаружено в доме массовое нарушение в том числе и Вами, 5-го пункта арен.<дного> контракта, увеличившее народонаселение в доме до 35%, весьма выгодное для квартирантов и убыточное

⁸⁸ РГБ. Ф. 109. Карт. 35. Ед. хр. 10. Л. 6–7.

для домовладельца, на что мною будет обращено самое серьезное внимание.

Если Вы находите более выгодным для себя оставить отопление, по примеру прошлого года, на обязанности г.г. квартирантов, я готов немедленно войти по сему поводу в соглашение, предоставив Вам все выгоды моего вычисления стоимости отопления.

С совершенным уважением по доверенности Сутуловой Макарий Панкратъич Сутулов.

17 ноября 1916»⁸⁹.

Любопытно здесь (помимо самой неординарной ситуации) и упоминание об «увеличении народонаселения» в доме: применительно к ивановской квартире, речь идет о семействе Эрнов, надолго поселившемся на Зубовском. Далее эта дискуссия об инфляции и антраците продолжается, причем Сутулов с каждым следующим предложением уменьшает свои пожелания, а коалиция квартиросъемщиков твердо стоит на своем. Заканчивается это полным поражением домовладельца:

«М. Г.

Вячеслав Иванович!

Вчера уполномоченными г.г. квартирантов г-жами Соколовой, Романовой, Денис и Казаковой внесено мне новое предложение о понижении годовой нормы топлива до 3600 пуд. антр., по расчету 20 п. в день, на 6 мес. (с пол. октября до пол. апреля будущ. года).

Так как вопрос о норме ближе всего касается г.г. квартирантов, я не имею оснований возражать против этого предложения, раз оно удовлетворяет Вас.

По приведенным мною данным (2,2 п. дров = 1 п. антр., 1 п. антр. = 67 к., и 1 п. дров = 60 к. с доставкой), прибавка на отопление определяется в 10,66%, а с Вас по 13 р. 64 к. в месяц с 11 октября с.г.

Прошу пожаловать для учинения соответствующей надписи на контракте.

24 ноября 1916

⁸⁹ Письмо от 17 ноября 19116 г. (Там же. Л. 8–9).

«Зубовская пустынь»: история предпоследней московской квартиры ...

С совершенным уважением Макарий Сутулов»⁹⁰.

В этой же архивной папке хранятся две несколько раздраженные недатированные записки самой Л. Н. Сутуловой, добавляющие некоторые детали к синтетическому портрету Иванова-квартиросъемщика:

«Многоуважаемый
Вячеслав Иванович

Вы так много пожелали переделок в квартире, что я не могу иначе согласиться как только за 1,550 р. в год. На уголь почти ничего не остается, так как все что Вы желаете сделать очень дорого стоит. Прошу Вас решить, так как во вторник я делаю публикацию о сдаче квартир. Если пожелаете остаться, то прошу Вас отныне квартирную плату высылать так чтобы каждое 2-ое число месяца деньги были бы уже в Москве. Несвоевременная уплата приносит большие затруднения в ведении дел дома.

Уважающая Вас Л. Сутулова»⁹¹.

Из второй записки становится ясным, какие требования выдвинул Иванов:

«Милостивый Государь
Вячеслав Иванович

Пишу уже Вам 3-е и последнее письмо. Я не согласна на Ваши условия. Могу сдать Вам квартиру по 125 р. и прибавка по 3 р. в месяц, т.е. 36 р. только в таком случае, если к новым условиям прибавить только поднятие Вашей служанки по машинке. Поставка нового радиатора будет стоить 15 р. и тогда Вы должны будете прибавить мне уже не 36 р., а 50 р. в год. Если же откажетесь от радиатора, тогда можете прибавить мне только 36 р. Я уезжаю и желаю лично устроить контракты с жильцами, поэтому и потрудитесь сегодня подписать, если желаете оставить за собою квартиру.

⁹⁰ Там же. Л. 11–11 об. Характерно, что из четырех указанных фамилий две отсутствовали в списке жильцов двухлетней давности.

⁹¹ Там же. Л. 12.

Одновременно отдаю приказ швейцару завтра вывесить объявление на все квартиры, которые контракты не подписаны, и согласно 7 пункту нашего контракта будут допускаться в квартиры новые жильцы для их осмотра.

Желаю Вам всего хорошего, остаюсь уважающая Вас А. Су-тулова»⁹².

Вероятно, компромисс в результате был достигнут, но какой ценой — мы не знаем.

Парадоксальным образом у нас нет точных данных о том, когда Иванов с домочадцами покинули эту квартиру. Последний счет за электричество датирован апрелем 1918 года⁹³, но, по всей вероятности, расставание с домом пришлось на позднюю осень или раннюю зиму того же года⁹⁴: по крайней мере, Димитрий Вячеславович связывал переезд с проблемами отопления: «Дом не всегда отапливается (а в Москве это что-нибудь да значит), и мы вынуждены выехать из квартиры на Зубовском бульваре. Нас переселяют в коммунальную квартиру» (*Обер, Гейфлер, 15*)⁹⁵. Сходно

⁹² Там же. Л. 14–14 об.

⁹³ ИРАИ. Ф. 607. Ед. хр. 351. Л. 21.

⁹⁴ Косвенным датирующим обстоятельством может служить факт проживания в ивановской квартире на Зубовском В. А. Меркурьевой в октябре — ноябре 1918 г. (см.: *Гаспаров, 508*). Стихам Меркурьевой, кстати, мы обязаны и заглавием для настоящей статьи.

⁹⁵ Ср. в другом варианте его воспоминаний: «Память стерла страшные годы 1918 и 1919. Холод. Трубы лопнули в квартире на Зубовском бульваре, жить там больше нельзя. Нас переселяют в коммунальную квартиру в Большом Афанасьевском переулке, где царит и притесняет молоденькую маму и Лидию сердитая бабушка уплотненной семьи, Олимпиада Васильевна» (*Иванов Д, 36*). О трудной атмосфере в последней московской квартире вспоминает и О. Шор: «Приближался 1919 г. В доме, где жил В.И. лопнули трубы отопления, стены промокли, стали разрушаться; в квартире лед. Все заболели. Удалось добыть три комнаты в отапливаемом доме на Арбате (его не любил В. И.) в Афанасьевском переулке, куда со своего милого Зубовского Бульвара в чужую квартиру, брошенную прежними, убежавшими за границу, владельцами и заселенную случайными жильцами Ивановы въехали нежелательными уплотнителями. Люди в квартире были неплохие и даже более или менее культурные: отвратительным, мегерообразным существом являлась лишь какая-то не то родственница, не то “домработница” хозяев, старавшаяся делать ад на кухне. Но — все общее, некуда укрыться» (*Дешарт, 163*). Имена соседей Иванова по квартире нам неизвестны. В конце 1920-х годов по этому адресу (Б. Афанасьевский, д. 4,

описывает последнюю зиму на Зубовском и Лидия Вячеславовна: «Жизнь стала быстро ухудшаться. Продовольствие исчезало. Стало труднее отапливать дома... Вячеславу отвели полквартиры в Б. Афанасьевском пер., куда мы переехали. Квартира была меблирована и кем-то покинута; нам дали в ней три комнаты и общую с соседями кухню. Это был, если не ошибаюсь, 1918, и квартира одну зиму была теплая. На следующий год отопления уже не было и в ней. Переезд в новую квартиру не намного улучшил положение в семье. По углам комнат виднелся иней, трубы лопнули» (*Иванова, 77*).

Первые послереволюционные зимы дом на Зубовском стоял наполовину заброшенным, но часть архива, оставленного в квартире Ивановых, не пострадала; при отъезде в Баку «Вячеслав забрал из покинутой нежилой квартиры на Зубовском несколько рукописей, стихов, вырванных из тетрадки страниц дневников, несколько любимых писем, портрет Лидии Дмитриевны, написанный Маргаритой Сабашниковой» (*Иванов Д., 37*).

В конце лета — начале осени 1922 г. Управление московского губернского инженера провело масштабную ревизию здания, составив неутешительный акт:

«Отопление центральное не функционирует, котел неисправный разобран, радиаторы частью худые сняты. Водопровод и канализация в общем исправны, частями требуют мелкого ремонта, а в кв. № 3 и 7 где нет унитазов требуется постанровка таковых. Крыша в наиболее плохих местах починена, требуется ее окраска, водосточные трубы частично сняты. Фасад закопчен благодаря выпущенным через стены и окна трубам от временных печей. На черных лестницах разбиты площадки и обколоты ступеньки, в кухнях большей частью побиты полы от колки дров, в кварт. № 11 и 12 верхнего этажа повреждены от худой крыши потолки и отваливается штукатурка, в кухнях кв. № 1, 2, 9, 19 сняты чугунные плиты, причем квартирантка кв. № 2 уличена в похищении чугунных плиток (делу дан служебный ход); ванны частью (6 шт.) взяты в коммун.<альный> Отдел. В подвале сараи разорены: уничтожены перегородки, рамы

кв. 3) жил советский математик, будущий ректор МГУ Алексей Сергеевич Бутягин (1881–1958).

и прочее устройство. Все стены и потолки квартир закопчены. Вентиляционные короба на чердаке разломаны.

Повреждения в доме произведены его обитателями (рабочими) по некультурности последних и по неприятию должных мер охраны комендантом, отчасти же произошли от непроизводства своевременного ремонта.

Вследствие отсутствия уборных в некоторых квартирах подвал и двор содержатся грязно.

Виноватыми в порче и разрушении стоит признать обитателей квартир и коменданта, не охранившего дом от повреждений. Ввиду их некультурности и ввиду того, что за похищение плит чугунных одной из квартиранток она уже привлечена к суду (что является примером для других), не следует привлекать по всему дому виновных к судебной ответственности.

Но так как жильцами возбуждено ходатайство об организации Ж<илищного> Т<оварищества>, то при утверждении договора с последним надо обязать его в течение года привести в исправное состояние все повреждения в доме и восстановить центральное отопление. Этим гражданский иск М.К.Х. будет удовлетворен. При невыполнении этого обстоятельства привлечь правление Ж<илищного> Т<оварищества> к судебной ответственности»⁹⁶.

После ремонта дом вновь сделался жилым — и, удивительным образом, в адресных книгах 1920-х годов среди его обитателей оказались два его несостоявшиеся владельца — дети Л. Н. и М. П. Сутуловых. Начиная с 1927 года во «Всей Москве» с адресом «Зубовский 25, кв. 1» значились Дмитрий Макарович Сутулов, местом работы которого числилась ВДНХ РСФСР, и Николай Макарович Сутулов, трудившийся в НКВД. Позже Дмитрий Макарович перешел на работу в Министерство Местной промышленности РСФСР⁹⁷, а Николай Макарович оставался верен

⁹⁶ ЦГА Москвы. АНТД. Ф. Т1. Оп. 16. Папка. 304. Ед. хр. 9. Л. 1–1 об.

⁹⁷ Согласно листу по учету кадров, заполненному в 1927 г., он родился в 1893 г., имел высшее образование и был беспартийным (ГАРФ. Ф. А44. Оп. 12. Ед. хр. 589. Л. 1); работал в административно-хозяйственном управлении; адрес его: Зубовский бульвар, д. 25, кв. 1. В 1935 году он был уволен (ГАРФ. Ф. А44. Оп. 11. Ед. хр. 4741. Л.1); с этого момента следы его теряются. Сом-

выбранной стезе, пока не исчез из документированной вселенной в начале 1930-х годов⁹⁸.

Список литературы

- Азадовский* *Азадовский К. М.* Эпизоды // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 115–136.
- Богомолов* *Богомолов Н. А.* К одному темному эпизоду в биографии Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 166–169.
- Гаспаров* *Гаспаров М. А.* Вера Меркурьева (1876–1943). Стихи и жизнь // Меркурьева В. Тщета. Собрание стихотворений. М., 2007.
- Глухова* *Глухова Е. В.* Вячеслав Иванов и Валериан Бородаевский: к истории отношений // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Отв. редакторы К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. Вып. 1. СПб., 2010. С. 493–532.
- Дешарт* *Дешарт О.* Введение // Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т. I. Брюссель, 1971. С. 7–227.
- Зодчие Москвы* *Зодчие Москвы* времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е — 1917 годы). Иллюстрированный биографический словарь. М., 1998.
- Иванов Д.* *Иванов Д. В.* Из воспоминаний // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 34–71.
- Иванова* *Иванова Л. В.* Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
- История и поэзия.* Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, иссл. и комм. Г. М. Бонгард-Левина, Н. В. Котрелева, Е. В. Ляпустиной. М., 2006.
- Лаппо-Данилевский* *Лаппо-Данилевский К. Ю.* О преподавании Вячеслава Иванова на курсах Н. П. Раева // Русская литература. 2011. № 4. С. 66–79.
- Нащокина* *Нащокина М. В.* Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М., 1998.
- Недоброво* *Недоброво Н.* Милый голос. Избранные произведения. Сост., прим. и послесловие М. Кралина. Томск, 2001.
- Обатнин 2004* *Обатнин Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Euroa Orientalis*. 2002 (2004). Vol. XXI. № 2. С. 261–343.
- Обатнин 2014* *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове // Русская литература. 2014. № 2. С. 264–281.

нительна, но возможна его идентификация с полным тезкой, выпустившим в 1960-е годы ряд сочинений об авторском праве.

⁹⁸ Его личные дела из фонда НКВД (ГАРФ. Ф. Р393. Оп. 85. Ед. хр. 7312; ГАРФ. Ф. Р393. Оп. 86. Ед. хр. 531) остались мне недоступны.

А. А. Соболев

- Обер, Гфеллер* *Обер Р, Гфеллер У.* Беседы с Дмитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб., 1999.
- Переписка* Переписка В. И. Иванова и О. А. Шор. Предисловие А. А. Кондюриной, публикация А. А. Кондюриной, Л. Н. Ивановой, Д. Рицци и А. Б. Шишкина // Русско-итальянский архив. III. Вячеслав Иванов — новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно, 2001. С. 151–454.
- Провиантские магазины* Провиантские магазины. Диалог прошлого с настоящим. М., 2010.
- Пяст* *Пяст В.* Встречи. Сост., вступ. статья, научная подготовка текста, комм. Р. Д. Тименчика. М., 1997.
- Русская интеллигенция* Русская интеллигенция. Автобиографии и библиографические документы в собрании С. А. Венгерова: Аннотированный указатель в двух томах. Т. 1 / Под ред. В. А. Мыслякова. СПб., 2001.
- Сестры Герцык* *Сестры Герцык.* Письма / Сост. и комм. Т. Н. Жуковской. М., 2002.
- Тименчик* *Тименчик Р. Д.* Заметки на полях именных указателей // Новое литературное обозрение. 1993. № 4. С. 156–160.
- Baedeker* *Baedeker K.* Italy from the Alps to Naples. Leipzig, 1909.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ В ПРОЕКТАХ НАРКОМПРОСА: КЛУБ «КРАСНЫЙ ПЕТУХ» 1918-1919 ГГ.¹

Аннотация: В статье рассматривается один из малоизвестных эпизодов биографии Вячеслава Иванова — его участие в одном из культурно-массовых проектов первых лет Советской власти — творческом клубе «Красный Петух» (1918–1919), организованном ТЕО Наркомпроса. Иванов прочел в клубе в январе-феврале 1919 г. цикл лекций об Античном театре; принимал участие в дискуссиях, посвященных путям развития нового театра, предлагая свою идею театра как всенародного действия; участвовал в музыкальных вечерах, посвященных А. Скрябину. Чрезвычайно интересна и история самого клуба, который был организован по инициативе заведующей ТЕО Наркомпроса Ольги Каменевой на месте модернистского музыкально-литературного кафе «Питtoresк» (в оформлении интерьеров участвовали известные художники Г. Якулов, К. Малевич, А. Родченко, В. Ходасевич). В клубе неоднократно шли постановки Вс. Мейерхольда и А. Таирова; постоянными посетителями были знаменитые поэты Вас. Каменский, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Хлебников, С. Есенин, А. Мариенгоф и представители литературно-художественной московской богемы. Впервые публикуется стенографическая запись лекции Вяч. Иванова в клубе «Красный петух».

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Театральный отдел Наркомпроса, клуб «Красный петух», лекции об Античном театре, Ольга Каменева.

Abstract: The article examines one of the little-known episodes of the biography of Vyacheslav Ivanov — his participation in one of the cultural projects of the early years of Soviet power — the creative club «Red Rooster» (1918-1919), organized by the Theater Department of the People's Commissariat for Education. Ivanov read there in January-February 1919 a series of lectures on Ancient Theater, and also took part in discussions on the ways of developing a new theater, offering his idea of the theater as a nationwide act; He also participated in music evenings dedicated to A. Scriabin. The article considers the history of the Club, which was organized on the initiative of Olga Kameneva, the head of the Theater Department of the People's Commissariat for Education, on the site of the modern musical and literary cafe Pittoresque (prominent artists G. Yakulov, K. Malevich, A. Rodchenko, V. Khodasevich participated in the design of the interiors). In the Club, there were many productions of Meyerhold and Tairov; among the regular visitors were the famous poets Vas. Kamensky, D. Burluk, V. Mayakovsky, V. Khlebnikov, S. Yesenin, A. Marienhof and representatives of the literary and artistic Moscow bohemia. For the first time, a shorthand record of Ivanov's lecture at the Red Rooster Club is published.

¹ Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

Keywords: Viacheslav Ivanov, Theater Department of the People's Commissariat of Education, Club «Red Rooster», lectures about Ancient Theater, Olga Kameneva.

Теме участия Вячеслава Иванова в проектах первых лет Советской власти за последние два десятилетия был посвящен целый ряд статей (*Бёрд 1999; Бёрд 2006а; Зубарев 1997; Зубарев 1998; Зубарев 2002; Обатнин 1994; Обатнин 1997*), которые вводят в научный оборот новые архивные материалы, касающиеся биографии и творчества писателя. Вместе с тем, все еще остается не до конца исследованными некоторые аспекты взаимодействия Иванова с советской властью. Нам хотелось бы предложить один из малоизвестных сюжетов сотрудничества Иванова с Театральным Отделом Наркомпроса (далее — ТЕО), не касаясь важного вопроса о его политической позиции в годы революции 1917 г. Думается, было бы уместно привести высказывание С. С. Аверинцева о том, что «коренное направление его личного бытия, отчетливо осознанное и неоднократно заявленное им самим, исключало для него позицию прямолинейного воителя с обнаженным мечом, и при любом режиме ориентировало на поиски социальной ниши для продолжения культурной работы, а постольку на определенную меру дипломатического компромисса» (*Аверинцев, 8–9*).

ТЕО был создан в январе 1918 г. и получил окончательное оформление в августе 1919 г., по подписании В. И. Лениным Декрета «Об объединении театрального дела»; предполагалось, что этот отдел будет централизованно руководить театральным делом в стране, проводя линию на создание нового революционного театра и выбор нового репертуара. В состав этого отдела входили историко-теоретическая, репертуарная, режиссерская и педагогическая секции, которые организовывали лекции и диспуты, рассылая рекомендательные списки лучших драматических произведений в провинциальные отделы Наркомпроса; в ведении театрального отдела находился учет и охрана частных театральных библиотек, музеев и коллекций. ТЕО возглавлял А. В. Луначарский, заведующим стал В. Э. Мейерхольд, режиссерской секцией руководил Е. Б. Вахтангов. Управлени-

Вячеслав Иванов в проектах Наркомпроса: Клуб «Красный петух» 1918–1919 гг.

ем театров с 1918 по 1920 гг. заведовала О. Д. Каменева, сестра Л. Д. Троцкого и первая жена Льва Каменева.

В романе Рюрика Ивнева «Богема» приводится шаржированная зарисовка, дающая некоторое представление о личности Каменевой, стремившейся мобилизовать лучшие силы русского модерна на службу Советского государства:

«<...> Сидит мадам в кресле как на троне. На груди платиновая цепь, на которой болтается ее дурацкий лорнет, на левой стороне — огромная брошь, напоминающая екатерининский орден. Говорит в нос, как плохая актриса, играющая королеву. Каждый жест не просто жест, а государственный жест. Члены комиссии тают от восторга и смотрят ей в рот, будто оттуда должны выпрыгнуть дрессированные лягушки. И возглашает торжественно, как египетская царица: “К Октябрьским торжествам я мобилизовала лучших поэтов. Александру Блоку поручила выступить в Петрограде, Кронштадте и Петергофе. Вячеслава Иванова посылаю в Тверь. А Брюсова оставила в Москве для выступления на фабриках и заводах”. А когда кончила тронную речь и двинулась к выходу, засуетились ее адъютантки, молодые оболтусы во френчах. Один подает портфель, другой накидывает на плечи пальто, третий бежит к машине предупредить шофера, что высокая особа изволит сейчас явиться» (Ивнев, 218).

Иванов служил в Наркомпросе с осени 1918 г. по август 1920 г.: 15 октября 1918 г. его избирают председателем Бюро Историко-теоретической секции, где он работал под начальством Каменевой; 14 июня 1919 г. — он представитель Научно-художественной коллегии в Коллегии Центротейтра, которое также находилось в ведении Луначарского; с декабря 1919 до августа 1920 г. — заведует Академическим подотделом и, при председательстве В. Я. Брюсова, являлся членом Центральной коллегии Литературного отдела (ЛИТО). Кроме того, Иванов сотрудничал и с другими отделениями Наркомпроса: 7 августа 1919 г. выступал в Бюро художественных коммун и в 1920 г. в Музыкальном отделе (МУЗО), участвуя в организации концертов, посвященных памяти Скрябина. Вероятнее всего, к сотрудничеству в Наркомпросе Иванова пригласил Луначарский — его давний знакомый еще по «башенному» петербургскому периоду.

Осенью 1918 г. Каменева была озабочена новыми формами самовыражения театра, полагая, что необходимо найти принципиально иную, отличную от классической, форму театрального пространства, которая бы позволила осуществить тесное взаимодействие актеров и зрителей, сцены и зрительного зала; в качестве экспериментальной площадки была выбрана сцена в модернистском кабаре, или как его называли современники — литературно-художественном кафе «Питтореск». Художественное кафе «Питтореск» было открыто 30 января 1918 г. на средства известного предпринимателя и мецената, владельца сети булочных, а также поэта-футуриста по совместительству, Николая Филиппова, который летом 1917 г. года купил в Москве помещение торгового пассажа «Сан-Галли» по адресу: Кузнецкий мост, д. 5². В этом здании он разместил большую булочную, а другую часть помещения выделил под художественное кафе.

История этого любопытного начинания «кафейного» периода русской литературы заслуживает особого внимания. С. Бурини справедливо отмечала, что начиная с 1910-х гг. кафе становятся «альтернативным пространством» для самовыражения нового искусства, и в этом смысле кафе «Питтореск» не было исключением: «в кафе становится возможным проведение наиболее революционных и смелых художественно-литературных экспериментов; именно там укрепились и получили свое развитие идеи о путях взаимодействия и даже слияния различных жанров искусства» (Бурини, 659); в мемуарах художественной богемы тех лет также можно встретить подробные описания истории оформления кафе.

Конкурс на оформление интерьеров «Питтореска» выиграл художник Георгий Якулов (*Алаждалов; Стригалева; Лапшин*). В помощь себе он пригласил молодых художников-авангардистов: по его эскизам на темы стихотворения А. Блока «Незнакомка» были расписаны стены Львом Бруни, Александром Осмеркиным, Надеждой Удальцовой; Владимир Татлин расписывал потолки; Александр Родченко готовил специальную мебель и светильники. Якулов придумал довольно оригинальный ход в оформлении пространства кафе: он решил осуществить не толь-

² Здание сохранилось в прекрасном состоянии до сих пор, многие годы там располагался Всероссийский союз художников, а в настоящее время — Выставочный зал Московского союза художников.

ко традиционные декоративные росписи на стенах, а контррельефы, плоскости из фанеры, рассекающие стены под разными углами, которые то складывались в разные фигуры, то были беспредметными. Кроме того, подвесные элементы должны были вращаться и освещаться прожекторами с цветными фильтрами. Позднее Якулов даже называл себя первым конструктивистом, хотя, конечно, Татлин создал свои контррельефы гораздо раньше, в 1914 году. Родченко тогда же сконструировал светильники из жести необычной формы, и, вероятно, это были его первые пространственные объекты.

Особенная архитектурная конструкция здания в полной мере способствовала осуществлению авангардистской фантазии при декорировании помещения: потолок напоминал верхнюю часть оранжереи и представлял собой железные дуги, покрытые стеклом и протянутые между двух соседних домов. Якулов расписал стеклянный потолок летящими петухами и конями — в витражном стиле. Не все из задуманного удалось осуществить, но все же на современников это оформление производило сильное впечатление, об этом многие из них писали в воспоминаниях. Например, художница Валентина Ходасевич вспоминала: «... он расписал стекла бешено яркими прозрачными красками (получилось — как витражи). Запомнились огромные разноцветные куда-то мчащиеся кони да, кажется, еще петухи. Почему? Зачем? Неважно! Это было очень красиво, волновало и не позволяло оставаться равнодушным. Были, конечно, и восторги и ругань. Многие говорили, что, очевидно, Филиппов сошел с ума» (*Ходасевич*, 139). Поэт-футурист Сергей Спасский вспоминал, что зал с высокой крышей напоминал вокзальный перрон (*Спасский*, 140). Вероятно, такого эффекта и добивался Георгий Якулов, утверждая, что он строит на Кузнецком «мировой вокзал искусства», «с барабана (арены) которого будут возвещаться “приказы по армии мастерам новой эры”» (*Якулов 1924*, 6; *Якулов 1967*). С «мирового вокзала искусства» пламенный Якулов собирался отправлять в степь человечества «экспрессы новых достижений художеств», — так вспоминал о нем поэт-футурист Василий Каменский (*Каменский*, 210–211).

Филиппов решил устроить кафе на широкую ногу — это было еще самое начало 1917 г., ничто не предвещало далеко идущих последствий политических событий февральской ре-

волюции. Александр Родченко, помогавший в оформлении кафе, записал в своем дневнике: «Денег не жалели настолько, что даже Велимиру Хлебникову заказали какой-то скетч написать. Чтобы это дело было верное, Хлебникову дали шикарный номер в “Люксе”, в бельэтаже, из двух комнат, но он, странный, приходил поздно ночью и, крадучись в темноте, ложился спать на полу, где-нибудь в уголке, и рано-рано утром уходил куда-то. Не знаю, написал он что-нибудь или нет» (Родченко, 212–213)³.

20 января 1918 года газета «Мысль» сообщала: «Открылось расписанное Якуловым давножданное кафе “Питтореск”, оказавшееся, по-видимому, филиальным отделением Кафе поэтов. На открытии выступали знакомые все лица: Маяковский, Бурлюк, В. Каменский».

Кафе «Питтореск» просуществовало недолго — открылось уже после событий октябрьского переворота 1917 г., — в январе 1918 г., а с осени 1918 (точнее — со 2 ноября) (Бурини, 664) перешло в ведение Театрального отдела Наркомпроса, и было переименовано в клуб-мастерскую искусств «Красный петух». Собственно, с переименования кафе начинается его недолгая и другая история.

В марте 1918 г. на сцене «Питтореска» была поставлена «Незнакомка» Блока, которую осуществили ученики Мейерхольда, режиссеры С. М. Вермель и Г. А. Кроль, с декорациями художника А. В. Лентулова. Премьера состоялась 27 марта, затем спектакль шел ежедневно до 1 апреля. Постановка спектакля была ориентирована на цирковые приемы с элементами клоунады и жонглерства. В целом критика отнеслась к постановке скептически, по замечанию М. А. Долинова: «Общее впечатление жалкое, непростительная безвкусица» (Театральная газета. 1918. № 13. С. 10); В. К. Эрманс сожалел, что режиссеры бесцеремонно расправились с «очаровательной пьесой», превратив всех действующих лиц в жонглеров, клоунов и манекенов⁴; рецензент «Эпохи» сообщал, что постановка футуристов «грубо искажает замысел поэта и профанирует сущность самого про-

³ См. также свидетельства о процессе оформления кафе «Питтореск» в биографических материалах Б. В. Шапошникова (Жочнева, 257–260).

⁴ Эрманс В. «Незнакомка» (Театр «Питтореск») // Новости сезона. 1918. № 3480. 31 марта.

Вячеслав Иванов в проектах Наркомпроса: Клуб «Красный петух» 1918–1919 гг.

изведения»⁵. Единственный положительный отклик был со стороны Я. А. Тугендхольда, который считал, что постановка выявляет гофмановские романтические корни «Незнакомки», хотя и в облике живописного модернизма, вот только «Блока, нежного русского Блока» в пьесе не осталось⁶.

В большинстве своем мемуаристы отмечали, что бедственное экономическое положение в Москве и Петрограде тяжелой зимой — весной 1918–1919 гг. отразилось и на работе клуба «Красный Петух». Ивнев, посвятивший истории клуба отдельную главку в романе «Богема», иронизировал:

«Как ни странно, но самый неуютный, холодный и неподходящий для собеседования и диспутов клуб “Красный петух” начал вызывать все больший интерес у московской публики. Посетителей клуба нельзя было заподозрить, что их тянет сюда запах жареных котлет и звон бокалов. Буфета здесь не было. По мнению Каменевой, которая являлась председателем, закуски и вина могли скомпрометировать идею этой организации.

— Мы не “Музыкальная табакерка”, — отвечала она тем, кто жаловался на отсутствие уюта.

— Тогда похлопочите, чтобы свет был не такой тусклый.

— Свет от нас не зависит, — отвечала она. — Тот, кого интересуют идеи, должен примиряться с неудобствами. Мы не развлекаемся, а работаем, ищем новые пути в искусстве» (Ивнев, 229–230).

Ивневу вторят воспоминания художника Н. Ф. Денисовского:

«Помещение не отапливалось, все сидели в пальто и шубах. Буфет состоял из простокваши в стаканах и пирожков из мороженой картошки. Но всех это устраивало. Здесь много говорили об искусстве будущего. Выступали часто А. Луначарский, Всеволод Мейерхольд, В. Полонский, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Василий Каменский, К. Бальмонт, А. Таиров; здесь всегда бывали В. Маяковский, Д. Штеренберг, В. Массалитино-

⁵ Букарев А. «Незнакомка» Блока в кафе «Питтореск» // Эпоха. 1918. № 47. 28 (15) марта.

⁶ Тугендхольд Я. Художественные заметки // Новости дня. 1918. № 22. 20 (7) апр.

ва, А. Коонен, В. Качалов, И. Москвин, В. Сеницын, В. Соколов, М. Мордкин, А. Дикий, Ю. Балтрушайтис, М. Ипполитов-Иванов, В. Шершеневич, С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Щуко, В. Татлин, С. Городецкий, Е. Лансере, А. Лентулов, М. Сарьян, А. Щусев и многие другие» (*Денисовский*, 202).

Художник Василий Комардёнков, помощник и верный последователь Якулова, принимавший участие в оформлении кафе, свидетельствовал о том же периоде его существования:

«Художник Г. Б. Якулов продолжал быть его душой, “Красный Петух” был очень оригинален — потолок стеклянный, витражи ярко расписаны, огромные из белой сверкающей жести люстры причудливой формы, на эстраде, по краям ее, — две фигуры негров в цилиндрах, в красных фраках и белых накрашенных манишках...

В зимние вечера, несмотря на холод, в кафе собиралось много народу. Здесь говорили об искусстве будущего, горячо спорили. Посещали “Красный петух”, главным образом, люди искусства всех направлений — молодежь из консерватории, из “Свободных государственных художественных мастерских”, поэты “ничевоки”, сюда ходили Брюсов, Ипполитов-Иванов, Касаткин, Лентулов, Малевич и многие другие. В зале всегда было очень оживленно. За хозяина был Якулов, который старался создать непринужденную атмосферу» (*Комардёнков*, 61).

К годовщине Октябрьской революции, в 1918 г., А. Таировым на эстраде клуба была поставлена пьеса А. Шницлера «Зеленый попугай», среди исполнителей были братья Борис и Николай Эрдманы и Вадим Шершеневич; декорации к спектаклю подготовил Георгий Якулов, костюмы — В. Комардёнков и П. Галаджев⁷. 7 ноября 1918 г. в «Красном Петухе» был поставлен кукольный спектакль «Война карточных королей» Юлии Оболенской и Константина Кандаурова, написанная для организованной в Москве (при ТЕО) детской студии «Петрушка» (*Война королей*).

⁷ РГАЛИ. Ф. 2570. Оп. 1. Ед. хр. 172. Программы спектаклей Клуба-мастерской искусств «Красный петух» и филиала ГАБТ: «Зеленый попугай», «Война королей», «Травиата» в оформлении и с участием Б. Р. Эрдмана.

Вячеслав Иванов начал сотрудничать с клубом в декабре 1918 г. — он участвовал в диспуте о пролетарской культуре 2 декабря, о чем и сообщалось подробно во втором номере тамбовского еженедельника, издававшегося отделением Пролеткульта, «Грядущая культура» за 1919 г.⁸

«Одним из центров пролетарского творчества в Москве в настоящее время является театр “Красный петух”. Чуть не ежедневно в нем устраиваются диспуты и дискуссии на различные темы об искусстве. 2-го декабря там состоялась дискуссия о пролетарском театре, организованная Театральным Отделом Нар. Ком. по просвещению.

В дискуссии принимали участие гг. О. Д. Каменева, В. Сахановский, Бассальго⁹, Плетнев¹⁰, Вячеслав Иванов, Мейерхольд, Василий Каменский и А. Я. Таиров.

<...> Тов. Иванов развивал идеи “соборного действия” — коллективного творчества в театре, что составляло сущность античного театра. Единомыслие и единодушие, характерное для античного театра, буржуазным театром было утеряно. Дух разъединенности стал свойственен театру. Тов. Иванов выразил глубокую веру в грядущий театр, который будет создан возрожденными к творчеству массами, в исполнение заветных грез Скрябина, мечтавшего о соборном исполнении его музыкальных произведений. Тов. Мейерхольд приветствовал тов. Иванова, подтвердил на примерах его тезисы, призывал к реальной работе в клубах-мастерских и в театре, утверждая, что только эта работа, а не диспуты и не дискуссии создадут новые формы, новый пролетарский театр, которого сейчас нет, но который будет, должен быть <...>».

⁸ С Пролеткультом Вяч. Иванов был связан через Надежду Павлович, история их знакомства и сохранившаяся отрывочная переписка подробно рассмотрены в статье (*Обитник* 2014, 270–281).

⁹ Дмитрий Николаевич Бассальго (1884–1969), революционер, деятель киноискусства; будучи зачислен с 1917 по 1920 гг. в 92-й пехотный полк Красной Армии, квартировавший в Саратове, он создает там Солдатский театр имени Революции. В декабре 1918 г. Бассальго представлял Саратовскую губернию на особом совещании Наркомпроса по театральным вопросам.

¹⁰ Валериан Федорович Плетнев (1886–1942), писатель, драматург, критик, один из идеологов Пролеткульта.

Спор о театре как форме искусства, оказывающей сильнейшее воздействие на массовое сознание, был подхвачен Мейерхольдом. Критикуя позицию участников диспута, он возражал Луначарскому: «Взгляд назад опасен, если нет взгляда вперед. Сегодняшняя тема “старое” (музеи) и “новое” (искания), а где же единственное найденное ваше искусство? Говорят: у пролетариата будет свое иск<усство>, но у него нет своего иск<усства>»¹¹.

С начала 1919 г. ТЕО проводил почти ежедневные совещания по проблемам нового театра, в которых Иванов принимал обязательное участие; было предложено организовать в течение года курс лекций по теории и истории театра; в частности, предполагалось, что Иванов прочтет лекции «Театр как вид искусства» и «Театр и народ в Древней Греции»; К. Д. Бальмонт — «Испанский театр в золотой век испанской литературы», С. С. Игнатов — «Итальянская комедия масок», П. Н. Сакулин — «Главнейшие этапы в развитии русского театра», П. С. Коган — «Модернистский театр»¹².

На площадке клуба «Красный петух» Иванову было предложено выступить с циклом лекций об истории античного театра. Богатый материал для уточнения хроники жизни и творчества поэта можно почерпнуть из периодических изданий того времени. Газета «Известия ЦИК» от 27 декабря 1918 г. сообщала, что 31 декабря 1918 г. в клубе-мастерской искусств «Красный Петух» состоится концерт: исполняется «Наш Марш» В. В. Маяковского, переложенный на музыку Артуром Лурье, и «Дифирамб» Вяч. Иванова на музыку Л. В. Ивановой¹³; поет хор И. И. Юхова.

В статье «Зеркало искусств», которая была опубликована в феврале 1919 г., Иванов касается важного вопроса о реконструкции на театральных подмостках современного историче-

¹¹ Мейерхольд В. Э. Речь, произнесенная в клубе-мастерской искусств «Красный петух» (1.12.1918) // РГАЛИ. Ф. 998 (Мейерхольд В. Э.). Оп. 1. Ед. хр. 467. Л. 3 об.

¹² На новых путях: Съезд по рабоче-крестьянскому театру. Инструкторские курсы // Вестник театра. 1919. № 7. С. 3.

¹³ Дочь Вяч. Иванова, Л. В. Иванова, написала музыку к стихотворению «Огненосцы». Ноты сохранились в Российском национальном музее музыки (Москва): Ф. 503. Ед. хр. 86–87. «Огненосцы» — для сопрано, хора и оркестра; произведение для двойного хора.

ского момента. Используя эпиграфом цитату из суждения Луначарского¹⁴, Иванов в своей статье вступает с ним в скрытую полемику, замечая, что многие бы «желали, чтобы театр сейчас же отобразил все огромное содержание переживаемого нами исторического сдвига и стал глашатаем народного порыва к мировому освобождению», однако — предупреждает он, — не стоит «требовать от искусства того, чего по природе своей оно не может дать. Оно не платит срочных даней; зато к неурочному часу готовит неслыханной ценности негаданный дар. Все призывы деятелей великой французской революции, все превосходные теории тогдашних мыслителей были бессильны вызвать к жизни во Франции великий революционный театр. В пору пахоты и посева не увидишь на поле колосющихся всходов» (Иванов 1919, 2–3).

Сообщение о прочитанных Ивановым 13 и 22 января лекциях «Эсхил как поэт, гражданин и герой» и «“Орестово действие”, “Прометей”, “Семь <вождей>” и др.» можно почерпнуть из анонимной заметки в «Вестнике отдела изобразительного искусства Наркомпроса» (1919. № 3. 1 февр.):

«Театральный отдел при народном комиссариате по просвещению организовал в “Красном петухе” интересный цикл бесплатных лекций, посвященных истории европейского театра. Вячеслав Иванов прочел уже две лекции, посвященные древнегреческому театру: “Софокл и его трагедия”, “Эсхил”. Затем будут прочитаны лекции о средневековом и новом театре».

Следует отметить, что конспекты лекций, прочитанных Вяч. Ивановым, не сохранились (и нам не известно, использовал ли он подготовительные письменные материалы к своим выступлениям)¹⁵. Вместе с тем, важным источником для реконструкции замысла курса об античном театре, прочитанном для

¹⁴ «Глубочайшим же остается вопрос о том, как, не разрушая ничего ценного и не производя ломки, перевести, тем не менее, театр с прежних рельс на новые, сделать его из театра буржуазного, мещанского и в самом лучшем случае интеллигентского — в театр народный» (Вестник театра. 1918. № 2).

¹⁵ Не исключено, что опубликованные Н. В. Котрелевым разрозненные материалы, относящиеся к работе Вяч. Иванова над переводами Эсхила и Софокла, использовались им для подготовки к лекциям (Котрелев, 128–131).

публики в клубе «Красный петух», служат краткие рефераты лекций Иванова в отчетах газетных хроник. В еженедельнике «Вестник театра» (1919. № 1. С. 4) сообщалось о его первых лекциях следующее:

«Из намеченного театральным отделом общедоступного курса по истории европейского театра и драмы в Красном Петухе прочтены две лекции об Эсхиле Вячеславом Ивановым.

Лектор читает популярно, но его доклад представляет большой интерес и для специалистов, особенно потому, что он иллюстрирует предмет чтением отрывков из трагедий Эсхила в собственном переводе, в печати еще нигде не появлявшихся. Переводы эти, отличаясь обычными высокими качествами работ Вячеслава Иванова, ценны еще и потому, что в них строго сохранены размеры подлинников. Декламация Вяч. Иванова поражает разнообразием и глубиной интонаций, а также виртуозною четкостью и остротой ритма.

Говоря о древнейшем греческом театре, Вячеслав Иванов указал, что подковообразные развалины театра в Афинах, которые он посетил одновременно с Дёрпфельдом, представляют собой уже позднейший вид, тогда как ранее это был круг, замыкавший в себе хор — единственное действующее лицо первичной драмы.

Лектор полагает, что в цикле исторического развития театра, идущего от коллективного творчества всех присутствующих к обособлению сцены и зрителя, мы в настоящее время вновь подошли к первоначальному моменту, когда, казалось бы, возможно и нужно возрождение всенародного театра».

Далее был перерыв, и уже 30 января 1919 г. в газете «Известия» было помещено объявление: «В понедельник, 3 февраля, в клубе-мастерской искусств “Красный Петух” (Кузнецкий, 5) Вяч. Иванов возобновляет чтение лекций по античному театру. Темы лекций: 3-го февраля — “Орест и Гамлет”, 10-го февраля — “Прометей Эсхила и Прометей в новой поэзии”, 17-го февраля — “Происхождение греческой трагедии”. Начало лекций в 7 час. веч. Вход бесплатный»¹⁶.

¹⁶ Это объявление также перепечатала анархистская газета «Жизнь и творчество русской молодежи» (1919. № 23. С. 7).

Театровед, искусствовед и критик А. В. Февральский делился воспоминаниями о том, как Иванов выступал 3-го февраля с лекцией «Орест и Гамлет»:

«Вспоминаю в этот период и четвертого выдающегося писателя-символиста. Третье февраля 1919 года, клуб-мастерская искусств “Красный петух” на Кузнецком мосту, сменивший в этом помещении кафе “Питтореск”. Стены ярко расписаны Георгием Якуловым. На эстраде — человек с венцом длинных седых волос вокруг лысины. Вячеслав Иванов с вдохновением говорит об Эхиле, разбирает его трилогию об Оресте, проводит параллели между нею и шекспировским “Гамлетом”.

Позвольте: лекция о драматурге, жившем почти две с половиной тысячи лет назад, — в дни, когда Россия пылает в огне гражданской войны? Но Эхил не так уж чужд эпохе Октября. Могучие чувства, обуревающие его героев и воодушевляющие их на богатырские деяния, титанические схватки суровых волей, непреклонных характеров, мощь человеческого духа, коллективный разум народа, запечатленный в глыбах реплик хора, именно в эти дни становились близкими людям, которые творили историю, борясь за победу революции и воздвигая новое общество. И в эти дни безнадежно устаревшими, куда более далекими, чем античные герои, оказывались якобы современные персонажи совсем недавно написанных романов, рассказов и пьес, копошившиеся в тине своих мелких, нудных чувств и мыслишек, пустопорожних “проблем”, никчемных стычек и жалкого быта. Ведь между написанием этих сочинений и их появлением в печати и на сцене пронеслась гроза Октября, отшвырнувшая их в отдаленное прошлое» (*Февральский, 22*)

В «Вестнике театра» приводится подробный обзор содержания лекции «Прометей Эхила и Прометей в поэзии»:

«Очередная лекция Вяч. Иванова в понедельник, 10 февраля, была посвящена “Прометею Эхила и Прометею в поэзии”.

Изложив первоначальные мифы о Прометее и существовавший в Афинах, но восходящий своими корнями до общегреческой древности, культ его как бога огня, а также художеств

и наук, — лектор показал, что Эсхил был вполне оригинален в создании своего титанического богоборца, ставшего на все века символом независимого человеческого самоутверждения и мятежного порыва к неограниченной свободе духа и жизни. Основная черта Эсхилова Прометея “человеколюбие”, как неоднократно подчеркивает Эсхил, а началом примирения, которое было изображено в недошедшей до нас трагедии “Прометей Освобожденный” является близкая эллинам идея мировой “гармонии”, основанной на самопожертвовании.

Проведя параллель между греческим Прометеем и еврейским Иовом, лектор указывает на преобладание нравственно-юридического договорного начала в еврейской концепции богоборчества, между тем как греки по преимуществу останавливались на идеях культуры, человечности и свободы¹⁷.

Переходя к отражению Эсхила, Прометея в типах новой поэзии, лектор видит в них своеобразное выражение национального духа Англии и Германии.

Прометей в Англии — это мятежный архангел Мильтона и богоборческие типы Байрона, как Люцифер, Каин, Манфред и др. Принципом их мятежа служит гордое и в себе замкнутое самоутверждение личности; примирение не достигается; но гордость основывается на глубоком и живом сознании своего неистребимого бытия, на вере в бессмертие души, и в этом смысле является положительным началом в развитии человечества.

Прометей Гете напоминает старонемецкие типы эпохи реформации и выражает начало протеста во имя автономии человеческого духа исследования и творчества.

Так гениальный образ, созданный Эсхилом, имел огромное влияние на развитие самосознания человеческой личности, человеческого я.

Влияние это не прекращается и поныне. В России дух богоборчества, представленный в творениях Достоевского, са-

¹⁷ Эту мысль Иванов развивал уже в своей статье «Идея неприятия мира» (1906): «Правыми богоборцами, после более или менее упорного сопротивления, признаются религиозною мыслью как те, которые кончают преклонением и покорством, подобно Вергилиевой Сивилле, осиленной Фебом <...> — так и те, коим удается вынудить у божества уступки для своего рода или всего рода человеческого и заключить с ним сделку, договор, “завет”» (Прометей, Израиль)» (II, 81).

мобытно отражая особенности русского духа, сводится к отрицанию индивидуальных притязаний в пользу всенародной соборности (Раскольников) и возникает по преимуществу из чувства сострадания (Иван Карамазов).

В “Освобожденном Прометее” Шелли лектор отмечает потрясающее изображение лица мировой совести в душе Прометея: он чувствует себя ответственным за весь ужас мировой истории.

“Прометей” Скрябина — последнее перевоплощение в искусстве того же первообраза: это музыкальная поэма о мировом пожаре, зажженном человеческим алканием нового свободного бытия и испепеляющем старый мир; человечество, как бабочка, летит в этот огонь, который возродит его.

Под конец лекции лектор в кратких чертах и с сообщением немногих выдержек из своего перевода познакомил с трагедией Эсхила “Семь против Фив”, которую древние считали поэмою Диониса, то есть вдохновенно-исступленной; в ней идея раскола и раздвоения, составляющая самую сущность трагедии доведена до такой остроты, что после того, как враждующие братья умертвили друг друга и сам хор, носитель идея всенародного единства, разделяется на две спорящие части, зритель остается под впечатлением непримиримого разделения как трагического принципа всей жизни: война — отец всего, как говорит Гераклит.

Наконец, ранняя трагедия Эсхила “Беглянки”, драгоценный образец античного театрального примитива, где главным действующим лицом выступает хор преследуемых девушек, пленяет, как лирическая сказка, и содержит в своей основе воспоминание о древнейшей борьбе полов.

Лектор закончил кратким анализом Эсхилова стиля и указанием на обыкновенно не замечаемый психологический реализм Эсхила.

Следующая лекция Вяч. Иванова в понедельник, 17 февраля, посвящена вопросу о происхождении греческого театра¹⁸.

Объявление об упомянутой в отчете следующей затем лекции публиковалось в газете «Известия»: «В Клубе-мастерской

¹⁸ Клуб-мастерская искусств «Красный петух» // Вестник театра. 1919. № 6. С. 5.

искусств “Красный Петух” (Кузнецкий М., 5), в понедельник, 17 февр., состоится лекция Вяч. Иванова “Происхождение греческой трагедии”. Начало лекции в 7 час. вечера. Вход бесплатный¹⁹.

Культурно-просветительная программа, предлагавшаяся на сцене клуба «Красный петух», отличалась разнообразием и насыщенностью, в полной мере отражая культурные явления эпохи первых послереволюционных лет — смешение стилей и направлений в литературе и искусстве, что, в свою очередь, привлекало к клубным вечерам самую разнообразную публику. Например, 20 февраля состоялся вечер, посвященный творчеству Александра Блока; в первом отделении шел доклад Виталия Зака «К символике творчества Александра Блока («Роза и Крест»»), во втором отделении предполагалось чтение стихотворений из пьес Блока, исполнявшееся «артистами театров Камерного и Коммиссаржевской»²⁰.

Закончив чтение лекционного курса об античном театре, Иванов принимает участие в вечерах, посвященных памяти А. Скрябина, состоявшихся 22 и 25 февраля²¹:

«Клуб-мастерская искусств «Красный Петух»: Вечер Скрябина.

22 февраля в “Красном Петухе” состоялся вечер, посвященный произведениям Скрябина. Вступительное слово был сказано Ю. Балтрушайтисом и П. Аренским.

Балтрушайтис указал на то, что Скрябина следует слушать, а не говорить о нем. “Вот весеннее поле, — сказал он, — клевер, овес, ромашка, но от точного перечисления того, что мы видим, тайна земли не станет яснее; не лучше ли просто целовать эту землю”.

Марк Мейчик сыграл 3 и 5 сонаты и Сатанинскую поэму. Его передача исполнена темперамента и характера особой виртуозной отделки и своеобразными тонкими эффектами. Сверхпрограммы он исполнил “Desir”, поэму d dur (ор. 32, № 2), эту же dis-mol (ор. 8, № 12) и Трагическую поэму.

¹⁹ Театр и искусство: Хроника // Известия. 1919. 16 февраля. № 36 (588).

²⁰ Календарь // Вестник театра. 1919. № 7. С. 6.

²¹ [Б.п.] Клуб-мастерская искусств «Красный Петух». Вечер Скрябина // Вестник театра. № 12. 14–16 марта 1919. С. 7.

Второй вечер из произведений Скрябина состоялся 25 февраля при участии Вяч. Иванова и Гольденвейзера²². В творчестве Скрябина, в борьбе и завоеваниях его духа Вяч. Иванов отметил 3 момента: 1-й — вынесение центра сознания за пределы личности, 2-й — утверждение его в центре мирового сознания и 3-й — прорыв и освобождение духа, преступившего все границы. Если перенести этот процесс на почву экономическую, можно получить любопытную аналогию: 1 — уничтожение собственности, индивидуум перестает быть имущественным центром; 2 — национализация имущества; на место индивидуума становится коллектив и 3 — революция и построение новой государственности.

Гольденвейзер исполнил 9-ю и 10-ю сонаты и несколько прелюдий (ор. 41). Его углубленная, сдержанная и тонкая игра, вне обычных эстрадных эффектов, напоминает манеру самого Скрябина».

Судя по всему, это были последние вехи сотрудничества Иванова с клубом «Красный петух»; вероятно, выполнив свою договоренность с Каменевою, Иванов не собирался продолжать свой лекционный курс, тем более что все лекции объявлялись бесплатными. Идеи, высказанные Ивановым, как нельзя лучше вписывались в программу культурной политики нового государства: его концепция народного театра как коллективного творчества масс, восходящая к раннесимволистской идее театра как мистерияльного соборного действия, оказалась востребованной в условиях строительства новой культуры.

Ниже мы публикуем единственную из сохранившихся лекций Иванова для клуба «Красный петух»; эта запись лекции по-своему уникальна, т.к. позволяет оценить особенности лекторской методики Иванова, выступавшего перед широкой аудиторией, в большинстве своем чрезвычайно далекой от антиковедческой проблематики²³.

²² Сохранившиеся разрозненные наброски к этому выступлению Вяч. Иванова представляют собой вариации на темы лекций о Скрябине, прочитанных им с 1915 по 1920 гг.; лекция была опубликована (*Мильникова*, 113–115). Подробнее о работах Иванова, посвященных Скрябину, см.: *Мильникова*, 93; *Бёрд* 2006б.

²³ Частично этот материал цитирует и комментирует Г. Ч. Гусейнов в статье «Проекция “дионисийства” в биографии Вячеслава Иванова» (*Гусейнов*, 449–453).

К тексту лекции прилагалось сопроводительное письмо стенографистки О. Клевцовой:

«Тов<арищи>! Посылаю стенограмму лекции В. Иванова, передайте, пожалуйста, ее ему, пусть он вставит цитаты, я оставила для них место.

Между прочим, в перерыве Вяч. Иванов говорил со мной и выразил сожаление, что я не была приглашена на предпоследнюю лекцию, ее, по его мнению, необходимо было записать. Значит, если цикл лекций будет повторен, то в следующий раз можно будет записать только пропущенные лекции.

О. Клевцова».

Мы сохраняем в публикуемом документе особенности разговорного стиля Иванова, отразившегося в стенографических записях. Вместе с тем совершенно очевидно, что стенографистка, записывая на слух, не всегда понимала смысл того, что говорил лектор. Это отразилось в механических пропусках слов, логических неувязках, ошибочном написании дат и собственных имен. Текст приведен нами к современным пунктуационным нормам: машинопись не содержит помет и исправлений Иванова, следовательно, не была авторизована.

В сохранившемся архивном варианте имеется 31 лист рукописного стенографического текста и 6 листов машинописи (лл. 16–18, 35–37). Рукопись хранится в Рукописном отделе Пушкинского Дома.

Приношу свою искреннюю благодарность Г. В. Обатнину, прочитавшему в рукописи подготовленную публикацию и высказавшему дельные замечания и советы относительно комментирования текста лекции Иванова; а также Т. В. Игошевой — за помощь в текстологической сверке.

Список литературы

- | | |
|------------------|---|
| <i>Аверинцев</i> | <i>Аверинцев С. С.</i> Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. |
| <i>Аладжалов</i> | <i>Аладжалов С.</i> Георгий Якулов. Ереван: Армянское театр. общ-во, 1971. |

Вячеслав Иванов в проектах Наркомпроса: Клуб «Красный петух» 1918–1919 гг.

- Бёрд 1999* *Бёрд Р.* Вяч. Иванов и советская власть. Новые материалы // НЛО. 1999. № 40. С. 305–331.
- Бёрд 2006а* *Бёрд Р.* Вяч. Иванов и массовые праздненства ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С. 174–188.
- Бёрд 2006б* *Бёрд Р.* Неизданный текст Вячеслава Иванова о «Предварительном действе» А.Н. Скрябина // Русская литература. 2006. № 3. С. 147–151.
- Брагинская* *Брагинская Н. В.* Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
- Бурины* *Бурины С.* «Кафейная эпоха» в Москве: «Питtoresк» как зеркало города // Лотмановский сборник. Вып. 2. М.: РГГУ, 1997. С.659.
- Вахтель* *Вахтель М.* Научный проект: в поисках подлинного «Диониса» (о неосуществленной немецкой книге Вяч. Иванова) // Вестник истории, литературы, искусства. Т. V. М., 2008. С. 551–560.
- Вестбрук* *Вестбрук Ф.* Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам, 2007.
- Виламовиц* *Виламовиц-Мёллендорф Ульрих фон.* Филология будущего! Возражение против «Рождения трагедии» Фридриха Ницше, ординарного профессора классической филологии в Базеле / Пер. А. М. Михайлова // Фридрих Ницше. Рождение трагедии / Сост., общ. ред., комментарий и вступ. статья А. Россиуса. М.: Ad Marginem, 2001. С. 242–278.
- Война королей* *Война королей.* Кукольный театр. Из серии «Петрушка» // Текст Ю. Л. Оболенской; рис. худ. Ю. Л. Оболенской и К. В. Кандаурова. М.-Пг., 1918.
- Гусейнов* *Гусейнов Г. Ч.* Проекция «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова // Символ. 2015. (Париж-Москва). № 65. С.430–470.
- Денисовский* *Денисовский Н. Ф.* Первое знакомство // Панорама искусств. № 6. М., 1983. С. 198–208.
- Ермакова* *Ермакова Л. Л.* Лабрис, или двойной топор, в переводах Вячеслава Иванова из Эсхила // *Philologia classica*. 2017. Vul. XII. Fasc. II. С. 218–230.
- Зубарев 1997* *Зубарев Л.* Вячеслав Иванов в Театральном Отделе Наркомпроса // Русская филология: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1997. Вып. 8. С. 127–133.
- Зубарев 1998* *Зубарев Л.* Метаморфозы теории «хорового действия» Вячеслава Иванова после революции // Русская филология. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998. № 9. С. 140–147.
- Зубарев 2002* *Зубарев Л.* Всенародное искусство Вячеслава Иванова и «Искусство для народа» первых лет революции // Вячес-

Е. В. Глухова

- лав Иванов и его время: Материалы VII Междунар. симпозиума, Вена 1998. Fr. a. Main, 2002. С. 437–456.
- Иванов 1919* *Иванов В.* Зеркало искусств // Вестник театра. 1919. № 4. 11–12 февраля.
- Иванов 2015* *Иванов В.* Дионис и прадионисийство / Подгот. текста, послесл., коммент. Г. Ч. Гусейнова // Символ (Париж-Москва). 2015. № 65.
- Ивнев* *Ивнев Р.* Богема. М.: Вагриус, 2006.
- Каменский* *Каменский В.* Путь энтузиаста. Автобиографическая книга. Пермь: Пермское книжное издательство, 1968.
- Комардёнков* *Комардёнков В. П.* Дни минувшие (Из воспоминаний художника). М.: Сов. художник, 1972.
- Котрелев* *Котрелев Н. В.* Человек и судьба в трагедиях Эсхила и Софокла — неоконченная статья Вяч. Иванова // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010.
- Кочнева* *Кочнева Е. В. Б. В.* Шапошников: материалы к биографии // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 2012 год. СПб., 2013.
- Лаппо-Данилевский* *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Европейский гуманизм как живая сила: Вяч. Иванов о научном наследии Вилламовица-Мёллендорфа // Символ (Париж-Москва). 2008. № 53–54.
- Лапшин* *Лапшин В.* Из творческого наследия Г. Б. Якулова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975. С. 275–303.
- Мыльникова* *Мыльникова И. А.* Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 88–119.
- Обатнин 1994* *Обатнин Г. В.* Заметки комментатора // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 292–296.
- Обатнин 1997* *Обатнин Г. В.* Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года // Русская литература. 1997. № 2. С. 224–230.
- Обатнин 2014* *Обатнин Г. В.* Из архивных разысканий о Вяч. Иванове // Русская литература. 2014. № 2. С. 264–281.
- Родченко* *Родченко А. М.* Опыты для будущего: Дневники. Статьи. Письма. Записки. М.: Грантъ, 1996.
- Спасский* *Спасский С.* Маяковский и его спутники. М.: Сов. писатель, 1940.
- Стригалева* *Стригалева А.* Понимание и изображение пространства Г. Б. Якуловым // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 3. С. 23–27.
- Февральский* *Февральский А. В.* Записки ровесника века. М.: Сов. писатель, 1976.

Происхождение греческой трагедии

- Ходасевич* *Ходасевич В. М.* Портреты словами. Очерки. М.: Сов. писатель, 1995.
- Шишкин* *Шишкин А. Б.* Основные даты жизни и творчества Вяч. Иванова. 1866–1949 // Вячеслав Иванов. Повесть о Светомире Царевиче. М.: Наука, 2015. С. 700–779.
- Якулов 1924* *Якулов Г.* Из дневника художника // Зрелища. 1924. № 69. С. 6.
- Якулов 1964* *Якулов Г.* Автобиография // Георгий Якулов 1884–1928. Каталог выставки. Ереван: [б. и.], 1967.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ¹

Лекция, прочитанная 17-го февраля 1919 г.
в «Красном Петухе»

Товарищи! В начале моего цикла лекций об античном театре я указывал вам, почему только на почве Аттики, в Афинах, могла развиться великая греческая трагедия. Необходимыми условиями для ее развития были свобода и народоправство, которые прочно утвердились именно в Аттике. Я указывал на всенародную организацию трагедии, на то, каким образом постановка новых вещей для театра составляла повинность граждан. Я говорил, как потом театр принял всенародный характер и по существу и по содержанию и трагедии, и высокой комедии. Как народ интересовался произведениями, являлся судьей этих великих произведений и назначал с безошибочностью, которая может удовлетворить и нас, потомков, награды. Первые награды за великие произведения именно были присуждены этим народом, это был особенный народ, стоявший на особенно высоком уровне художественного развития, и произведения у этого народа тоже были особенные. Я говорил вам, что мы во всех отношениях, и в отношении общественного значения театра, и в отношении художественных ценностей и по особенному слиянию театра с народом, так что театр влиял непосредственно на народное самосознание, во всех этих отношениях мы можем рассматривать ту эпоху, как золотой век театра вообще. Таковы были благоприятные условия, при которых трагедия создавалась. Но мало знать условия, интересно знать, как развивалась в этих условиях трагедия. Например, есть плодородная почва для произрастания растения, но интересно ответить на вопрос, откуда берется это самое растение. Вот сегодняшняя лекция и будет посвящена вопросу о происхождении трагедии.

Хотелось бы задуматься над вопросом, откуда, из каких корней выросло это искусство, которое там, в Аттике, появи-

¹ ОР ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 122. Вяч. Иванов. Античный театр (Стенограмма лекции, прочитанной в «Красном Петухе»).

лось на заре европейской культуры для того, чтобы не сходить со сцены. Правда, есть указания, что были еще раньше попытки организовать театр, был восточный театр индийский, японский, сиамский и еще другие экзотические театры, но ни один из этих театров, очевидно, не достиг той степени совершенства, какой могли достигнуть европейские театры. Мы осторожны в суждении о тех вещах, которые мы мало знаем, но мы знаем достаточно, чтобы сказать, что ни один из этих экзотических театров не достиг того совершенства, той глубины и той высоты, которой достигли драматургия и сцена в Европе. Многие говорят, что искусство в Индии зависело от греческого и там было благоприятное влияние и благоприятные условия. В этом есть некоторая правда. Зачатки индийского искусства восходят до глубокой древности, и влияние начинается с походов Александра Великого.

Но как бы то ни было речь идет о происхождении театра вообще, и, когда мы говорим о происхождении греческого театра, <то возникает вопрос, — *Е.Г.*> из каких корней, откуда он появился. Для разрешения этого вопроса спросим самых древних свидетелей: откуда происходил ваш театр? На этот определенный вопрос мы имеем ответ у Аристотеля, ученика Платона. Аристотель говорит, что трагедия началась от запевалы дифирамба², и прибавляет некоторые весьма ценные подробности, но главная сущность ответа в приведенных словах. Этому ответу долго добивались в науке, но чтобы добраться до истины, нужно было разбить вопрос и разрешить, что такое дифирамб и кто такой запевала, и затем ответить на вопрос, как из запевалы могла развиться трагедия. Были произведены исследования в течение долгого времени, но ведь каждое свидетельство должно подвергнуться критике, справедливо ли свидетельствует свидетель, может быть, он

² Эта тема подробно рассматривалась Ивановым в гл. «Происхождение трагедии» в кн. «Дионис и прадионисийство»: «Если трагедия вообще развилась из какой-либо предшествующей формы мусических искусств, то развитие ее именно из диѳирамба доказывается путем исключения всех остальных. <...> Таковы общие основания, не позволяющие нам усомниться по существу в точности Аристотелева показания: “Трагедия пошла, в своем постепенном развитии, от запевал диѳирамба, но испытала много перемен, пока не нашла окончательно соответствующей своей природе формы” (Aristot. Poet. 4. 1449a) (Иванов 2015, 306–307).

говорит о том, чему он не был современником. Аристотель был ученик Платона, а Платон жил в IV веке до начала трагедии, которая в Аттике процветает в середине VI века. Нет ли в свидетельствах внутренних противоречий? Такие вопросы были поставлены за последнее время. Но для того чтобы определенно уяснить, как смотрели на этот вопрос прежде, возвратимся к той эпохе, когда на слова Аристотеля не было никаких возражений, и спросим, как же эти слова понимались учеными?

Мы знаем, что дифирамб — это есть обрядовая песнь в честь бога Диониса. Аристотель сам говорит, что дифирамб исполнялся хором, и зачинал этот хор запевала. Отсюда являлся вопрос, что такое религия Диониса, что такое была эта песнь, какое взаимоотношение было между хором и запевалой и каким образом это факт мог развиваться в целый театр. При помощи некоторых фактов, которые были собраны из многочисленных свидетельств, выходило так, что религия Диониса — это религия оргиастическая или экстагическая, ей придавали натуралистический характер, т. е. проявления ее вытекали из человеческого сочувствования явлениям природы, т. е. когда зима — тогда естественно печалиться, когда весна — естественно радоваться. Распространялась религия Диониса вместе с культом винограда. По некоторым толкованиям выходило, что Дионис — это Вакх, виноградари при сборе винограда, выпачкав свое лицо остатками растоптанного винограда, полупьяные, плясали и, придя в веселое состояние, были изобретательны на всевозможные выдумки, откуда и произошли пляски сатиров. Тогда спрашивается: откуда же взялось печальное, трагическое? Тут в свидетельствах говорится: очень ясно, разгульное веселье очень быстро превращается в противоположное состояние, и при Дионисовых³ празднествах позднее печаль и радость шли рука об руку.

Так вот, такая песнь была дифирамбом богу Дионису, и пел ее хор, и запевала был в центре. Так как при дифирамбе скакали козлы, то, естественно, потом появились актеры

³ Далее по тексту стенограммы в тех случаях, когда Иванов использовал слово «дионисийских» стенографистка пишет «Дионисовских». Эти случаи нами исправлены и приведены к современным нормам написания.

в костюмах козлов, позже появился диалог между хором и запевалой и козлами. Запевала превращается в актера-героя, и содержание диалога служит содержанием трагедии, нужно только переменить костюмы, и вот трагедия в начатке приблизительно готова. Так отвечали прежде, для того чтобы истолковать свидетельство Аристотеля. Многим мое изложение может показаться несколько суммарным по отношению к той эпохе, о которой я могу судить по историческим данным. Другое дело Ницше, который вжился в жизнь этих людей. Вскоре после франко-прусской войны, когда Ницше, который участвовал в ней в качестве молодого, отбывающего воинскую повинность артиллериста, вернулся из Франции, он написал книгу «Рождение трагедии из музыки». Это произвело переворот в изучении развития культуры. Касаясь и вопросов эстетики, и философии, эта книга имеет следы его тогдашней молодости, но она гениальна по тем перспективам, какие она открывает на древность и существо бога Диониса. Благодаря ей мы много приобретаем для понимания художественного произведения. Для этого необходимо научиться различать источник 2-х начал, 2-х элементов, которые как бы химически сливаются и из коих создается художественное произведение. Эти два элемента именно те две эмоции, которые дают влияния двух божеств: Аполлона и Диониса. Рождается художественное произведение из Дионисова состояния, осуществляется и обретает свой образ благодаря влиянию Аполлона. Дионис — это музыкальное состояние души, которое доходит до экстатического и, следовательно, в таком состоянии, которое человек испытывает, он забывает себя и сливается с целым миром. Чем сильнее самозабвение личности, выход духа из пределов личности, и чем глубже слияние с целым, тем сильнее и художественное произведение. Таково было состояние людей, которые творили трагедию и в ней участвовали. Это слияние с целым вызывает в человеке великое биение жизни и приток сил. Чем сильнее повышение жизни, тем больше человеку удастся. Он освобождается от закона самосохранения, которому он подчинен в спокойном состоянии и переходит в состояние саморазрушения. Наполняясь творческими силами, он хочет выйти через край, ему хочется дерзать, играть жизнью.

Здесь было бы уместно процитировать Пушкина, у него есть слова, выражающие это состояние с величайшей глубиной и проникновением⁴:

< так! Оставлено место! >

Вот это состояние человека характерно для дионисийского экстаза, это необычайное, несказанное возвышение души человека может способствовать возвышению его сил и может быть особенно на краю опасности, перед лицом смерти, при приближении смерти. Это состояние дает неизъяснимое наслаждение, которое, как говорит Пушкин, испытываешь, когда стоишь на краю и заглядываешь туда, и когда голова закружится. Может быть, это залог самого бессмертия — та способность не бояться смерти и быть готовым отдать и расточить не то что вдохновенье, но даже жизнь, и душу, и тело. Значит, есть какой-то центр. Тот, кто расточает, для кого самая жизнь — только предмет расточения, думает, что значит этот центр выше, сильнее, может быть, это и есть доказательство того, что есть Бог, что-то в известном смысле сильнее, чем мы сами, из-за чего мы можем промотать сами себя в смысле внешней оболочки. Так думает Пушкин в этом стихотворении. Ведь это и исторически верно. Если такое состояние соответствует дионисийскому, то как раз в лоне дионисийской религии появилась вера в бессмертие души. Это состояние связано с чувством неистребимости внутреннего, центрального в человеке, и потому «Все, что гибелью грозит» — «И счастлив тот», кто может постигать это состояние, и это состояние может служить характеристикой для Дионисова состояния.

Из такого состояния человек должен выйти, он должен выплеснуться из самого себя, чтобы вернуться в свое нормальное, обычное состояние, в те грани, в каких он привык жить. Ницше говорит, что трагедия развилась из этого чувства повышения жизни, которое стремится к саморазрушению. Вот это желание идти навстречу грозящей гибели — это и есть суть трагедии, оттого трагедия и заключает трагическую катастрофу. Это стремление к катастрофе, как к чему-то героическому, чему-то совершенному, может быть, путем преступления, чтобы

⁴ Вполне очевидно, что Вяч. Иванов цитировал отрывок из пушкинской «маленькой трагедии» «Пир во время чумы», который он сам комментирует дальше:

погибнуть самому, — это объясняется Дионисовым избытком сил. А так как эллины знали, как нужно умирать, они знали, как человек устремляется из себя, подобно гетевской бабочке, которая летит в огонь и учит человека, чтобы он так и поступал. Кто не испытал священной тоски, кто не знал этого влечения к огню, который говорит, что если ты боишься умереть и после смерти стать иным, то ты только унылый гость здесь на земле. Говоря о том, что самое лучшее — вот эта священная тоска, стремление к тому, чтобы сгореть в огне, в начале этого стихотворения Гете говорит: никому этого не говорите, скажите только мудрецу, ведь толпа сейчас это высмеет. Я же хочу славить то живое, что тоскует по огненной смерти⁵.

Вот так как Эллины тосковали по этой огненной смерти, то и могли создать в честь Диониса трагедию. Если бы это состояние, приводящее к созданию художественного произведения, доводило человека до окончательного сторания, то каждый человек мог бы создать только одну трагедию и после этого был бы земной конец того, кто создает. Вот для того чтобы ему вернуться к жизни, этот благодетельный дар посылает Аполлон. На человека, исполненного священного упоения, Аполлон наводит легкий сон. Жизнь ему представляется преобразованной, он в это время чувствует себя отчужденным от жизни. Огонь его не опаляет, боль ему не больна, вся жизнь перед ним стоит, как марево, и он может любоваться и созерцать. Вот это маревное отражение жизни, это безболезненное ощущение нашей жизни, которое насылает на человека, проникнутого влиянием Диониса, Аполлон, чтобы его успокоить, вернуть в нормальное положение, и создает искусство. Произведение, полученное в результате влияния этих двух богов, и есть произведение искусства. Это то, что может быть написано на полотне, закреплено слова-

*Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!*

⁵ Аллюзия на ключевое для Вяч. Иванова стихотворение Гёте «Selige Sehnsucht», в частности, в своей работе «Гёте на рубеже двух столетий» Иванов приводит прозаический перевод этого стихотворения: «Нет для тебя ни дали, ни тяжести; ты — бабочка, ты летишь и не можешь оторваться: света алчешь ты, — и вот, уже сожжен светом (IV, 140). Эпиграфом из этого стихотворения открывается раздел «Пламенеющее сердце» (*Cor Ardens*).

ми в поэтической форме и то, что составляет художественную конкретность того, что может быть поставлено на сцене. Во время создания произведения художественно-творческий процесс проходит известный круг, человек испытывает более или менее глубоко это особенное состояние, которое описать нельзя, оно бесконечно разнообразно. Для того чтобы из него выйти посредством отражения, изображения жизни, нужно закрепить это в художественном произведении. То же было и с трагедией, и если бы Аполлон не посылал видений, то трагедия была бы только эскиз, только порыв, но не была бы произведением искусства, не была бы связанным действием, она растеклась бы и не была бы закреплена в произведении.

Так объяснял Ницше существо трагедии. И если бы мы посмотрели объективно, что же это такое, то мы должны признать, это страница из эстетики, из психологии, здесь уже история, но это важно, так как здесь дан психологический ключ, чтобы понять Дионисовых людей и Дионисов культ, и только тогда и можно понять, почему трагические произведения выросли из культа Диониса⁶. Когда появилась книга, тогда появились и ожесточенные протесты со стороны филологов, которые нашли, что здесь вносится мечтательство в определенную дисциплину. Как филологи утверждают, Аристотель сказал, что трагедия происходит от запевалы дифирамба. Положим, и Ницше не отрицает, что от дифирамба. Аристотель всего не сказал, что сказал Ницше. Это было первым импульсом, чтобы противоречить Ницше, но потом стало ясно, что к мировоззрению Ницше так подходить нельзя, и если Виламовиц противоречил⁷, то другой великий филолог Эрвин Роде, автор «Психеи», стал на сторону Ницше⁸. Загорелся любопыт-

⁶ В современной филологической науке концепции Вяч. Иванова о происхождении трагедии посвящено довольно много работ, укажем только на некоторые из них (*Брагинская; Вестбрук; Гусейнов; Вахтель*).

⁷ В написании стенографистки повсюду: Виламовиц. Ульрих фон Виламовиц-Мёллендорф (1848-1931) — немецкий филолог и историк античной культуры. Свое отношение к его методологии Иванов подробно аргументировал в статье 1934 г. «Гуманизм и религия. О религиозно-историческом наследии Виламовица» (подробнее об истории создания статьи и особенностях ивановской точки зрения см.: *Липто-Данилевский*, 168–185).

⁸ Иванов пересказывает известный эпизод реакции филологов-классиков на сочинение Фр. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Виламо-

ный спор. Выходило так, что если принять объяснение Аристотеля, то для того чтобы понять жизнь и психологию героев трагедии, нужно принять и внутренне психологическое объяснение Ницше. Как бы то ни было, о Дионисовом происхождении трагедии говорит то, что театр создавался не иначе, как при храмах богу Диониса. На каждом шагу встречается связь каждой детали с культом Диониса. Нельзя себе представить трагедию без Диониса. Виламовиц стал на сторону крайней критики, и его влияние создало определенное течение, которое можно назвать антидионисовским. Виламовиц издал <сочинение — *Е.Г.*> о происхождении трагедии⁹, сам Виламовиц очень храбро начал эту вещь, но потом несколько отступил, следующую главу обещал глубже обработать, но до сих пор мы так ее и не видели. Потом он говорил, что это случайный факт, что трагедии стали ставиться как раз во время праздников Диониса. Празднество Диониса было весной, отсюда потом весенний карнавал. Карнавал сопровождался музыкой. В Афинах приурочили трагедию к карнавалу, и так трагедия стала ставиться при Дионисовых праздниках. Так стал говорить Виламовиц, указывая на случайное совпадение Дионисовых праздников с трагедией и отвергая свидетельство Аристотеля, считая его за ошибку, что он смешал музыку и Дионисов карнавал с трагедией, которая пришла позже и совсем не из дифирамба. И потом, что там трагического в культе Диониса, что общего у Диониса с трагедией. Трагедия — это боль, страдание. Никакого страдания в культе Диониса нет. Это слова Виламовица.

виц, младший коллега Ницше, ответил ему памфлетом «Филология будущего!» в двух частях («Zukunftsphilologie!», 1872; 1873), где яростно нападал на философский, а не филологический по своей изначальной установке трактат Ницше, задевая и высмеивая также его вагнерианство (*Виламовиц*). Вторая часть была ответом на язвительную брошюру ближайшего друга Ницше, филолога Эрвина Роде, «Задофилология» («Afterfilologie», 1873), в академическом варианте — «Псевдофилология», полемически заостренную против Виламовица.

⁹ Скорее всего, Иванов говорит о статье Виламовица «Что такое аттическая трагедия?» (Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. Was ist eine attische Tragödie? // *Euripides Herakles. Erklärt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Band 1: Einleitung in die attische Tragödie*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1889. S. 4) — это раздел из введения к выполненному им изданию «Геракла» Еврипида.

За последнее время стали искать происхождение трагедии в Мистериях и, наконец, в самое последнее время в этом вопросе сделана попытка вывести трагедию из похоронного плача¹⁰.

Теперь после того, как вы могли сориентироваться в вопросе, я расскажу свою собственную точку зрения на происхождение трагедии. К сожалению, моя работа о происхождении трагедии до сих пор еще не напечатана, но должна выйти в издании Сабашниковых¹¹. Мои общие тезисы таковы: Ницше говорит совершенную правду, но нужно сказать, что правда, будучи психологической, не является освещением вопроса с точки зрения истории религии, а между тем культ Диониса нужно рассматривать как историю религии. Свидетельство Аристотеля — совершенная истина, что же касается взгляда Виламовица, то это очень бездоказательный, голословный и совершенно необоснованный и давно не поддерживаемый, легкомысленный по существу взгляд, который вышел в пылу полемики из желания противоречить. Позднейшее исследование о связи между трагедией и мистериями заключает много правды, но только такой правды, которая не противоречит старым исследованиям и мнениям о происхождении трагедии

¹⁰ Иванов подробно анализирует версии происхождения трагедии из обряда элевсинских мистерий и из похоронного плача в гл. «Происхождение трагедии»: «Едва ли возможно <...> не усматривать схемы будущей трагедии в круговом плачевном хоре, поющем и плачущем вокруг героической могилы, — быть может, с обреченным на смерть, как иногда на представлении трагедий в императорском Риме, в личине чествуемого умершего, как на римских похоронах, стоящим в середине оргийного круга» — «Глубочайшая идея Дионисовой религии, — идея тождества смерти и жизни, идея сгущения в индивидуацию и ее расторжения, идея ухода и возврата, — была с величайшею символическою силой выявлена в трагедии, которая, в нерасторжимом соединении с действием Сатиров, поистине приобретала характер всенародных мистерий, соотносительных элевсинским таинствам с их мудростью о зерне, в земле умирающем и высылающем на землю колос» и др. (Иванов 2015, 311; 338).

¹¹ Напомним, что тираж книги Иванова «Эллинская религия страдающего бога» погиб в пожаре на складе изд-ва «М. и С. Сабашниковых», возникшем в ходе боев в Москве в 1917 г.; академический вариант исследования был воплощен Ивановым лишь в 1923 г., когда вышел труд, представленный им на степень доктора классической филологии (Иванов 2015). Вместе с тем Сабашников, оправившись от пожара, все же намеревался продолжать свое издательское дело, в том числе — издание труда Иванова, который сохранил экземпляр наборный рукописи со своими поправками и, по-видимому, зимой 1919 г. все еще не терял надежды на повторный тираж сгоревшей книги.

из Дионисова культа. Так же нужно отнестись и к попытке вывести трагедию из похоронного плача. Те люди, которые говорят о плаче и мистериях, они говорят о том же, о чем говорил Аристотель. И плач, и мистерии — все это входило в Дионисову религию, но только эта религия недостаточно исследована. Все эти точки зрения совпадают. Во всяком случае, и теперь, пересматривая объяснения, я скажу, что если я защищаю самую древнюю точку зрения, т.е. справедливость слов Аристотеля, то и новейшие открытия как раз пытаются подтвердить справедливость такого консерватизма. Верность этого предания подтверждает недавно найденный византийский текст¹², в котором есть ссылка на элегии Солона и, судя по этим ссылкам, Солон утверждал, что трагедия и трагические люди пришли из Пелопоннеса¹³. Дальнейшее изложение укрепляет почву, это важно, потому что это окончательно утверждает мнение Аристотеля и мнение Гомера, который писал по этому вопросу отдельные статьи¹⁴. Дело в том, что свидетельство Солона — это свидетельство современника Эсхила, и относится к VI веку. Солон и должен был сказать: если бы Виламовиц был прав, что трагедия у нас стала только появляться во время дионисийского карнавала, то нельзя было бы сказать, что она исходит от дифирамба, а на самом деле другое. Аристотель говорит, что трагедия родилась от дифирамба, и то, что Солон говорит, что трагедия пошла из Пелопоннеса, это доказательство, что она пошла от дифирамба. Это важно. Что касается до мнения, что трагедия происходит от плача и от мистерий, то оно не противоречит, а напротив, очень ценно и освещает развитие трагедии на известных ступенях. Виламовиц такого мнения, что у трагедии ничего общего с духом Диониса нет, потому что содержание трагедий — это тот же

¹² Пояснение к этому пассажи можно обнаружить в гл. «Происхождение трагедии»: «...нашли неожиданное, частичное, правда, но существенное подтверждение в виде парафразы из элегий Солона у византийского грамматика Иоанна Диакона, переходившей от одного компилятора к другому без проверки по оригиналу и все же сохранившей нам подлинное мнение величайшего авторитета той эпохи, когда аттическая трагедия только что зачиналась: „впервые трагическое действие ввел Арион из Мефимны, как учит Солон в своих “Элегиях”» (Иванов 2015, 317–318).

¹³ Солон, frg. 30a West (Iambi et elegi Graeci. Vol. II. Oxford, 1972. P. 138).

¹⁴ Явная ошибка стенографистки.

самый общеэллинский эпос, который мы читаем у Гомера, только эпос драматизированный. Эллы привыкли слушать на площадях, на эстрадах отрывки из Гомера, вместо такой декламации надумали по случаю карнавала драматизировать эти отрывки и говорить в виде лицедейства, от чего и пошла трагедия. Это драматизированный эпос, так говорит Вилламовиц. Что касается этого мнения, то оно совершенно правильно, все содержание трагедий есть эпос и эпос в сущности драматизированный. Но что значит драматизировать <?>. Нам теперь это не трудно. Художественному театру нетрудно драматизировать произведения Достоевского¹⁵, но раз драма только начинается, то как это сделать — вот загадка.

В греческой религии и культуре наблюдается очень характерный дуализм — не такой дуализм, который мы встречаем в другой религии, как противопоставление добра и зла, Ормузд и Ариман, разрушительное и творческое начало, дуализм людей; не такой дуализм, и не о том дуалистическом учении он говорит, которое интересуется миром истинно существующего и миром не истинно существующего. Греческий дуализм признает одну группу богов и другую группу, и между ними нет ничего общего. Соединить обе группы нельзя, но если бы соединить, то праздновать вместе и вместе молиться нельзя. Эти две группы суть боги небесные, сидящие на Олимпе, светлые боги, боги жизни, и вторая группа — боги подземные, боги тьмы, преисподней, боги ночи. Боги дня и боги ночи — это уже земные боги. Культ тех и других — совершенно различен. Трудно было жить в этом двоеверии, при котором было большой заботой умиловить тех и других, Греки искали соединения между небожителями и подземными богами, тем более что человек являлся в очень тягостном состоянии ввиду разделения миров. Он должен был бояться богов. Человек был смертен, тогда как боги были бессмертны, боги-аристократы ничего не имели общего с человеком, и человеку полагаться на них было нельзя, а в то же время они были запуганы, что после смерти им придется иметь дело с богами преисподней, правда,

¹⁵ Имеется в виду постановка «Братьев Карамазовых» и «Бесов» в 1913 и 1914 гг. на сцене Московского Художественного Театра, сопровождавшаяся полемикой, частью которой стала статья Иванова «Основной миф в романе “Бесы”».

там жили богини, которые, подобно паркам, плели нить жизни, во всяком случае, люди, подчиненные при жизни богам жизни, после смерти должны были зависеть от мира преисподней и живших там героев. Это была непостижимая область, и нужно было найти какую-нибудь связь между сферой богов-небожителей и сферой героев, живущих в преисподней. Греки долго искали, и нужно было найти такого бога, который был бы вполне небожителем и в то же время был бы героем, т.е. человеком, пострадавшим из-за своих страстей и сошедшим в поземное царство. И они пытаются создать образ Геркулеса; это есть страстотерпец, который символически изображается спасителем мира, он всю свою жизнь отдал за други своя. Он продельывает ряд величайших чудес, после которых его сожгли на костре, и он вознесся на небо и сопричислен богам. В некоторых местах Геракл считается только человеком, а на небо он попал за выслугу, и вот, когда распространяется религия Диониса, тогда греки, увлеченные мыслью, что искомое дано: Дионис принадлежит и земле, и небу, и той сфере, и другой сфере, и подземному царству, и Олимпу. Он есть и человек и бог, он вполне богочеловек, потому что он рождается от Зевса и земной матери. После того, как он был во чреве матери Семелы, отец Зевс взял его в бедро и родил из своего бедра. У него две матери: мать — его же отец, он был и во чреве матери, и в бедре отца, и от Зевса исходит, и от земной матери рождается; он и является на землю вполне человеком, и страдает, страдание и гарантирует его от смерти, но он выпивает и чашу смерти, он знает мир смерти, он сойдет в подземный мир, он друг человек¹⁶ в собственном смысле этого слова, потому что он вместе с человеком страдает и образуют не случайно <Так!>¹⁷. А так как метафоры в поэтической форме заменяют названия «бог» и «герой», то получается Дионис — бог-герой, вот и найдено, что настоящий бог в то же самое время — герой Эрос. Таким образом, Дионис является начальником подземной сферы, и в культе Дионису возможно соединить и культ земной, и культ подземный. Двоеверие кончилось, получился новый завет,

¹⁶ Возможно, это скрытая аллюзия на стих. Ф. И. Тютчева «День и ночь» (1839): «Друг человек и богов!»

¹⁷ Очевиден смысловой пропуск в тексте стенографистки.

человек воздвигнул верование, религиозное сознание. Отсюда вытекает важное последствие для искусства: прежде всего, сфера искусства мало-помалу перешла в ведение светлых богов, случился тоже довольно сложный процесс: в то время, когда оплакивали героев над курганами, и этим самым полагали начало эпоса, эпос вышел из беспокойных страстей и горя, вот как, например, повествование о страстях Ахилла, это и было содержанием эпоса, эпос был минорный и тесно связан с оплакиванием страстей героев над курганами. Но когда малоазийские певцы пришли в Аттику, то и Аттика сделалась лирической, и там все певцы переменили настроение и перешли на мажорный тон и стали петь не в смысле плача, а в смысле повествования. Но, тем не менее, мало ли что можно назвать эпическим произведением, то же самое можно сказать и о лирике светлых богов. Что это значит <?> — что в то время создались такие условия, при которых можно было исполнять особую форму напевов, воспевающих светлых богов. Где же томилось все печальное, все то, что наполняло грудь человека в смысле особенного мистического влияния, обращения к подземным жителям, к этим героям, как находило выход все то, что печалило, все, что не просилось на свет божий. Ведь сохранили же многие писатели различие между двумя мирами, например, Тютчев сохраняет различие между двумя мирами богов. Тютчев постоянно говорит о 2-х мирах, о покрове ночи над бездной¹⁸, как ночь открывается и чем она пугает человека. Он говорит, что это разные полушария души человека. Так вот все, что носило характер меланхолического, глубокого, все это не находило себе выхода и стекалось в узкое русло дифирамба. Все, что подходило к сфере темных богов в смысле обитателей тайной сферы, все это втекало в дифирамб. Дифирамб уподобляется потоку, в который вода стремится с вершин, потом попадает в долины и разливается в разлив, и этот разлив и есть трагедия. Сначала в узкий дифирамб, а потом оттуда в великую трагедию. Трагедия вышла из дифирамба, так говорит Аристотель.

Какими же этапами произошла действительно трагедия из

¹⁸ Аллюзии на стихотворения Ф. И. Тютчева «Святая ночь на небосклон взошла...» (1848-1850); «О вещая душа моя...» (1855).

дифирамба. Чтобы исследовать это, мы имеем целый ряд свидетельств. Мы знаем, что в Пелопоннесе дифирамб плясали и пели хором. И вот из многочисленных свидетельств есть такие, которые говорят, что в VI веке случилось однажды, что тиран Клисфен запретил чествование героя Адраста¹⁹ трагическими хорами и на место этого, ввиду Дионисова культа, возвратил хоры Диониса. Что это значит? Это значит, что в VI веке в городе Сикионе ставили хоры, хоры эти прославляли некоего героя Адраста, тиран думал, что в политическом отношении такое празднество неудобно и вернул хоры Диониса²⁰. Оставим Адраста в покое, но из этого факта мы видим, что хоры Диониса существовали, что их прямо называли хорами в честь бога Диониса, что бога Диониса мог заменять кто-либо из героев, например, герой Адраст с очень трагической участью, и многие другие, некоторые напоминают самого Диониса. Если мы посмотрим на героев, то увидим, что и те, и другие похожи, как две капли воды, на самого Диониса, ибо он и есть герой, герой является ипостасью лика Диониса, под всеми масками один и тот же герой. Я только что настаивал, что Дионис и был бог-герой, другими словами я хочу сказать, что когда распространился культ Диониса в Греции, то все герои были прославляемы хорами, страдания их были воспеваемы, и в воспоминание о них приносились жертвы на особых священных горах, называемых очагами. Вот эти герои были канонизированы, как наши святые, эти герои были отданы в ведение бога Диониса, потому Дионис был герой над героями, и все эти герои были в каком-нибудь лике Диониса, как один Дионис, т.е. герои терпели страдания, как первоначально терпел бог Дионис — богочеловек-герой. Таким образом, в христианстве, которое выступило на место героев, были мучени-

¹⁹ В стенограмме повсюду: «Одраст».

²⁰ Ср. подобное рассуждение в «Происхождении трагедии»: «Но если сикионские хоры VI века, оплакивавшие героя Адраста и не желавшие, по Геродоту, славить Диониса, кажутся непосредственно проистекающими из героического пра-действия, какой смысл имело мероприятие градовладыки, который “отдал” (apedôke) хоры Дионису? <...> Клисфен усматривал в своеобразном обряде общий тип дифирамбического служения; сикионцы же знали в нем независимый от дифирамба стародавний обычай. Перенесенные на Диониса, трагические хоры представили собою во всяком случае драматический вид дифирамба» (*Иванов 2015*, 312–313).

ки на кресте, и в лике каждого мученика принимал страдания сам Христос. Эта аналогия не есть простая выдумка. Если ее понимать только мистически, то тем более можно конкретно представить, что все герои были страдальцы, и все, что говорилось о Дионисе, запечатлелось потом в так называемых легендах о многочисленных героях, поэтому все герои в большей или меньшей степени являются ипостасями Диониса, и в этих героях сходство так велико, что можно проводить тождество. Это был общий закон обожествления между людьми и богом. Например, Ифигения, которая была принесена в жертву Артемиде, ведь это сама Артемида. Как так? Очень просто. В местном культе Артемиды была под названием Ифигении. Когда распространился культ Артемиды, то местные культы должны были у себя провозгласить культ Артемиды, а уже спасать свою Ифигению было дело жрецов. Артемида была героиня, которая чествовалась под многими именами. Много богов было превращено в героев, и одни названия заменялись другими вследствие поглощения более общим культом. Например, Амфитрион было имя Зевса, а потом оказалось, что Амфитрион стал героем; так, ликом Артемиды была Ариадна, а потом Ариадна оказалась героиней отдельной от Артемиды. Когда ее принесли в жертву, то так как Артемида ее слишком любила, то сделала ее жрицей в своем храме. Подобно этому и многие герои в первоначальном виде были Дионисом, а потом героизированы и стилизованы под Диониса. Одним словом, под ведением Диониса оказался весь круг героев, и образовался дионисийский культ, следовательно, когда говорят, что трагедия героична, этим хотят сказать, что она Дионисова и потому она героична, что она посвящена Дионису. Где же взять героев? Они даны были в эпосе. Ясно, следовательно, то соображение, которое привел Виламовиц, что в трагедии другого содержания не могло быть — содержания, которое дает эпос, потому что они героичны. Но тут трактовка должна быть совершенно иная. Если эпос был посвящен светлым богам, то трагедия — мрачным богам, а если трагедия посвящалась темным богам, то ее должно трактовать иначе, в форме дифирамба, дифирамб является соединением контрастов, то весны, то плача. Это будет по своему существу трагедия. Трагедия непременно героична, непременно изображает героев, и

все это вылилось в содержание Дионисовых трагедий. Одним из этапов, характерных для развития трагедии, является Арион²¹, тот Арион, который известен и популярен по стихотворению Пушкина²².

<так! Пропуск в тексте>

Арион — легендарная личность и, тем не менее, время его жизни приписано к VI в. То, что об Арионе говорит поэт и что это мифическая личность — это вещь второстепенная. Важно то, что ему приписано существование в VI в. и что ему пели дифирамбы. Дифирамбы ставились хором, дифирамбы славили трагических людей и трагические чувства. Если мы будем исследовать это свидетельство, то в конце концов мы придем к следующему заключению: Арион был реформатором того хора, пример которого мы видели в Сикионе, что он ставил такие хоры и называл их дифирамбами, и действие называлось по имени своего хора. Например, если хор изображали юноши, то и самый дифирамб назывался «юноша». Получалось заглавие. Я говорю: совершенно неважно, жил ли Арион или нет, этот основной герой, а важно, что определенно известен этап в развитии трагедии, и именно вначале эти хоры поют только Дионису, а потом распространяют свое действие на героев, а потом расширяются, образуются трагические люди и устраиваются различные постановки. Как же мы должны представлять себе постановку такого представления? По-видимому, так: центральной фигурой является сам Дионис, вокруг него являются козлы-сатиры, которые в Аттике существовали в образе сирен. Впоследствии центр занимает запевала, который изображает Диониса, потом козлы, затем дифирамб расширяет свой круг и распространяется на героев, которые оказались в сфере Диониса; весь пафос, весь пыл передается запевалой, а вся игра заключается в переодевании в маски. Нужно каждую минуту переодеваться, так вот Дионис и прикрывается тем или другим героем. Сообразно культу этих героев нужно было представить и хор, и вот козлы изображаются то в виде старцев, обращаются в дев, а потом скидают *<так! — Е.Г.>* одеяния, и козлы пляшут вокруг Диониса.

²¹ В записи стенографистки: «Орион».

²² Далее, в ходе лекции, Иванов цитировал стихотворение А. С. Пушкина «Арион» (1827).

По свидетельству Аристотеля, весь первоначальный период представление носило характер *comedia dell'arte*, импровизации. Сатиры по существу импровизировали. Вот только Арион ввел сатиров, говорящих размеренной речью, следовательно, Арион людей, загримированных в сатиров, заставил говорить стихами.

Итак, мы имеем круглый хор, посредине протагониста—запевалу, который является в образе героев Диониса. Все те, которые исполняют хор, называются козлами, а потом стали говорить о ремесленниках Диониса в смысле актеров, и следовательно, в центре — Дионис, а вокруг — ремесленники Диониса, которые пляшут хоровод вокруг центральной фигуры героя, который являлся ипостасью Диониса.

Так вот, можно полагать, что если говорится, что хор исполнялся козлами, то это нужно понимать, что только в масках козлов. Когда герой по признанию местного протагониста должен был вернуться к главному назначению и снять маску и занять свое место, нельзя же представить, чтобы ремесленники были все козлы да козлы. Когда они прославляли Диониса, они были козлоногими. Вокруг Диониса была присвоенная ему вольница сатиров. Под сатирами можно разуместь души умерших, сатиры пляшут вокруг Диониса, потому что он их выводит из подземного царства. Когда они приходят на землю, это не мешает им быть очень веселыми. Когда Дионис исполняет божественную роль, сатиры вертятся вокруг него, когда же в центре другой герой, то козлы перестают быть козлами, потому что под козлами подразумеваются общины актеров, которые играют вокруг героев под названием козлов. Мы знаем общины медведей, пчел, собак, мы знаем общины быков, всех животных. Это потому, что они исполняли различные роли, связанные с определенным культом определенных животных. Так, например, медведи играли в честь Артемиды, быки — в честь Диониса, собаки — в честь богов смерти и т.п. Так животные обозначения углубляются, и нужно понимать, что они должны были одеваться по главной роли. Пелопоннесские дифирамбисты были козлами, это была религиозная община, они надевали разные маски. Потом, когда, как говорит Солон, трагедия пришла в Аттику, то там претерпела существенные и интересные изменения. В Пелопоннесе тра-

гедия имела круговое строение хора, и когда она перешла из Пелопоннеса в Аттику, то вначале местом для трагедии была агора, городская площадь или круг, а потом в Аттике в трагедии произошли очень значительные перемены и круговой хор делается 4-х угольной формы. Это соответствует новому этапу трагедии. Нужно отдать отчет, отчего это появилось, что стали править хоровод в масках. В отличие Дионисовой религии от всех религий Греции, в Дионисовой трагедии действует вся община, состоящая из женщин. Это совместное действие называется оргией. Оргию исполняют женщины на вершине горы, и в это время мужчины не должны присутствовать. Посредине сам герой. Когда женщины кружатся вокруг Диониса хороводом, это было радение, которое приводило в экстатическое состояние, это состояние доходило до того, что им казались видения, потом появлялись видения в виде животных, которые продолжали оргию. Это было приобщение самого бога.

Таким образом, вы видите, происхождение кругового хора чисто культовое, и в Пелопоннесе это происходит от древнейших обрядовых действий. Вот такой хор и хоровод пришел и в Аттику и тут претерпел влияние мистерий. Что такое мистерии? Это просто замкнутая в определенный круг оргия, при которой не допускается непосвященный к данной общине. Это такое же действие, какое происходило и в Пелопоннесе, ничего нового. Мистерии связывались с культом Элевсинских героев, существовала мистерия Вакха, и все мистерии не что иное, как распространение священного действия, которое показывали на открытой возвышенной сцене. Влияние мистерий было очень глубоким на самый характер трагедии. По воспоминаниям Аристотеля, трагедия развивалась торжественно, важно, свяшенно, все сатирическое в смысле веселых импровизаций было из нее исторгнуто, исключено, отведено в другое место. Трагедия давала только торжественное содержание, а вся игра сатиров сохранялась до конца трагедии, когда маски опадали и бывший хор являлся в масках козлов. Это сатирическое действие продолжала *commedia dell'arte*. В это время хор принимает четырехугольную форму, это прямое влияние мистерий. Точно так же <, как — *Е.Г.*> в мистериях для хора употреблялись особенно

пышные ризы, и в трагедии актеры облакаются в столы, в высокую обувь — котурны, круг одевается в священные маски, которые имеют ритуальное значение и делаются подходящими к имени героя.

Затем появляются особенные возвышенные прически. Все эти ритуальные знаки взяты из мистерий.

Таковы собственно главные этапы, которые подводят к происхождению трагедии в Аттике.

Перерыв.

Таким образом, в Аттику трагедия пришла из Пелопоннеса в форме дифирамбийского действия, посвященного чествуемым героям. Затем под различными влияниями в трагедии произошло много перемен. А именно: вся импровизация, разговор животных, действие сатиров было выделено из трагедии, они кончали празднество, а трагедия стала торжественной, священной. Теперь есть исследователи, которые находят непреодолимые затруднения там, где как будто не нужно затрудняться. Они как раз останавливают свое внимание на том, что трудно допустить происхождение трагедии из культа Диониса, когда Дионис сам в ней участвует, затем сатиры выделены в отдельное игрище, потом Диониса нет, а есть герои трагедии. Если бы трагедия была Дионисовым праздником, то в центре должен быть один он, а, например, в гор<оде> Сикионе сами собой почему-то перестали славить хоры Диониса, а славили Адраста, до тех пор пока тиран не запретил и покуда не возвратил к богу Дионису. А в трагедии ничего касающегося Диониса нет. Но мы стоим на той почве, которую я намечал, что все герои в своей совокупности существуют в понятии Диониса, из всех героев сквозит он один. На самом деле самый театр строился по традициям храмов Диониса, он называется святилищем Диониса. Жертвенник Диониса дымится во время представления трагедии, но сам Дионис не выводится, и уже в Пелопоннесе расширение пределов трагедии распространяется не на самого Диониса, а только на героев. А в Аттике это было особенным образом закреплено, и, тем не менее, мы не должны забывать, что есть трагедии, в которых сам Дионис появляется главным действующим лицом. Есть трагедия Эсхила «Эдоны»²³, посвященная культу бога Диониса. И это

²³ Имеется в виду утраченная трагедия Эсхила «Эдоняне».

не единственный пример. Но главная причина, почему в Аттике Дионис не встречается на сцене, заключается в религиозном положении. И другие боги тоже не являются в трагедии на сцене, а когда они должны появиться, они появляются на особых местах сверху сцены, исходя из неба, и оттуда говорят несколько слов и обычно вовсе не действуют, а действуют только герои. Представьте себе, что у нас воздвигнута особенная сцена, особенный театр для представления мистерии из легенды о житии святых и тому подобно — так здесь обычно религиозная сдержанность заставляет самую священную персону не выходить, о нем говорят так, как будто он за сценой присутствует. В средние века боги изображались, но потом можно было посмотреть на это дело иначе, практически, в смысле общественной психологии. Искусство в Греции было свободно, и допускались слишком вольные изображения. Поэт Аристофан говорит, что он не хочет делать богов предметом насмешки. Трагедия — слишком серьезное всенародное дело, на которое смотрели щепетильно, и здесь прямое представление богов казалось неуместным, и только в мистериях мог появляться бог, но туда пускались только посвященные. Мистерии брали религиозные, поучительные, мистические темы. Для этого были фиумская и другие, представление было замкнутое, в толпе не появлялось²⁴. Трагедия в Афинах носила определенный характер Дионисова празднества, и этим объясняется то, что трагедия ставилась во время первого весеннего праздника в конце февраля, а потом во второй праздник, приблизительно вроде нашей Пасхи. По свидетельствам современников, в это время цвели розы, и вот в этот момент и ставились трагедии, приуроченные к торжествам по случаю этих празднеств. Здесь, конечно, в Аттике явился Эсхил, он представляет расцвет трагедии. До Эсхила в более архаический период был Фриних, о котором мы знаем, что он менее талантлив, чем Эсхил, и театр его не так развит, но он написал 2 вещи²⁵, которые

²⁴ Фраза не вполне понятна, возможно, здесь ошибка стенографистки. Что касается «фиумской мистерии», то, по всей видимости, речь идет об орфических мистериях Диониса в Фаюме (Tierney M. A New Ritual of the Orphic Mysteries // The Classical Quarterly. 1922. Vol. 16, №. 2. Pp. 77–87).

²⁵ Иванов имеет в виду сохранившиеся фрагменты двух трагедий: «Падение Милета» и «Финикиянки» древнегреческого поэта Фриниха (к. VI — нач. V вв. до н.э.).

были аналогичны драмам. Причем он первый ввел женские роли. Как та, так и другая пьесы носили политический характер, «Финикиянки»²⁶ имеет много общего с «Персами»²⁷, причем последнее навлекло на поэта преследование и обвинение, после чего сняли со сцены, объясняя ее неуспехом²⁸. Это очень характерный случай для демократии. В чем же дело? Разве произведение было непатриотично? Ничего подобного, все были удовлетворены этим произведением, но оно разжалобило зрителей, получалась какая-то истерика, и нашли, что такая трагедия потрясает мужество сограждан и развращает, они теряют энергию, поэтому нашли эту вещь глубоко вредной. Это очень характерная страница для изучения отношения народа к театру. Есть так называемые предшественники Эсхила. Если мы посмотрим немножко раньше, то здесь мы доходим до очень курьезных образов, весьма загадочных, я говорю о Феспиде²⁹ — это трагический поэт, проживавший в то время, когда трагедия появилась в Аттике из Пелопоннеса. Мы знаем, что он написал такие произведения, как «Жрецы», «Юноши», таковы названия его трагедий. Родился он около 580 г.³⁰ до Р. Х., а Эсхил в 52<5>³¹ г., разница лет, которая их отделяет, не так велика, но Феспид интересен, потому что он дает примитив театра, а уже потом появляются chefs-d'œuvre Эсхила. Предания, сохранившиеся о Феспиде, говорят, что он развозил свои трагедии на колеснице. Дело идет о круглой площадке или колеснице, с которой давалось представление. Конечно, круглая площадь не исключает колесницы, можно было поставить представление так, чтобы была необходимая площадь для движения хора, а колесница, декорированная, занавешенная, играла роль

²⁶ В стенограмме: «Финикияне».

²⁷ Трагедия Эсхила «Персы» (472 г. до н.э.)

²⁸ Ср. в гл. «Происхождение трагедии»: «... выхождение трагедии за очерченные для нее пределы пресекалось народным в сфере изображения текущей жизни и событий всем памятных равно протестом, и согласие демоса с Эсхилевыми “Персами” после неудачи Фриниха объясняется, на наш взгляд, прежде всего, общим признанием героической канонизации бойцов Марафона и Саламина, чьи могилы стали алтарями, как пел Симонид о павших при Фермопилах» (Иванов 2015, 341).

²⁹ Феспид (2-я пол. VI в. до н.э.) — аттический поэт, считается основателем греческой трагедии.

³⁰ В стенограмме: 880 г.

³¹ Годы жизни Эсхила — 525–456 до н.э.

сцены. Как вы должны понять это? Просто Феспид, который был и драматург, и актер, применил колесницу, простую тележку, к театральному представлению, он устраивал так, что вся трагедия происходила на колеснице, а для хора необходима была площадка, площадку нужно было прибавить для хора, а самое действующее лицо могло стоять на колеснице за площадкой в виде импровизированной сцены. Эта колесница упоминается Феспидом. Насколько предание верно — неизвестно, по всей вероятности, это догадка, но догадка эта напрашивается, так как на колеснице показывался сам Дионис. Это был большой обряд во время весеннего праздника, во время которого именно на колеснице, изображающей корабль, восседал бы Дионис и вокруг него его спутники — менады, может быть, сатиры. Эту колесницу втаскивали на вышку Акрополя. Так как эта колесница изображала корабль, то римское название *car naval*, очевидно, было распространено и сохранилось до поры до времени, и перешло в другие страны, где уже колесницу заменили другими приспособлениями, и дошло до наших дней под названием карнавала³². Так что слово карнавал происходит от культа Диониса в связи с празднествами, посвященными Дионису. Другие, ища происхождение этого слова, думали, что это значит просто «прощай, мясо»³³, потому что карнавал обычно бывал перед постом. А это происходит от геройской колесницы. Колесница Феспида имеет отношение к этой колеснице, это общий ритуал. Изображали Диониса на колеснице, и сатиры были тут при начале и производили свою обычную игру, а потом они превратились в хор. Вот так я думаю о Феспиде.

Вот те этапы, по которым шло развитие трагедии в Аттике. Что же касается влияния на трагедию похоронного плача, то нужно констатировать, что момент плача очень значителен в трагедии, вставляются стихи, посвященные плачу, и известное место отводится плакальщицам, они произошли из тризны,

³² Имеется в виду одна из этимологий слова «карнавал» — от латинского *carrus navalis*, «повозка-корабль». Ср. в гл. «Происхождение трагедии»: «этот корабль, *carrus navalis*, давший имя позднему “карнавалу”, есть, как справедливо замечает во введении к своему “Софоклу” Ф. Ф. Зелинский, явное “воспоминание о приезде Диониса морем в страну, в которой он хочет основать свой культ”» (Иванов 2015, 332).

³³ От народной позднелатинской этимологии: «*carne vale*».

из плача во время тризн. Мог ли такой факт оказать глубокое влияние? Можно принять исчерпывающее объяснение, что плач это есть дело плакальщиков. Из одного плача трагедия состоять не может, она и была бы только плачем. Если принять то образование трагедии, которое я излагаю и которое называют монистическим, тогда этот момент плача входит органически в трагедию, так как Дионис есть бог умерших и так как в минорных хорах излагается эпос, так можно представить, что это умершие, которые выходят перед нами в масках, чтобы мы чувствовали, что они вышли из гробов и могут действовать перед нами. Все это понятно тогда, когда это подчинено понятию о самом Дионисе на его празднествах, который не ограничивается сферой смерти, но обладает и сферой весеннего восстания умерших из гробов, они возвышаются до степени героев и молятся Дионису. Этот аспект охватывает всю трудность и всю логическую сущность вопроса. Сущность этого вопроса и заключается в умении синтезировать, постигать культ Диониса.

Но как можно понять то, что Дионис зараз ведает и трагедией и комедией? Как трагедия, так и комедия одинаково возвышенны и стоят около Диониса, зараз и разгульный карнавал со всей игривостью сатиров, и таинственная и печальная трагедия. Ему свойственны самые противоположные решения души человеческой. И всегда эта душа человеческая переживает повышенную эмоцию, всегда повышенную, экстатическую, либо скорбящую, либо веселящуюся; то изображение смерти, то весенние цветы и влияние весны со всей жизнерадостностью изображали сатиры, как я упоминал, души умерших, и в то же время, казалось бы, это такие демоны, которых считали в последнюю эпоху очень плотскими. Это ошибочно, ибо тут другое, точно так же, как видели что-то сладострастное в типе менады, а между тем, напротив, — это мужеубийцы, возбуждавшие ужас, точно так же и сатиры в связи с жизневозбуждающим представлением дали повод приписать им что-то сладострастное, но на самом деле они ничего не имели общего с тем источником сладострастия, какой стали придавать всему кругу Диониса. Было время, когда его считали только богом войны, и наслаждение играло самую последнюю роль в этом культе. В смысле атрибутов важно отметить, что

во время жертвоприношения кровь животных растекалась по жертвеннику и, кроме того, употребляли виноград. Хотя виноград — это атрибут островного культа Диониса. Мы имеем дело с двумя кругами Диониса, круг континентальный и островной, при котором употреблялось вино, а еще раньше были человеческие жертвоприношения, пламенная человеческая кровь растекалась, это символизировало страдающего бога, самого Диониса, он представлялся ритуально убитым, и даже пожирали человеческое мясо. Но это было в глубине веков. Если мы смотрим: то, что было до греков во Фракии, то именно там было ужасное, поистине трагическое. Я боюсь, чтобы вы не потеряли нить о дифирамбе, и рассматриваю то, что можно рассмотреть еще раньше произведений Эсхила. Так вот, значит, был хоровод, который кружится вокруг центрального действующего лица запевалы, это был протагонист, потом главная роль переходит к герою. Что было потом, то по некоторым исследованиям мы находим гипотетически. Я подчеркиваю гипотетичность того, что я сейчас скажу, и беру на себя ответственность как за гипотетичность, так и за достоверность. Здесь мы находим следы дифирамба. Идя по следам дифирамба, мы приходим на остров Крит, и на острове Крите Дионис весьма рано сочетался с первоначальным богом двойного топора. Там дифирамб является песнью в честь бога двойного топора. Здесь мы имеем дело с загадкой, оказалось, что дифирамб отождествляется с двойным топором, это как бог и бог-отец. Дифирамб есть бог, и дифирамб есть двойной топор. Товарищи, которые не привыкли к такой символике, может быть, несколько сбиты с толку, и им может казаться, что тут нет смысла. Дифирамб есть песнь, и сам Дионис называется дифирамб. Дионис есть бог, богоубийца — тот же Дионис. Дионис разделяется на бога и богоубийцу. В языке символики дифирамб и двойной топор тесно связаны. Дионис — бог дифирамба, и бог Дионис является богом двойного топора. Это та эмблема, которую встречаем, когда заглянем в лабиринт. Лабиринт — это есть обиталище бога двойного топора, везде в лабиринте образ этого бога, ему служат женщины-менады, они служат как жрицы. Они имеют символ двойного топора. Он тесно связан с человеческой смертью. В эллинском культе Крита сохранилось предание о двойном

топоре. Вспомните двойной топор Клитемнестры³⁴, с которым она спит, и дифирамб в песне упоминает бога двойного топора. Вот каково было назначение дифирамба, и исполнялся дифирамб женщинами, т.е. менадами. Это моя гипотеза, но она стала фактом, я глубоко убежден в ее справедливости. Может показаться странным <переход> от этого предполагаемого дифирамба, исполнявшегося женщинами в честь бога двойного топора, к хору на Пелопоннесе, в котором женщин нет. Очень естественно, когда матриархат сменился патриархатом, и женщина потеряла свое историческое значение, и в дифирамбе певиц сменили мужчины. Спрашивается, кто мог заменить нимф? — только нимфы мужского рода — сатиры, что же касается культа козлов или быков, то это зависело от местных влияний. В Аттике культ был конским.

Вот как развивалась греческая трагедия. Сначала она обнимала культ умерших, очень развитый в Греции до того времени, когда Дионисова религия распространилась, когда распространилась эта религия, где он явился главным героем, и все герои были отданы в его ведение. Дионис был владыка всех героев, и они образовали круг, и появились такие произведения, которые изображали этих героев. Я не знаю, достиг ли я цели, может быть, это непонятно было изложено и слишком гипотетично. Я считаю, первоначальный период — это дифирамб двойного топора, потом период пелопоннесских козлов с распространением хоров на героев, потом мы подходим к стадии оргии, этим этапом мы переходим в Аттику, и в Аттике, под влиянием мистерий и общин, которые приняли культ Диониса, трагедия берет героев, делает представление торжественным, славит Диониса или героя, который сквозит в лице Диониса, и затем действие сатиров отделяется в четвертую часть. Всегда делается трилогия, три части трагедии, и четвертая часть — сатирическое действие. Тут уже трагедия достигает такой формы, какую мы встречаем позже.

Вот все, что я хотел вам сказать. Что же касается до Ницше, то это психологический анализ глубоко проникновенный, ко-

³⁴ В переводе трагедии Эсхила «Агамемнон» Иванов делал акцент на том, что Клитемнестра убила Агамемнона именно двойным топором: который «для него является символом, связанным с обрядом жертвоприношения в прадионисийских культах» (*Ермакова*, 218).

торый и до сих пор остается для нас ключом, который открывает замкнутые тайны и дает возможность с трепетом почувствовать живые силы, которые бьются в греческой трагедии. Ницше не обо всем говорит верно, но он говорит с таким вдохновением, что то, что он говорит, нельзя считать неправдой. Я изложил мой собственный взгляд, но это не есть полемика с Ницше, это только анализ, который, конечно, не исчерпывает тех глубин, которые представляет исследование греческой трагедии, все равно, как свет не кончается этой лампой, которая освещает это здание.

Благодарю вас за внимание. Этим я заканчиваю цикл моих лекций.

*(Подготовка текста, публикация,
комментарий Е. В. Глуховой)*

**РЕКОНСТРУКЦИЯ ПОДТЕКСТА
ЭПИГРАММЫ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
«ЧУКОВСКИЙ, АРИСТАРХ ПРИЛЕЖНЫЙ...»**

Аннотация: В статье реконструируются жизненные и творческие подтексты эпиграммы Иванова, написанной для рукописного альманаха К. Чуковского «Чукоккала» в 1919 году. На основе писем, дневников, критических статей и архивных материалов Чуковского выясняется отношение критика к поэту-символисту и «реалистическому символизму» в целом, на которое отвечает Иванов в своем стихотворении.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Корней Чуковский, «Чукоккала», эпиграмма, подтекст, реконструкция, письма, дневники, критические статьи.

The article reconstructs the personal and creative subtexts of Ivanov's epigram, written for Chukovsky's manuscript almanac «Chukokkala» in 1919. Chukovsky's attitude toward the symbolist poet in particular and «realistic symbolism» in general is revealed using letters, diaries, critical articles and archival materials. Ivanov responds to all of this in his poem.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Valery Bryusov, Kornei Chukovsky, «Chukokkala», epigram, subtext, reconstruction, letters, diaries, critical articles.

Вяч. Иванов и Корней Чуковский были знакомы с 1906 года, но фактических сведений об их взаимоотношениях крайне мало. Имя критика не встречается в переписке Иванова с другими лицами, эпистолярной связи между ними не выявлено. По существу основным источником информации выступают дневники и письма Чуковского разным корреспондентам. Отдельный интерес представляют его критические статьи, где имя мэтра символизма иногда встречается. Но в целом отношение к Иванову приходится реконструировать по отдельным, часто проходным или фоновым замечаниям. Если другим «декадентам» (Н. Минскому, К. Бальмонту, И. Анненскому, В. Брюсову, Ф. Сологубу, А. Блоку, З. Гиппиус, Д. Мережковскому, А. Ремизову, С. Городецкому) посвящены отдельные статьи, иногда даже несколько, то «литературного портрета» Вяч. Иванова и Андрея Белого

талантливый критик так никогда и не создал. Это фигура умолчания Чуковского по отношению к Вяч. Иванову была замечена современниками. Она обыгрывается, например, в «переадресованной пародии» (*Тынянов*, 288) Е. Венского на Иванова:

И паки вопию: Не критик, а Зоил,
Почто меня не чтит посланием Чуковский?!
Аз, оргиазма жрец, утомно возопил:
Се не умру вовек, второй Тридиаковский (*Венский*, 30).

Тем более удивительно на этом фоне минимального личного и творческого взаимодействия выглядит известное стихотворение Вяч. Иванова «Чуковский, Аристарх прилежный...», написанное 12 августа 1919 года в Москве для знаменитого рукописного альманаха «Чукоккала»:

Чуковский, Аристарх прилежный,
Вы знаете — люблю давно
Я Вашей злости голос нежный,
Ваш ум, веселый, как вино,

И полной сладким ядом прозы
Приметливую остроту,
И брошенные на-лету
Зоилиады и занозы,

Полу-цинизм, полу-лиризм,
Очей притворчивых лукавость,
Речей сговорчивых картавость
И молодой авантюризм.

История публикации этого текста любопытна. В состав последней поэтической книги «Свет Вечерний», которую Иванов успел незадолго до смерти подготовить для Оксфордского издания 1962 г., стихотворение не вошло. Впервые оно было опубликовано в нью-йоркском «Новом Журнале» (№ 89. 1967, 6) под названием «Чуковскому», затем перепечатано в составе «Света Вечернего» в третьем томе собрания сочинений Вяч. Иванова (Брюссель, 1979, 530). Тем самым оно приобрело канонический

статус вопреки воле автора¹. Но даже если не знать этой издательской предыстории стихотворения, нельзя не заметить его чужеродности в составе целого: очень уж явно диссонирует его откровенно язвительный тон с общим умудренно-благословляющим пафосом сборника. Объяснению этого диссонанса никак не помогает краткий комментарий к стихотворению, в котором сообщается о дате написания и первых публикациях, но отсутствуют пояснения к истории его создания (III, 837). Ни о Чуковском, ни о его «Чукоккале» нет ни слова, поэтому подтекст, просвечивающий сквозь далеко не лестные характеристики адресата, остается совершенно непонятным.

Интересно, что примерно в это же время, в 1960-е гг., готовя «Чукоккалу» к публикации, Чуковский пишет комментарии ко многим шаржам, рисункам и эпиграммам, в том числе и к стихотворению Вяч. Иванова. В дневниковой записи от 12 апреля 1966 г. он признается: «Вообще — по теперешним временам Чукоккала — сплошная нелегалщина. Она воскрешает Евреинова, Сологуба, Гумилева, Анненкова, Вячеслава Иванова и других замечательных людей, которых начальство предпочитает замалчивать» (*Чуковский Т. 13*, 429–430)². В сильно пострадавшем от цензуры и самоцензуры виде уникальный альманах вышел только в 1979 г., уже после смерти Чуковского, и стихотворение Иванова вместе с комментарием появилось в советской печати практически одновременно с брюссельской публикацией. Из пояснений Чуковского мы узнаем о формальном поводе написания эпigramмы:

«Во время моей работы в Доме Искусств мне приходилось не раз ездить в Москву по делам нашего учреждения и читать во Дворце Искусств одну или несколько лекций. Я собирался на одной из своих лекций сказать несколько слов о статье Вячеслава Иванова, посвященной пушкинским “Цыганам”, которая в свое время мне очень понравилась. Вячеслав Иванов знал об этом и пришел послушать мою лекцию.

¹ Приношу свою искреннюю благодарность А. Б. Шишкину, указавшему на то, что решение включить стихотворение в т. III собрания сочинений Иванова было принято О. Шор под давлением какого-то московского корреспондента в 1960-е гг.

² В дальнейшем ссылки на собр. соч. Чуковского (2012–2013) даются в тексте указанием номера тома с литерой *T* и страниц.

Но в самый последний момент администрация предложила мне сократить ее чуть ли не вдвое, так как выяснилось, что после нее намечается обширный концерт. Из-за этого мне пришлось выбросить весь тот кусок, где говорилось о статье Вячеслава Иванова. Поэт, не зная причины моего умолчания, объяснил его лукавым маневром и, взяв у меня в тот же вечер “Чукоккалу”, вписал в нее свой стихотворный экспромт, который я считаю лучшим в “Чукоккале”: такое оно классически четкое, остроумное, меткое. Начинается оно похвалами, а кончается суровой хулой» (*Чукоккала*, 141–142).

Дальше Чуковский подсказывает советским читателям, кто такие Аристарх и Зоил, и дает свой ключ к интерпретации: «Язвительность экспромта Вяч. Иванова в том, что, назвав меня в первой строфе Аристархом, он в следующей приравнял меня к Зоилу» (*Там же*). Однако нетрудно заметить, что язвительность присутствует не только в отождествлении с древними критиками, но и в отдельных формулах, раскрывающих двойственность и лукавство протагониста стихотворения (*злости голос нежный, сладкий яд прозы, полу-цинизм, полу-лиризм, очей притворчивых лукавость* и т.д.). В целом они говорят об определенном отношении поэта и как к критику, и как к личности. Да и сама «обида» Иванова как повод для написания такой едкой эпиграммы выглядит неубедительной. Похоже, что комментарий Чуковского не объясняет, а, скорее, камуфлирует подоплеку его отношений с Вяч. Ивановым. Поэтому реконструкция логики и хронологии многолетнего знакомства метра русского символизма и «лучшего критика Серебряного века» (*Эткнд*, 264), вошедших в подтекст эпиграммы из «Чукоккалы», представляется немаловажной задачей.

Точная дата знакомства двух «героев» нашего сюжета зафиксирована в дневнике Чуковского в записи от 27 января 1906 г.: «Вчера проводил Брюсова на вокзал и познакомился с Вячеславом Ивановым» (*Т. 11*, 121). К этому моменту молодой и предприимчивый одесский журналист уже год, как перебрался в Петербург, и быстро, хотя и с невероятными трудностями, осваивался в столичной жизни, завязывая литературные знакомства вне модернистского круга. «Молодой авантюризм» — издание еженедельного сатирического журнала «Сигнал» — уже

привел его к судебным разбирательствам и тюремному заключению³.

Другой важный момент — при знакомстве с Вяч. Ивановым Чуковский уже дважды был напечатан в «Весах», имел достаточно долгое заочное знакомство с В. Я. Брюсовым, и как раз именно в этот приезд московского гостя в конце 1905 г. познакомился с ним лично. Многолетняя переписка с Брюсовым — бесценный источник сведений о вхождении Чуковского в мир символизма, о его отношении к разным течениям внутри него и к его отдельным представителям. О роли Брюсова в литературно-критической карьере Чуковского лучше всего сказал он сам. «Брюсов выволок меня из газетной трясины, затягивавшей меня с каждым днем все сильнее, приобщил к большой литературе и руководил мною в первые годы работы», — писал он позже, на всю жизнь сохранив к учителю чувство живой признательности и благодарности (*Чуковский 1959*, 431). Справедливости ради скажем, что сближение провинциального газетчика с одним из вдохновителей русского символизма происходило не только на волне благодарности. Юношеские философские теории Чуковского о «самоцельном» искусстве, которые очень серьезно излагались в самых первых статьях⁴, а потом подпитывали его позднейшее творчество, были во многом близки брюсовским эстетическим идеям и его декадентскому индивидуализму. В 1902 г. двадцатилетний Чуковский провозгласил: «Индивидуализм, — в конечном счете, — это апофеоз самоцельности...» (*Т. 6*, 285). Еще в Одессе, читая рецензию неизвестного ему критика «Нового пути» *Аврелия* (Брюсова), он зорко подметил не только достоинства его стиля: «толково, сжато и рельефно» (*Т. 6*, 294), но и «указанный г. Аврелием принцип проявления человеческой души» в произведении (*Там же*, 302). *Душа худож-*

³ См. шуточную запись в дневнике от 17 января» 1906 г.: «Да, господин дневник, многого Вы и не подозреваете. Я уже был редактором-издателем, сидел в тюрьме, познакомился с Мордуховичами, сейчас состою под судом, за дверь висит моя шуба — и обедаю я почти каждый день» (Дн.11. С. 121). О судебных мытарствах Чуковского как издателя «Сигнала» см.: *Лавров*, 124–140, а также очерк самого Чуковского о «Сигнале» (*Т. 4*. 540–573).

⁴ «О вечно-юном вопросе (об искусстве для искусства)» (Одес. нов. 1901. 27 ноября.), «Письма о современности: Письмо первое» (Одес. нов. 1902. 23 мая), «К толкам об индивидуализме» (Одес. нов. 1902. 13, 14 дек.).

ника — краеугольный камень литературно-критического метода Чуковского.

Взаимной симпатии, несомненно, способствовала и личная встреча, когда Брюсов пришел в редакцию «Сигнала», чтобы просить Чуковского о постоянном сотрудничестве в «Весах». Подробности этого посещения каждый раз с новыми деталями описывались Чуковским в разное время⁵, но неизменным оставалось общее впечатление: фанатичная любовь мэтра символизма к литературе, жадная внимательность к начинающим талантам, простота и демократичность. «Я просто в него влюбился», — пишет Чуковский жене, прощая даже замеченную им «деланность» этой простоты (Т. 11, 78).

Восхищение Брюсовым не означало для Чуковского особой любви к декадентам, он был от них далек, несмотря на то, что уже дважды выходил под одной обложкой с символистами в «Весах» за 1904 г. В седьмом номере его дебютная статья «Джордж Уотс» соседствовала с ивановской «Новые маски. Предисловие к драме Л. Зиновьевой-Аннибал “Кольца”», а в ноябрьском выпуске его «Шибышевский о символе» — с рецензией Иванова на первую книгу А. Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Позже он признается Брюсову, что в «Весы» он до сих пор писал гораздо хуже и примитивнее, чем в свою захолустную газету. Это оттого, что в газете я свой, а у Вас я — посторонний» (Т. 14, 85).

Свою инородность «декадентам» Чуковский, вероятно, сохранял и после знакомства не только с Брюсовым, но и с Ивановым. Часто можно встретить мнение о том, что он как критик всегда был сам по себе, не подчинялся никакому авторитету, был вне-

⁵ См. предисловие Чуковского к публикации писем Брюсова: «С нами, с молодыми, он всегда был обаятельно прост. <...> пошел вместе с нами через весь город в Северную гостиницу, где он тогда остановился дня на два — и там за пузатым чайником декламировал перед нами Овидия, читал свои стихи и стихи Ивана Коневского» (Чуковский, 1958, 334). В архиве критика есть машинопись этого вступления с правкой автора, где эта встреча описана несколько по-другому: «Он был необычайно добродушен, прост, мы пошли провожать его скопом, по дороге говорили о Сведенборге и Вильяме Блэйке, смеялись. Я читал стихи, потом он пошел ко мне, молодо перепрыгнул через груды поленьев, нагроможденную у порога пьяным [и бешеным] дворником. Мы ели студенческую колбасу, пили чай и снова читали стихи» (РГБ. Ф. 620. К. 45. Ед. хр. 19. Л. 8).

партиен и свободен от направленных пристрастий⁶. С этим не вполне можно согласиться. Постепенно входя в мир петербургских «декадентов», Чуковский поневоле должен был оказаться втянутым в полемику о «мистическом анархизме», продолжавшуюся с 1906 по 1909 гг., свидетельствующую о «зрелости течения в целом» и ставшую «значительным фактором его самоосознания» (*Обатнин*, 466). При этом его позиция была изначально пробрюсовская, а его отношение к внутрисимволистским фракциям было predetermined личным отношением к «учителю».

Уже через две недели после знакомства с Ивановым Чуковский получил от Брюсова в подарок весь комплект «Весов» за 1905 г., в течение которого он не печатался в журнале, в то время как там развернулся принципиально важный спор о назначении искусства, в котором активно принимали участие Брюсов, Белый и Иванов. В противовес яркому индивидуалисту Брюсову Иванов развивал в своих работах мысль о преодолении индивидуализма на почве «теургических» воззрений и «синтетического действия». Чуковский, изучив комплект, пишет дарителю следующее: «Получил Ваш подарок; очень Вам благодарен. Прочитал почти всё подряд. Многому научился, многое меня смутило, многое оставило впечатление нехорошей неискренности и нарочитости». Хваля многих, прежде всего, самого Брюсова, Розанова, Мережковского и др., он добавляет: «Но — мне стыдно сказать — Андрей Белый и Вячеслав Иванов мне не по душе. Жизнечувствие у них в высшей степени несложное, а слова, а темп слов, а напев — какой-то вульгарный, нарочно путанный, не текущий из души. Органического, почвенного мало. Пора бы уже бросить этот нерусский жаргон» (*Т. 14*, 83). Примерно в это же время он записывает в дневнике: «Читал эти несколько дней декадентов. Так надоели, что явилась потребность освежиться. Взял Hackel'я «The riddle of the Univers»⁷. Прочел две главы. В первой доказывается польза естественных наук, во второй происхождение человека от обезьяны. Нельзя сказать, чтоб это было ново, но чрезвычайно полезно после Вячеслава Иванова и Андрея Белого» (*Т. 11*, 124).

⁶ См. утверждение Е. Ивановой: «Чуковский был критик прежде всего, он не примыкал ни к каким объединениям и партиям, развивался вполне самостоятельно и обладал собственной точкой зрения на литературу» (*Т. 6*, 557).

⁷ «Загадка Вселенной» Геккеля (англ.).

Тем не менее, личное знакомство с Ивановым открыло Чуковскому дверь на Башню⁸. Революционные потрясения вызвали у ее хозяев огромный интерес к политической сатире, сатирическим изданиям, к художникам «Жупела», вместе с которыми позже они активно проектируют журнал «Адская Почта» (*Устинов, Шишкин*, 370–380). Именно в таком контексте описано его первое посещение в письме Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятниной от 21 марта 1906 г.:

«В прошлую Среду был тюремный редактор “Сигнала” — Чуковский, он 22-ого идет под суд. У него семья и нет денег, издатель подлец его не выручает. Он так нервен, что страшно за него, хотя храбрится ужасно. Остался один после всех до 5 ½ утра. Говорил без конца, очень тонкий, изящный человек, юноша, проживший много лет в Англии и по-русски говорящий с акцентом. Кажется оч.<ень> талантлив. Странно было и страшновато за него. Странно и трогательно прильнул он к нам в первое же свое посещение. Он сотрунд.<ик> “Весов”. Очень хвалил “Кольца” и “Тени Сна”» (Цит. по: *Богомолов*, 2009, 180).

Как видим, молодой журналист произвел достаточно сильное впечатление на жену Иванова (о реакции самого хозяина Башни можно только догадываться, но вряд ли она была отрицательной, если гость «остался один» до утра и «странно и трогательно прильнул» к чете Ивановых). При этом нельзя не заметить того, что Чуковский «угодил» тем, что он «хвалил» произведения Зиновьевой-Аннибал и вообще старался «произвести впечатление». Помимо разговора о Брюсове⁹,

⁸ Возможно, появлению Чуковского на Башне способствовал также начинающий писатель Осип Дымов (О. И. Перельман), который попал в ивановский круг раньше: уже на второй «среде», 14 сентября 1905 г., он читал свой новый рассказ (*Богомолов* 2009, 127). В 1906–1907 гг. Дымов казался «одним из тех, кто может привести символистскую литературу к новому синтезу» (*Богомолов* 2000, 223), позднее сатирически изобразил обитателей Башни в романе «Томление духа» (1912). Дымов был ближайшим сотрудником Чуковского в «Сигнале». Рецензии Чуковского на первую книгу рассказов Дымова «Солнцеворот» (СПб., 1905) в переработанном виде вошли в состав «От Чехова до наших дней» (1908) под названием «Осип Дымов».

⁹ См. письмо Брюсову от 17 марта 1906 г. о первом посещении Башни:

трудно восстановить содержание монолога молодого Чуковского, но хорошо известно, что атмосфера на Башне и особый «исповеднический» дар Иванова многих провоцировал на откровенность. Любопытна одна сообщаемая в письме Зиновьевой-Аннибал неточность, что Чуковский «много лет» провел в Англии, и в логической связке с этим замечание о том, что по-русски он говорит с акцентом. Фактически корреспондент «Одесских новостей» жил в Лондоне менее полутора лет (с июня 1903 г. до сентября 1904 г.¹⁰). Это преувеличение скорее всего прозвучало отголоском исповеди Чуковского, и его акцент был, явно, не английским, а южнорусским, который еще он не успел изжить¹¹.

До конца сезона 1906 г. Чуковский активно посещает Башню, знакомится с представителями «нового искусства»¹². Уже вполне «своим» выглядит он на последней Среде 1906 г., которая состоялась 26 апреля¹³. После летнего перерыва Чуковский — опять желанный гость, к которому благоволят Ивановы. В его архиве хранится личное приглашение хозяина Башни — это, наверное, единственное сохранившееся письмо Иванова к Чуковскому:

«Был на днях у Вячеслава Иванова. Вечер изобиловал поэтами иудейского вероисповедания, воспевавшими баррикады и забастовки. Много говорили о Вас» (Т. 14, 88).

¹⁰ См. описание приключений обратного путешествия из Англии в Одессу в дневнике Чуковского (Т. 11, 92–107).

¹¹ Как пишет Е. Иванова: «В архиве Чуковского сохранились тетради, по которым он учился произносить слова, ставить ударение, изживал свой южнорусский одесский говор, чтобы ничем не выделяться в писательской среде Петербурга» (Т. 6, 8).

¹² См. запись в дневнике О. Н. Анненковой от 20 апреля 1906 г.: «Чуковского я видела мельком и не говорила почти. Все были поглощены Белым» (цит. по: Глухова, 466).

¹³ См. письмо Зиновьева-Аннибал Замятниной: «Апофеоз Сред — наша прощальная Среда. Напрасно считать гостей, их было за пятьдесят. За время прений “В чем состоит Красота Жизни?” посреди hall нашей я втиснула между креслами и стульями ковер, и мы сели на пол: Сомов, Кузьмин <так!>, Чуковский, Настя Чебот<арев>ская, я и еще другие» (Цит. по: Богомолов 2009, 187).

«17. X. 06

Дорогой Корней Иванович.

Завтра первая из четных Сред наших. Приезжайте с супругой, Вы нам доставите радость. Ваш Вяч. Иванов»¹⁴.

Вероятно все же, что Чуковский был просто слушатель и наблюдатель, каких было немало. Но по его отчетам Брюсову можно заключить, что он уже хорошо разобрался во внутренних механизмах «башенного» устройства, держал сторону молодых, подружился с Кузминым¹⁵, Городецким, скрытно сопротивляясь влиянию Иванова. Так, в письме к Брюсову от 20 октября 1906 г. он не только оценивает интеллектуально-эстетический уровень всего «симпозиона», но и попутно раздает меткие характеристики, почти все сниженного характера. Особенно важно — его ревностное отношение к Городецкому, которого «усиленно портят; Вяч. Иваныч для него — зараза» (*Т. 14*, 101). Через месяц его впечатления меняются, и он сообщает Брюсову о том, что на среде 22 ноября «было очень приятно, <...> споры до 6 утра о театре Коммиссаржевской» (письмо от 23 ноября 1906) (*Там же*, 105). Однако совсем другое отношение к этим спорам раскрывается в декабрьском письме к Е. А. Ляцкому:

«Нынешний “сезон”, словно стереотипное издание прошлогоднего: так же лоснится самодовольный Вяч. Иванов <...>. Словом, все по-старому, вот только Коммиссаржевская затеяла — на склоне лет — декаданс: затесались к ней Вяч. Иванов, Блок, Сологуб, морочат бедную женщину страшными словами, она им твердо верит и, спуская одну тысячу за другой, ставит пьесы настроений и запахов» (*Т. 14*, 109).

Обобщенную оценку ивановским «средам» Чуковский дал публично. В «Воззвании о литературном обществе», опубликованном в недолго просуществовавшей петербургской

¹⁴ НИОР РГБ. Ф. 620. К. 64. Ед. п. 69.

¹⁵ Особенно интенсивным было общение в первой половине 1907 г.: в дневнике Кузмина часто встречаются записи о том, что ему «очень нравится Чуковский». Они не только вместе участвуют в разных литературных встречах, но и веселятся в одной компании, «задевают девиц» на Невском, устраивают «скандалы» и «хулиганят» (*Кузмин*, 304, 318, 325, 345).

газете «Свобода и Жизнь» (1906. 5 (18) нояб.), констатируя общее обмеление литературного процесса, он пишет о том, что «Среды» «не похожи ни на что обычное в Петербурге. Художник, ученый, теоретик, поэт — г. Вячеслав Иванов, естественно, стал центром многообразных работников нашей культуры, и своей многогранной личностью сплотил их, может быть на мгновение, воедино, дал им какую-то отдаленную возможность поговорить на одном общем языке о своих потаенных болезнях, тревогах и радостях». Признавая за «Средами» «глубокий общественный смысл», Чуковский тем не менее подчеркивает их «келейность», элитарность и вполне ощутимо вносит острающую нотку, противопоставляя «вершителей этих “сред”» и тех, кто говорит о политически насущных проблемах: «о Столыпине, о “Новом Времени” и о разъяснениях Сената» (Т. 6, 414).

В декабре 1906 г. Чуковский неожиданно получает заказ на статью о современной поэзии для «Нивы», с которой он активно сотрудничал. В письме Брюсову от 4 декабря он с радостью сообщает о том, что для него это предложение — «возможность написать для нескольких сот тысяч читателей о Бальмонте, о Вас, о Сологубе, о Вяч. Иванове, о Городецком» и умоляет прислать ему книги. Показателен в этой просьбе своеобразный реестр личной библиотеки молодого журналиста: «У меня нет ни *Urbi*, ни *Vigilia* — ничего Вашего, кроме Верхарна и Стефаноса. <...> Вяч. Иванов — у меня весь. Сологубова нет ничего. Северные Цветы — есть только I-й том. Белого нету совсем. З. Гиппиус очень нужна, а Мережковского и смотреть не хочу. Бальмонта есть второй только том» (Т. 14, 107). Отсутствие произведений символистов было связано во многом с постоянным безденежьем Чуковского, но здесь можно увидеть и отношение к «новому искусству» в целом: он по-настоящему еще с ним не знаком.

Наличие «всего» Иванова объясняется, вероятно, его приближением к хозяевам Башни, их дарами. И можно было бы ожидать, что при таких благоприятных условиях о поэте будет сказано многое. Однако все оказалось иначе. Сначала у Чуковского возник замысел объединить представителей «нового» искусства в одной концепции. В письме Брюсову от 21 декабря 1906 г. он сообщает о том, что «только что

кончил для “Нивы” чрезвычайно дикую статью “Город и его поэзия”» (Т. 14, 113). Хотя существует мнение о том, что Чуковский первый заговорил о влиянии городской культуры на модернистскую литературу, однако тема города обсуждалась разными фракциями, включая марксистскую. Была она затронута и в статье Брюсова «Священная жертва», где прямо утверждается: «Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов» («Весы». № 1. 1905. С. 26). Но для нас сейчас важнее не сама эта модная идея, а то, как молодой критик собирался рассматривать под ее углом творчество Иванова.

13 января 1907 г. он пишет Брюсову: «Только что держал корректуру своей статьи о Вас, о Бальмонте, Вяч. Иванове и Сологубе. Статья пойдет в “Ниве” — смешно?» (Т. 14, 117). Эта статья вышла в «Ежемесячных литературных и популярно-научных приложениях к журналу «Нива» (на 1907 г. № 3) под заглавием «О современной русской поэзии. Литературные наброски». В ней представителями городской поэзии выступают, помимо задуманных изначально Бальмонта, Брюсова и Сологуба, еще Минский, Мережковский, Блок и Городецкий. Всем им автор вменяет урбанистическое мироощущение, импрессионизм или борьбу с ним (как в случае С. Городецкого, который «не приемлет города, отрекается от него. Но и это отречение создано городом») (Т. 6, 479). Вяч. Иванов в статье не упоминается.

Собираясь издать ее в расширенном варианте отдельной книгой, Чуковский вновь сообщает Брюсову в письме от 8 мая 1907 г.: «Свою Нивскую статью о русской поэзии я расширил, заново написал о Сологубе, вставил Вяч. Иванова, Андрея Белого и Гиппиус, исправил указанные Вами неточности, сохранил все ту же фельетонную и случайную точку зрения («город») и выпускаю отдельной книжкой (издание «Нивы»). Одобряете?» (Т. 14, 131). Однако этот замысел не был реализован, и упомянутые вставки остаются неизвестными, особенно по поводу Иванова. Хотя именно в это время интенсивность общения с «башенными» жителями достаточно велика, о чем, в частности, свидетельствует недатированная записка Чуковского к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, сохранившаяся в архиве Вяч. Иванова:

«Дорогая, многоуважаемая Лидия Дмитриевна.

Приходил поблагодарить Вас за прекрасный Ваш “Зверинец”. Прочитал его с радостью. Хочу сочинять о нем в “Речь”. И поэтому решил выклянчить у Вас “Кошницу” Ор, чтобы заодно. Сегодня у меня на них денег нет (запоздал в контору!), а завтра праздник, и магазины закрыты.

Преданный Вам Чуковский.

P.S. Выклянчил у Сергея Вячеславовича!¹⁶

Низкий поклон Вячеславу Ивановичу»¹⁷.

Несмотря на отсутствие даты в записке, ее достаточно просто установить. «Трагический зверинец» вышел в свет в первую половину мая. В письме Л. Зиновьевой-Аннибал к М. Сабашниковой от 2 мая 1907 г. описывается погруженность Вяч. Иванова в работу и среди прочего упоминается, что «... он вел огромные корректуры как последних листов “Зверинца”, так и “Цветника”, “долженствующего появиться” в конце этой недели» (*Цит. по. Богомолов, 2009, 200*). Михаил Кузмин, один из участников альманаха, 13 мая получил в подарок только что вышедший «Трагический зверинец», а 17 мая записал в дневнике: «“Цветник” очень хорошо выглядит», Ивановы «дали мне 4 “Цветника”» (*Кузмин, 361–362*). Таким образом, праздник, о котором идет речь, вероятно, 3-я неделя по Пасхе, День жен-мироносиц, который в 1907 г. пришелся на 19 мая. Получается, что Чуковский пришел за свежими изданиями в субботу вечером, 18 мая, перед праздником, столь значимым для Иванова. В «Речи» он стал постоянным критиком именно в это время (см. письмо Брюсову от 21 мая 1907 г. (*Т. 14, 134*)).

Замысел, структура и мифопоэтическая целостность альманаха «Цветник Ор. Кошница первая», понятные только для «посвященных» в мистико-эротические эксперименты четы Ивановых, подробно рассматриваются Н. А. Богомоловым (*Богомолов 1999, 323–342*). Едва ли Чуковский входил

¹⁶ Возможно, имеется в виду Шварсалон Сергей Константинович (1887–1940-е), пасынок Вяч. Иванова. Если речь идет о нем, то показательно, что Чуковский неправильно указывает его отчество, что говорит о его непосвященности в семейные тонкости Ивановых.

¹⁷ НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 36. Ед. хр. 44.

в круг «посвященных», но, вероятно, рискованные «башенные» сюжеты были ему в какой-то мере известны. Не случайно же через два дня после того, как Чуковский «выклянул» альманах, Брюсов открыто пишет ему: «А Оры! Оры! Какая деятельность! И какая откровенность речей. Одна другому: “твоя страстная душа!” Другой первой: “Моя страстная душа!” Затем: “смыкая тело с телом”. И еще: “страсть трех душ томила и кричала”. А чтобы совсем было понятно: “Сирена-Маргарита!”» (письмо от 20 мая 1907 г.) (*Переписка*, 341–342).

Обещание написать рецензии на «Трагический зверинец» и «Кошницу Ор» Чуковский не выполнил. О его отношении к альманаху и кругу Иванова в целом свидетельствует письмо Брюсову, написанное спустя две недели после получения «Кошницы», где он прямо призывает редактора «Весов» «начать поход против “Ор”, против петербургской вульгаризации декадентства, против чулковизации дорогих и заветных идей» (письмо от 2 июня 1907 г.) (*Т. 14*, 136)¹⁸.

Что же касается «Трагического зверинца», то о нем Чуковский упомянул дважды. Первый раз — в статье «Об Иуде Искарите и г. Скитальце» (1907) в достаточно показательном контексте — ироническом обыгрывании фраз и идей Иванова о «правом» богоборчестве и неприятии мира: «<...> Поначалу я, правда, боялся, что этот Иуда окажется богоборцем, встанет против Иисуса и крикнет: — Тебя, Христос, я сердцем не приемлю!¹⁹ И это было бы модно, но чрезвычайно скучно, ибо Вяч. Иванов уже обозвал богоборцем Прометея, Люцифера и Георгия Чулкова. Зиновьева-Аннибал вывела уже в “Трагическом зверинце” маленькую девочку, которая, занимаясь неприличными вещами с маленьким мальчиком, зовет это занятие богоборчеством (*Т. 6*, 493–494). Отметим

¹⁸ В ответном письме Брюсов сообщает своему молодому союзнику, что Андрей Белый в № 5 и № 6 «Весов» «уже открыл поход» (*Переписка*, 346). Речь идет о полемической статье-памфлете Андрея Белого «На перевале. VII. Штемпелеванная калоша» (Весы. 1907. № 5. С. 49–52. Подпись: Борис Бугаев) и его рецензии на альманах «Цветник Ор» и драму Г. Чулкова «Тайга» (СПб., «Оры», 1907) (Весы. 1907. № 6. С. 66–70).

¹⁹ Ср. строки из сонета Иванова «Неприятие Мира», опубликованного в органе «мистических анархистов» «Факелы» в 1906 г.): «Я», — ропщет Воля, — «мира не приемлю». Позднее вошло в «Cor Ardens» в составе мистического триптиха под названием «Притча о девах» (II, 266).

анти-ивановский демарш при характеристике произведения Л. Андреева: «Это не мистическая поэма, не отвлеченное философское волхвование, пришпиленное к библейскому событию, — это раньше всего и после всего — гневная, яростная сатира» (*Там же*, 497).

Второй раз Чуковский бегло повторяет все тот же эпитет «прекрасный» в обзорной статье «Русская литература [в 1907 году]»: «Л. Д. Зиновьева-Аннибал скончалась тотчас же вслед за написанием прекрасного “Трагического зверинца” в расцвете сил» (*Там же*, 556). При этом запись в дневнике о смерти жены Иванова говорит о том, что молодой критик ценил прежде всего ее человеческие качества, а не ее творчество: «Огорчился очень. Она была хорошая, нелепая, верблюдообразная женщина» (*Т. 11*, 141).

Этой «внутренней» оценки Иванов, конечно, не мог знать. Но, вероятно, ему была известна приведенная выше записка, и неисполненное намерение написать рецензию для пронизательного поэта могло выглядеть как проявление лицемерия Чуковского. Как бы он ни скрывал при личном общении свое негативное отношение к «башенной» жизни, религиозно-философскому символизму, теургии, мифотворческим идеям, «мистическому анархизму», соборности и т.д., оно постоянно проскальзывало в его многочисленных статьях, часто построенных на стилизации и пародии²⁰. Не выступая прямо против Вяч. Иванова, Чуковский ядовито критиковал его ближайший круг и, тем самым, ивановские заветные идеи.

Именно такой случай встречаем в книге «От Чехова до наших дней» (1908), выдержавшей три издания за один год и сделавшей молодого автора знаменитым. Она вобрала в себя дополненные и переработанные статьи о современных поэтах и прозаиках, но, как и прежде, главки об Иванове в ней не оказалось. Зато был такой пассаж о «теургах», который сразу отсылал к Башне:

«... эти теурги до сих пор не предъявили нам никакой теургии.

Лучшие из них, как и прежде, чеканят слова и подражают старым

²⁰ См.: Федотова С. В. Стихия пародии в литературной критике К. И. Чуковского (казус Л. Андреева) // Вестник Томского университета. 2018 (в печати).

мастерам, а худшие, как и во все времена, подражают лучшим и... тоже чеканят слова; сочиняют эпитеты и кланяются им; выскребывают из книжек Перунов и Эротов и говорят: сим победиши; и лелеют свой стиль, и носятся с ним, и хоронят его от мороза, от улицы, от дурного глаза и друг перед другом притворяются, будто бы они “бытийственны”, “связаны с мистическим организмом”, “теургичны”...

Теурги без теургии! Не делами они теурги, а упованиями» (Т. 6, 64).

Отметим еще один любопытный факт. С момента знакомства Чуковского с Вяч. Ивановым, в его остроумный, но простой, часто почти разговорный язык проникают чисто ивановские словечки или идеи. Так, уже в статье «Циферблат г. Бельтова» («Весы», 1906, № 2) он практически дословно воспроизводит цитату Иванова из «Кризиса индивидуализма», иронически отбрасывая отрицательную частицу (1905): «... душа наша неместительна, и сердце тесно» у Иванова, а у Чуковского: «Наши души настолько вместительны, что примут всякое «понимание», художественно претворив его жизнеощущение». То и дело начинают мелькать у него выражения: «важно не *что*, а *как*», «претворение революции в поэзию, в красоту», «теодицея», «предвечно не мог вместить в своих недрах Бога» (Там же, 377, 380, 406, 405, 496) и многие другие. Он берет эпиграфом строки из ивановского стихотворения «Русский ум» в статье «Русская Whitmaniana» («Весы», 1906, № 10), обыгрывает модную тему анархизма в статье «Поэт-анархист Уот Уитмен» («Свобода и жизнь», 1906, № 4), рассуждает о *да* и *нет* миру, отчетливо отсылающих к Вячеславу Великоленному, который, по Шестову, хотел «всех передакать». В статье «Новые течения в русской литературе. Литературные наброски» (1907) Чуковский в духе Иванова рассуждает «о великом общественном значении *формы* художественных творений, о ценности *стиля*, пользе художественной *манеры* <...>. Ибо *что* говорит литература — это величина почти постоянная — во все времена и у всех народов. А *как* она говорит — это величина переменная и подверженная бесконечным колебаниям» (Там же, 501–502). Перед нами вариации на тему ивановского учение о «манере, лице и стиле», позднее вылившееся в одно-

именную статью (1912), но созревавшее раньше. Не исключено, что оно обсуждалось на «Средах». Но если концепция Вяч. Иванова, по слову Ф. Степуна, «одним своим концом упирается в религиозную философию, другим в социологию, эстетические теории» (Степун, 598), то у Чуковского отсутствовала первая опора, религиозной философии, как известно, он не признавал, за что Гиппиус обвиняла его в «нигилизме» (Гиппиус, 370), а Блок — в отсутствии «почвы» и «легкомысленном порхании, настоящем хамстве» (запись 21 декабря 1908 г.) (Блок, 121)²¹. Не здесь ли кроется основная причина нелюбви Чуковского к петербургским символистам, которая проявлялась в его неожиданных печатных выпадах и пародийных интонациях, вызывая у многих устойчивое ощущение его двуличности?²²

После смерти Зиновьевой-Аннибал Чуковский, насколько нам известно, не бывал на осиротевшей Башне, в близкий круг Иванова он не входил. Тем не менее, как мы уже видели в книге «От Чехова до наших дней», он продолжал использовать, часто в пародийном контексте, идеи Иванова. Так, в «Нате Пинкерто-не» (1908–1910) он прямо определяет кинематограф через «сборное творчество» и обыгрывает узнаваемо ивановские идеи о всенародном, хоровом, коллективном искусстве, травестируя

²¹ Более подробно свое мнение о Чуковском-критике Блок изложил в статье «О современной критике» (1907). После революции, как известно, Блок сильно изменил свое мнение.

²² Ср., напр., запись в дневнике Кузмина 20 августа 1907 г.: «В “Понедельнике” <...> Чуковский пишет что-то про всех нас, неясное и ловкое» (Кузмин, 392–393). Речь идет о статье Чуковского «Чудо», где «молодая» литературная поросль представлена компанией «озорников» во главе с Кузминым, изображенным «в жеманной этакой позе — губы сердечком <...>». За ним другие озорники, г. Ауслендер, сюсюкающий — ну, совсем по-французски, г. Чулков с шаманским бубном, г. Городецкий хлыстовствующий, и другие — эти ужасные “и другие”, которые плодятся ежедневно, пожирают друг друга с невероятной быстротой и умудряются одновременно и шаманить, и хлыстовствовать, и сюсюкать — точь-в-точь как их учителя и наставники» (Т. 6, 543). Через две недели Кузмин отмечает: «Видел Чуковского, он очень извинялся» (Кузмин, 401). Комментаторы дневника предполагают, что извинения Чуковского связаны с тоном его статей, упоминающих Кузмина: рецензии на «Белые ночи» (Речь. 1907. 16 (29) августа), статьи «Чудо» и — на следующий день после записи в дневнике Кузмина — «В бане. Спермин и Кузмин» (Свободные мысли. 1907. 9 (16) сентября) (Там же, 548).

«богоизбранный народ» в «культурных папуасов» (Т. 7, 333), любителей зрелищ.

В годы кризиса русского символизма Чуковский выпускает «Книгу о современных писателях» (в первом издании она называлась «Критическими рассказами», 1911). В предисловии автор вполне по-ивановски определяет общую тему книги — «пафос современной души» (*Там же*, 95). Однако имя поэта встречается в ней только один раз: при упоминании картины Бакста «*Terror Antiquus*» лекция Иванова, в которой «много мудрого и торжественного высказал он о ней», противопоставляется более правильному, с точки зрения автора, мнению М. Волошина, обозвавшего картину «апофеозом женского туалета, торжествующего над мировой катастрофой» (Т. 7, 215). Утверждение правоты Волошина еще раз подчеркивает чуждость ивановского мира теперь уже не начинающему, а вполне самостоятельному литературному критику. Впрочем, еще летом 1910 г. Чуковский признался П. Б. Струве, что его «брошюрка» об Уитмане «Поэт-анархист» (1907) писалась тогда, когда он был «под влиянием Вяч. Иванова и Бальмонта», поэтому, продолжает он: «... язык моих переводов был ёрнический, напыщенный и в высшей степени “нечестный”. Мне стыдно теперь взять в руки эту брошюру» (Т. 14, 229). Здесь не только признание влияния Иванова (как было продемонстрировано выше, оно распространялось не только на язык переводов), но и по существу объяснение причин умолчания молодого критика о творчестве поэта-символиста. Для Чуковского, *self-made man*'а, разносторонняя образованность Вячеслава Иванова, с его «длинными», «фанатичными» мыслями, которых так не хватало талантливому автодидакту²³, была недостижимым эталоном культурного человека и писателя, перед которым он преклонялся. Но религиозно-философская основа, «дионисизм», «мифотворчество», «соборность», а также знаменитый «гиератический» стиль поэта остались, несомненно, ему чуждыми²⁴.

²³ См. признание Чуковского в дневнике, запись 11 сентября 1908 г.: «Ужасно то, что я не несу никакого учения, не имею никакого пафоса. Я могу писать только тогда, если хоть на минуту во мне загорится что-нб. эмоциональное. Если б у меня была “идея”, я был бы писатель» (Т. 11, 147).

²⁴ Не случайно в статье «Об Александре Блоке» (1907) Чуковский под маской «наивного читателя» возмущается перегруженностью современной

Особенно хорошо это видно на одном черновом материале, сохранившемся в архиве Чуковского. В конце ноября 1920 г., готовясь к публичной лекции, он перечитывает Иванова (ср. дневниковую запись от 28 ноября 1920 г.: «Читал Вяч. Иванова: о Достоевском, о Чурылисе. Вечером — лекция о Достоевском» (*Там же*, 304)) и делает конспект, озаглавленный «*Ставрогин. Бесы. Символическая трагедия*» (см. *Приложение*). Он представляет большой интерес и сам по себе как демонстрация «критической лаборатории» Чуковского, его скрупулезной подготовительной работы с текстами, с постраничным указанием важных деталей, а затем обязательного выявления речевых «ляпов» писателя²⁵. И, конечно, он важен для нашей темы: на сегодня это, вероятно, единственный документ, наглядно показывающий, как Чуковский читал Иванова, какие мысли брал в свой арсенал, какие игнорировал и как, в конце концов, менял его концепцию интерпретации Достоевского.

Хотя формально ссылок на Иванова нет, содержание этого конспекта отсылает к ивановской работе «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”». Его заголовок включает первое же предложение excursus: «Роман “Бесы” — символическая трагедия» (IV, 437). Правда, дальше Иванов продолжает: «... и символизм романа — именно тот “реализм в высшем смысле”, по выражению самого Достоевского, который мы называем реалистическим символизмом». Однако все это программное вступление о сущности реалистического символизма, о диалектике восхождения-нисхождения (*a realibus ad realiora — a realioribus ad realia*), о мифе как «ядре символического изображения жизни» и «синтетическом суждении, где подлежащему-символу придан глагольный предикат», — все эти принципиально важные для Иванова мысли, включая цитату из знаменитого письма Достопозии мифологией и философией, среди прочего с комичным ужасом предупреждая: «Берегись Вячеслава Иванова, если ты не прошел трех филологических факультетов, и не знаешь всех терминов всех философских систем, и все иерархии всех мифологий» (Т. 6, 545).

²⁵ В этой же рукописи есть раздел «Язык Достоевского», где с указанием страниц тщательно выписаны примеры с речевыми ошибками. Напр., в «Идите» — «пинджак 29», «150 большая половина», «244 ретироваться обратно» и др. (Л. 3), в «Игроке» — «220 сначала начали о делах» (Л. 4) (НИОР РГБ. Ф. 620. Карт. 15. Ед. хр. 11).

евского о том, что он «реалист в высшем смысле», Чуковский пропускает, обобщая весь этот пассаж в тезисе: «Д.<остоевский> не живописец внешних явлений ликов. Он ищет запечатлеть внутреннее обличие людей». Метафизическая вертикаль резко снижается до психологического уровня. Понятно, что в 1920 г. на публичной лекции вещать о «реалистическом символизме, основанном на интуиции высших реальностей» и о культовой основе пра-мифа было, по меньшей мере, нецелесообразно. Но, думается, не только в политической ситуации здесь дело. Весь дальнейший текст, конспектирующий фрагмент курса о Ставрогине, неуклонно нацелен на «снижение» исходной интерпретации.

Идя вслед за Ивановым, Чуковский фиксирует и значение крестного имени героя, и то, что «он — Иван-Царевич», постигший «тайны Души народной», и то, что «он дружит с сатанистами, беседует с Сатаной, явно ему предается. Изменяет Христу и народу — и опустошен — умер до смерти». Дойдя до характеристики метафизического безволия Ставрогина («Своей воли не имеет»), Чуковский отрывается от ивановской статьи и начинает обрывисто записывать собственные наблюдения и мысли, опираясь на текст романа. Потом опять возвращается к подчеркнутой Ивановым теме изменнической природы Ставрогина («Он изменяет революции, изменяет и России: переход в иное подданство, отречение от жены Хромоножки» и т.д.) и заканчивает конспект цитатой о сатанистах, из которых «вынуто я, парализовано, заменено чужой волей». Но после этого вновь обращается к «своей» части и вписывает в нее небольшой фрагмент, выражающий суть его понимания характера героя. Он пытается вместить свое дополнение в свободное пространство внизу первой страницы и наверху оборотной, перед ивановскими фразами, однако последнее предложение не вмещается, и автор записывает его после текста Иванова, что чисто графически выглядит как окончательный вывод работы. Об этом говорит характер записи: первоначальный вариант выполнен бледно-сиреневым карандашом, пограничное предложение на «вводе» нового текста — синим, а вставка — черными чернилами.

Вставной фрагмент, таким образом, вклинивается в ивановскую концепцию, уже и до этого разбавленную собственными за-

мечаниями Чуковского, тем самым сильно модифицируя и даже опровергая ее. Связав заглавие конспекта, отсылающее к исходному тезису Иванова о «символической трагедии», и его заключение (*conclusio*), получаем ключ к новой интерпретации. Именно в нем отчетливо проявляется различие понимания Достоевского Вяч. Ивановым и Корнеем Чуковским. Для первого — образ героя-протагониста связан с «теургической загадкой, загаданной пророчественным творением Достоевского: как возможен Иван-Царевич, грядущий во имя Господне, — как возможен приход суженого Земли русской жениха-богоносца?» (IV, 444). Для второго же символичность романа — в антитезе «разврат бездушный — разврат, идущий из души» (не случайно упоминается мысль Розанова о «связи идеи о Боге с полом»²⁶). В результате мифо-религиозная планка Иванова, который также обыгрывает эротические коннотации «священного брака», снижается до вполне понятной всякому «проблемы пола» в почти позитивистском плане. Иными словами, демаркационная линия между Ивановым и Чуковским — это отношение к мифу и религии. Один — мифотворец, второй демифологизирует. Для одного символ и миф — путь к трансцендентной истине, для другого максимально высоким (или глубоким) является уровень души художника и его подсознания.

Возвращаясь к комментариям в «Чукоккале» к стихотворению «Чуковский, Аристарх прилежный...», можно осторожно предположить, что лекция о Пушкине могла отличаться таким же «сниженным» вариантом прочтения «Цыган». Даже если поверить в то, что лектор вынужден был сократить выступление, причем именно в той части, где должны были прозвучать идеи Вяч. Иванова, сидевшего в зале, надо думать, не в задних рядах, реакцию поэта-символиста на упрощение любимого классика легко предугадать.

Впрочем, неприкрытая язвительность эпиграммы не мешала Чуковскому ею восхищаться и гордиться всю жизнь. Он ценил не только меткость собственного «психологического портрета», но и самого знаменитого «портретиста», одного из самых ярких персонажей затонувшей Атлантиды дореволюционной куль-

²⁶ Ср. признание Чуковского в «Открытом письме В. В. Розанову»: «Вас я считаю единственным, поставившим в России “проблему пола”. <...> Вы в этом деле единственный виртуоз» (Т. 7. С. 176).

туры²⁷. Недаром же в советские годы детский писатель будет с тоской вспоминать об эпохе, связывающей его с Вяч. Ивановым, Блоком, Коммиссаржевской, Леонидом Андреевым, Федором Сологубом, молодым Маяковским, как о своей «бессонной сумасшедшей молодости», как о «живой реальности», которую он уже давно «запер на ключ» (из письма к С. И. Эткиной (Налбан-дзян) начала 1948 г.) (Т. 15, 366).

Иванов же не включил свою эпиграмму в «Свет Вечерний», вероятно, потому что она слишком прямолинейна, хотя и аллюзивно отсылает к знаменитой эпиграмме А. С. Пушкина на М. С. Воронцова (*Полу-милорд, полу-купец, / Полу-мудрец, полу-невежда* и т.д.). Она действительно «на случай», без символического наполнения, но в ее подтексте — понимание личности Чуковского-критика, его двойственно-лукавого отношения к самому Иванову и его покойной жене как представителям нового искусства, мечтающим о теургическом преобразовании мира. Не исключено также, что задним число автор эпиграммы намекнул сразу и на пробрюсовскую позицию Чуковского, отсылая к одному из предисловий-деклараций к «Русским символистам» (1895), которое так и называлось «Зоилам и Аристархам». И на то, что Чуковский, подобно адресатам статьи Брюсова, не был сторонником символизма как поэтической школы и тем более как религиозного миропонимания.

²⁷ Чуковский посылал ее своим корреспондентам, подчеркивая «удивившую» его точность психологического портрета, созданного мэтром символизма. Ср. в письме к Р. Н. Ломоносовой от 30 марта 1926 г. он пишет: «... чтобы Вы не думали, что Ваш Чуковский — безупречная личность, посылаю Вам его портрет, написанный Вячеславом Ивановым» (Т. 15, 62); позднее в письме к М. В. Юдиной от 2 июля 1963 г. Чуковский спрашивает: «Знаете ли Вы стихотворение, которым удивил меня некогда Вячеслав Иванов?» (*Там же*, 539).

<К. И. Чуковский>
*Ставрогин. Бесы. Символическая трагедия*²⁸

Ставрогин. Д.<остоевский> не живописец внешних²⁹ явлений ликов. Он ищет запечатлеть внутреннее обличие людей.

Σταυρός — крест. Он носитель крестного имени. Ему б.<ыло> таинственно предложено какое-то царств<енное> помазание. См. «Бесы» стр. 37³⁰.

Он — Ив.<ан> Царевич — [нрзб.] Он постиг тайны Души народной — он Шатову о богоносном народе. Но он изменник святыне. Он дружит с сатанистами, беседует с Сатаной, явно ему предается. Изменяет Христу и народу — и опустошен — умер до смерти. Своей воли не имеет. *Может сделать что угодно, но что сделать — не знает*. Наружность 40. Условные знаки, символы, крайняя степень развития. Ч-<елове>к застывает в неподвижности. Законченность. Ясность — безразличие к добру и злу, безблагодатность, застылость души. Он отвратителен для сердца, п.ч. мертв для души. Он бесплоден, п.ч. *отрезан от Бога, от России* — мертвая деятельность: 49 — Рационализм — одно знание. Головная, но не духовная — весь его темперамент ушел в мозг. Пощечина 184–185 — в нем не пульсирует сердце. Умственный само<ги>³¹пноз. Он вообще спит — и только иногда просыпается 194–204. Он сосредоточен в своих пустынных и оторванных мыслей (Так!). Бездушная игра схоластических мыслей. 205, он как бы отвык жить в конкретном мире. Все герои Дост.<оевского> — в конвульсиях, а этот замер.<ший> Шатов жив 220. Он смотрит на людей, как на предметы. Он страшен, как застывший вулкан. 243 — [Он] подделка³² оторванный 248. Убийца — 251. Думает о Лизе 260, 261. Труп 262. Лиза жива — жизнь 280. Лиза

²⁸ НИОР РГБ. Ф. 620. Карт. 15. Ед. хр. 11. Л. 1–2.

²⁹ Вписано сверху.

³⁰ Указываются страницы по изданию «Сочинения Ф. М. Достоевского. В 21 т.» (Издательство «Просвещение», 1911–1918). На л. 3 после заголовка «Язык Достоевского» следует: «Идиот» Изд. «Просв.<ещение>» Х стр.

³¹ Край листа оторван, восстанавливается по смыслу.

³² Вписано сверху.

и Ставр <огин>. 298; хочет Лизу 341, 343. Разврат С-<таврогин>а 38, 593³³. Не любил разврата — и развратничал. Неорганично это, как сюртук, надеваемый им только для дождливой и мокрой улицы, как руки назад при пощечине. Ум, внесенный в разврат — смешон 462, 227. Жизнь страстей на перв.<ом> плане, но он не б.<ыл> целен, бессмысленные поступки, брак с Лебядкиной. Столбняк. Бесплодный и безжизненный. Роман с Шатовой — ребенок. Оторванность от живой природы. Банкротство. Нет Бога — нет природы. Здесь Розанов — связь идеи о Боге с полом. Упадок мужских сил — Ставрогин пробует себя в [браке] связи с Лизой³⁴. Он изменяет революции, изменяет и России: переход в иное подданство, отречение от жены Хромоножки, всем и всему, он изменяет и вешается как Иуда. Они сатанисты, ибо из них вынута я, парализовано, заменено чужой волей.

Разврат бездушный — разврат, идущий из души³⁵.

Список литературы

- Богомолов 1999* *Богомолов Н. А.* О «Цветнике Ор» // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.
- Богомолов 2000* *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2000.
- Богомолов 2009* *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. Документальные хроники. М., 2009.
- Блок* *Блок А.* Записные книжки. М., 1968.
- Венский* *Венский Е.* Мое копыто. Книга великого пасквиля. СПб., 1910.
- Гиппиус* *Гиппиус З. Н.* Разочарования и предчувствия (1910 год) // *Гиппиус З. Н.* Собрание сочинений. Т. 7. М., 2003.
- Глухова* *Глухова Е. В.* Вячеслав Иванов и Андрей Белый в дневниках и письмах О. Н. Анненковой // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб., 2016.
- Кузмин* *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.

³³ Это предложение синим карандашом, за ним следует вставка чернилами.

³⁴ Конец вставки.

³⁵ Приписка теми же чернилами, что и раньше.

С. В. Федотова

- Лавров* Лавров А. В. Как Корней Чуковский не стал политическим заключенным (Материалы к истории журнала «Сигнал» // Русская литература. № 2. 2016.
- Обатнин* Обатнин Г. В. Неопубликованные материалы Вяч. Иванова по поводу полемики о «мистическом анархизме» // Лица. Биографический альманах. 3. М.-СПб., 1993.
- Переписка* Переписка К. И. Чуковского и В. Я. Брюсова / Вступ. заметка, публ. и коммент. А. В. Лаврова // Контекст. М., 2008. С. 275–405.
- Степун* Степун Ф. Вячеслав Иванов // Вяч. Иванов: pro et contra, антология. Т. 1. СПб., 2016. С. 588–605.
- Тынянов* Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284–309.
- Устинов, Шишкин* Устинов А., Шишкин А. Pictura roemata silens: Мстислав Добужинский на Башне Вяч. Иванова. Статья первая: художественные контексты // Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова: К 150-летию Вяч. Иванова. Салерно, 2017.
- Чуковский 1959* Чуковский К. И. Письма Валерия Брюсова // Чуковский К. И. Из воспоминаний. М., 1959.
- Чуковский К. И.* Собр. соч.: В 15 т. Тт. 4, 6–8, 11–14. М., 2001–2013.
- Чукоккала* Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М., 1999.
- Эткинд* Эткинд Е. Корней Чуковский // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М., 1995.

MISCELLANEA

ЗАПИСЬ ВЯЧ. ИВАНОВА О СИСТЕМЕ Э. ГУССЕРЛЯ

Аннотация: В статье комментируется содержание новонайденной записи Вяч. Иванова о философии Э. Гуссерля и на этой основе выдвигается предположение о дате и возможных обстоятельствах ее создания.

Ключевые слова: феноменология, Э. Гуссерль, Г. Шпет.

Abstract: The main goal of the article is to comment on the contents of Vyacheslav Ivanov's newly discovered manuscript of notes on the philosophy of Edmund Husserl. On this basis, I make some assumptions concerning the date and possible circumstances of its creation.

Keywords: phenomenology, Edmund Husserl, Gustav Shpet

В фонде Вячеслава Иванова в Пушкинском Доме среди разрозненных черновых бумаг писателя хранится заполненный карандашом листок следующего содержания:

«Впечатления от системы Гуссерля:

— рационализирование феномена, или рационализация интуиции (contrad.<ictio> in adiecto?¹).

— онтологическое доказательство действительности

[—] (несостоятельно!).

— *subtilitas sine stabilitate*²

Симпатичность стремления изменить условия “научности”, основывая последнюю скорее на качественности (субтильности) анализа, нежели на принудительности.

“Интелигибельная интуиция” — Троичность

Проблема греха»³.

¹ «противоречие в определении» (лат.).

² «утонченность (острота, пронизательность) без устойчивости» (лат.).

³ ИРЛИ Ф. 607. № 118. Л. 101.

Статус этого текста, по форме похожего на ответ на частный опрос, до конца остается не ясным. Отметим, что строки на листе располагаются аккуратно и композиционно продуманно, имеется всего одно зачеркивание (тире перечеркнуто скобкой). Среди бумаг поэта нет недостатка в так называемых записях на докладах, сделанных в том числе и карандашом, но все-таки чаще всего расположение текста в них хаотическое, порой его сопровождают рисунки. Никаких фактических данных об обстоятельствах создания этой записи пока так и не обнаружено, так что остается попытаться понять ее, лишь прокомментировав содержание.

Начнем с наиболее простого. В книге Н. О. Лосского об интуитивизме, которую, судя по всему, супруги Ивановы читали летом 1907 г. в Загорье, находится подробный реферат «Логических исследований» Э. Гуссерля, тогда еще не переведенных на русский язык (*Лосский*, 278–279). Таким образом, знакомство Иванова с идеями немецкого философа надо отсчитывать по крайней мере с этого времени. Однако, говоря о научности, Иванов в первую очередь имеет в виду его статью «Философия как строгая наука», опубликованную в том же первом номере «Логоса» за 1911 г., что и его собственная работа «Л. Толстой и культура». Таким образом, у нас есть основания полагать, что писатель прочел эту программную работу германского философа. По упоминанию «субтильности», которая здесь более связана с латинским *subtilitas*, нежели с привычным русским словарным значением («щуплость»), видимо, это начало развития последнего положения. Заметим, однако, что Гуссерль нигде не настаивает на утонченности как свойстве научности, его полемический анализ так называемого «натурализма», а также «историзма», и доказательство того, что первый не может считаться философией, а второй — наукой, занимающий большую часть статьи, Ивановым вообще как будто пропускается. Правда, Гуссерль указывает на «смутность», т.е. приблизительность понятий современной экспериментальной психологии, требуя от них большей точности, или, как можно понять из изложения, именно утонченности. Он приводит сравнение, что психология пользуется понятиями такого характера, как если бы современная физика пользовалась «обыденными» понятиями тяжелого, теплого, массы и т.п. Гуссерль выступает против «натурализиро-

вания сознания», т.е. против молчаливого утверждения природной, физиологической его сущности, настаивая на необходимости феноменологии (чистого) сознания, которая относится к психологии так, как социологическая статистика относится к теоретической социологии. Научный метод естественных наук неприменим к психологии, а суждение: «Истинный метод вытекает, однако, из природы подлежащих исследованию предметов, а не из наших заранее составленных суждений и представлений» (*Гуссерль 1911*, 23), с некоторой натяжкой можно назвать декларацией ненасильственной научности, о которой пишет Иванов. Гуссерль критически относится к идее понимания природы как простой данности, назвав естествознание «наивным» в своих исходных точках.

Другой опорный пункт для понимания ивановской записи — это закавыченная цитата. «Интеллигибельная интуиция» — термин, которым пользовался Г. Г. Шпет в своей книге «Явление и смысл» (1914), подаренной им Иванову. Очевидно, что само понятие интуиции (немецкое *Anschauung* является переводом латинского слова, связанного с семантикой «вглядывания, пронизательности») Шпет позаимствовал у одного из своих учителей, Эдмунда Гуссерля, который, в свою очередь, опирался на определенную философскую традицию⁴. Очевидно, что здесь оно используется в кантовском значении, то есть как, выражаясь его же словами, «созерцательное сознание» или созерцание. Уже в «Философии как строгой науке» Гуссерль прямо говорит, что «созерцание сущности не содержит больших трудностей или “мистических тайн”, чем восприятие» (*Там же*, 28), ссылаясь при этом на собственные «Логические исследования». По мнению Гуссерля, возможно сущностное созерцание не только предметов, явлений вещного мира (созерцая цвет, можно дойти до созерцания созерцания, т.е. созерцания его сущности), но и феноменов психической жизни. Он говорит также, что «... совершенно подобно тому, как можно непосредственно слышать

⁴ Напомним, что уже Гегель полемизировал с Шеллингом об «интеллектуальной интуиции» (*intuitio intellectualis*, термин Николая Кузанского), и это понятие было использовано в заглавии одной из работ ученика Шпета А. Ахманова в 1925 г., см. состав невышедшего журнала «Квартет» в: *Dennes*, 306. На тему соотношения идей Шпета и Гуссерля накопилась некоторая литература, в частности, о понятии «интуиция» см. *Оттавиано*, 185–188.

звук, можно созерцать “сущность”, сущность “звука”, сущность “вещного явления”, сущность “видимой вещи”, сущность “образного представления” и т.д. и, созерцая, высказывать сущностные суждения» (*Гуссерль 1911*, 31). Это ничего общего не имеет с так называемым опытом в смысле восприятия, припоминания и т.п. актов, а также с самонаблюдением Юма.

Не имея задачи подробно реферировать книгу Шпета, сразу скажем, что термин «интеллигибельная интуиция» появляется в последней главе «Явления и смысла» под названием «Смысл и уразумение», где автор задается вопросом об интуиции предмета, пытаясь решить, как он сам указывает, старинный спор номиналистов и реалистов (как защитника философского реализма он рассматривал и П. Юркевича, которому посвятил отдельную работу, опубликованную в том же году). Отметив актуальность этого спора для ивановского различия «идеалистического» и «реалистического» символизма, добавим, что феноменологический анализ Шпета в этой части приводит его к проблеме, несомненно, отдельно занимавшей мысль писателя — соотношении телеологии и каузальности («каузальности», как выражается философ): достаточно вспомнить всю мифологию Целей и Причин, которую мы находим в ивановской философской поэзии. Следуя за гуссерлианским различием интуиций (созерцаний) на опытные и интуиции сущности, Шпет приходит к необходимости ввести еще понятие «интеллигибельных интуиций», созерцание энтелехии, понятой по Аристотелю, т.е. как осуществление или телеология первичной данности (*Шпет 1914*, 203–204). Иными словами, созерцание Целей вещей, или, как далее все чаще начинает говорить Шпет, их «уразумение» (ранее в скобках это слово он пояснял немецким термином *Ansehen* (*Там же*, 129) или «узрение “идеи” в ее выполняющем значении» (*Там же*, 209). С точки зрения понимания интуиции как опыта «в самом объемлющем смысле слова» (*Там же*, 210) «нет ни малейшего повода делать исключения для опыта мистического или откровенного <очевидно, Шпет производит это слово от «откровения»>, — как первичная данность, он есть прежде всего данность опытной интуиции, и при том с сенсуальным содержанием» (*Там же*, 211). «Мистическое восприятие», продолжает Шпет, «не есть особый “вид” интуиции, а тоже “опытная” интуиция, но со специфической энтелехией ее

предмета, и следовательно, представляет собой не особый вид познаваемого, а особый род “уразумеваемого”; в этом свете и весь мир мистики и откровения есть *тот же* мир, того же опыта, но особого уразумевания» (*Там же*, 211); бросается в глаза близость этих идей к воззрениям У. Джеймса, недаром одна из его книг вышла на русском под редакцией Шпета). Об интеллигибельной интуиции как особой ее разновидности, «обнажающей не только слова и понятия, но самые вещи, и дающей уразуметь подлинное в его подлинности, цельное в его цельности, и полное в его полноте» (*Шпет 1914*, 6) философ упоминает и в первой главе своей книги, служащей «вместо введения». Поскольку в ее основу, как явствует из примечания, положен его доклад 26 января 1914 г. на открытии Московского общества по изучению научно-философских вопросов, то может быть, что Иванов услышал о ней уже тогда. Кроме того, в письме к Гуссерлю от 26 февраля 1914 г. Шпет сообщал о своем докладе о феноменологии как основной науке в Московском психологическом обществе (опубликован в «Вопросах философии и психологии» в том же году), где присутствовало 200 человек и где он дискутировал с Ильиным, Яковенко и Лопатиным (*Шпет — Гуссерль*). В опубликованной выдержке из конспекта этой лекции, носившей название «Сознание феноменологическое и реальное», философ доказывает «соборный» характер индивидуального сознания (*Щедрина 2004*, 89). Очевидно, что более поздняя статья Шпета «Сознание и его собственник» (1916) развивает эту идею, и она вполне могла бы заинтересовать Иванова, тем более что начиналась с рассуждений о неточности понятия «я» и «(единства) сознания», то есть с круга представлений, некогда занимавших мысль писателя.

Далее в книге Шпет переходит к финальным рассуждениям о роли философии, если ее отграничивать от «специальных» уразумений «специальных» наук. Философия через уразумение мира, как он есть, и через самоуразумение философии приходит к его «правде» и его «красоте». Задача философии состоит в «оправдании мира», в его полном, как пишет Шпет, «о-правда-нии» (*Шпет 1914*, 212), цитируя первые строки из стихотворения К. Бальмонта «Мир должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить» (1899, вошло в сб. «Горящие здания», 1900). Здесь он видит «межу», т.е. границу между философией

и, как он пишет, «названным “особом” уразумении мира» (мистикой): для философии в мире нет греха, нет преступления (*Там же*, 212). Собственно, это проясняет и переход к следующему после упоминания интеллигибельной интуиции замечание Иванова («проблема греха»): Иванов как будто идет за логикой мысли Шпета. Предположение, что Иванов не мог пропустить этого места выглядит тем более убедительным, что к нему философ делает гигантское примечание, занимающее почти целиком следующую страницу, о точке зрения на грех Павла Флоренского в книге «Столп и утверждение истины», с которой Шпет, разумеется, совершенно не согласен. В таком случае фраза «Проблема троичности» может означать Св. Троицу, которую Иванов, видимо, и приводит как пример интеллигибельной интуиции. Посвященное «Триединству» «письмо третье» из трактата Флоренского начинается фразой, которая зазвучит по-новому, если ее адресовать Гуссерлю или Шпету: «“Троица единосущная и нераздельная, единица триипостасная и соприсносущная” — вот единственная схема, обещающая разрешить ἐποχή <...>», а также несколько дальше: «...чтобы избавиться от эмпирии рассудка, которая несколько не лучше эмпирии чувственности, нужно было бы выйти за пределы рассудка, войти в ту область, где **коренится** рассудок со всеми своими нормами» (*Флоренский*, 50, 58). Так что не исключено, что Иванов вспомнил здесь о книге Флоренского.

Остается пояснить самое сложное, первое замечание Иванова о феномене и интуиции. Из двух русских переводов некоторое представление о взглядах Гуссерля на феномен он мог получить в упомянутой статье «Философия как строгая наука». В гуссерлианском значении феномен означает феномен сознания, который имеет иную природу, нежели физический предмет: он не тождествен сам себе, не делим на части, т.е. не может быть предметом для анализа, не познаваем в опыте, он одновременно и явление и бытие, а значит, не имеет ничего общего ни с пространством, ни временем, равно как и с субстанциальностью и причинностью. Психическое есть поток феноменов с интенциональной линией и временем, не измеряем никакими хронометрами. Очевидно, что для Иванова был ясен словарный смысл слова феномен, «то, что явлено, явление» (и соответственно, прозрачен и смысл заглавия книги Шпета), достаточно вспомнить название его сти-

хотворения «*Taedium phaenomeni*» («Тоска явлений»)⁵. С другой стороны, введение двух типов интуиции, опытной (эмпирической, индивидуальной) и сущностной (или «идеации»), в самом деле, как будто противоречит требованию непосредственности, очевидности интуиции, которая имеет дело с, как писал Шпет, «первичной данностью объекта в сознании» (*Шпет 1914*, 99). «Рационализирование» в записи Иванова означает детальное продумывание процессов, типов и характера интуиции, которая представляет собой дологическое и додискурсивное созерцание, это «противоречие в определении» (в преувеличении роли разума в познании мира Гуссерля упрекал и Л. Шестов (*Шестов*, 15, 48 и далее). Правда, Шпет, развивая идеи своего учителя, ставит вопрос о разумном бытии сознания (*Шпет 1914*, 101), однако делает это мимоходом, особо не задерживаясь, так что Иванов вряд ли путает его с собственно идеями Гуссерля.

Комментируя следующий пункт записи Иванова о несостоятельности «онтологического доказательства действительности» Гуссерлем, сразу надо сказать, что Иванов имеет в виду так называемую опытную интуицию (в терминологии Гуссерля). Шпет, вводя эту тему и отбросив гносеологический подход к ней, пишет: «Гуссерль, на наш взгляд, возвращает наблюдателя к его нормальной позиции: данное рассматривается прежде всего, как данное, как находящееся *перед* нами, как предмет, как *данный* вопрос. <...> Реально данное мы получаем в интуиции через “восприятие”, как индивидуальное, фактическое» (*Там же*, 25). Далее он замечает, что опытная интуиция «не есть установление какой бы то ни было действительности» (*Там же*, 28): «...показав, что “реальность” существует только через “чувственную данность”, Гуссерль различает, как разные виды бытия, бытие физических лиц, *animalia* и психическое сознание» (*Там же*, 128). Конечно, кроме опытной или индивидуальной интуиции, есть еще интуиция сущности, идеи, эйдоса, но в целом

⁵ Поскольку термин «феноменология» еще не был достаточно популярен, в русском философском языке того времени с «феноменализмом» ассоциировалось кантианство, ср. название антикантианского доклада В. Эрна, прочитанного 29 января 1915 г. в Московском РФО «Сущность немецкого феноменализма» (см.: *Ермишин*, 220), статья вошла в сборник Эрна «Меч и крест», 1915; о восприятии полемики вокруг этого доклада в семье Иванова см.: *Обатнин*, 233–234.

Гуссерль вообще-то не задается целью доказать наличие действительности. В «Логических исследованиях» он подчеркивал, что феноменология «не содержит ни малейшего утверждения о реальном существовании», и это место, отсутствующее в первом русском переводе, процитировал Шпет в своей статье «Memento mori (по поводу теории познания Эдмунда Гуссерля)», опубликованной в 1917 г. и дошедшей до самого Гуссерля во французском переводе 1926 г., что послужило формальной причиной для их знакомства и быстрого взаимного сближения. Это вызвало справедливый упрек Шпета в не столь давно опубликованных заметках на эту статью, что это говорит лишь о независимости «феноменологического анализа от реального бытия» (*Шпет 2010*, 215, см. комм. на стр. 390). Собственно, в этом состоит принцип феноменологической редукции: «Несмотря на то, что мир вещей, людей, живых существ *не* уничтожается, мы получаем возможность, просто оставляя этот мир вне употребления, произвести “феноменологическую редукцию”, направить нашу рефлексию на самые интенциональные акты и изучать чистое сознание в его абсолютном бытии» (*Шпет 1914*, 58)⁶. «Онтологическое доказательство» (или «онтологический аргумент») — выражение богословское, словари и энциклопедии приписывают изобретение его Ансельму Кентерберийскому в 1078 г., но Иванов как будто уже был знаком с важностью для Гуссерля фигуры другого сторонника этого доказательства, Рене Декарта, хотя его «Картезианские размышления» выйдут только в 1931 г. В широком понимании оно означает доказательство бытия Бога на основе существования представления о нем в человеческой душе. Трудно сказать, насколько глубоко Иванов был знаком с длительной интеллектуальной историей доказательства несостоятельности этого аргумента, даже получившего свое название онтологического только от его критика Канта, да, как кажется, дело и не в этом.

Книга Шпета «Явление и смысл», как он сам признается в датированном 15 мая 1914 г. «Предисловии», была задумана для ознакомления читателя с идеями Гуссерля, хотя и выросла за

⁶ Отметим, что именно интенция имеется в виду, когда Иванов в позднейшей статье «Мысли о поэзии» перевел этот термин на язык понятий современного ему формального метода: «Учитывая новую “установку” (как стали говорить после Гуссерля) — на форму <...>» (*Мысли о поэзии*, 271).

пределы этого узкого задания. В письме к Шпету от 28 марта 1914 г. Гуссерль писал: «Особенно благодарен за подробный отчет о Вашей интенсивной феноменологической деятельности, которая, к моей радости, встречает благосклонное внимание со стороны уже пробудившегося в Москве интереса к феноменологии», сравнивая далее феноменологию с русской равниной, которая приносит богатый урожай благодаря упорному труду (Гуссерль 1992, 237–238). Главным источником для Шпета послужил вышедший в 1913 г. первый том «Идей чистой феноменологии и феноменологической философии», хотя он и указывает, конечно, и на «Логические исследования», и на «Философию как строгую науку».

Название предпоследней главы в книге Шпета звучит как «Явление и действительность», и она в меньшей степени служит задаче изложения идей Гуссерля, здесь, на странице 168, приводится и заключительный абзац его основной книги. Дальнейшее, до 219 страницы, принадлежит самому Шпету и является его собственными размышлениями на те же темы, и именно на этих страницах он местами переходит на страстный полупереводной волапюк (о рефлексии философа над философским языком в истории и в собственной переводческой деятельности см. подробнее в работе: Автономова, 68, 77–82). Именно для Шпета вопрос, «как есть действительное» и «как мы приходим к нему», имеет «руководящее значение» (Шпет 1914, 156). Вывод, к которому ведет Шпет, состоит в том, что в подлинной действительности «разум находит сам себя» через «путь уразумения» и находит в себе истину (Там же, 157, см. также на стр. 176). Разумеется, речь идет о подлинном бытии, бытии в истине. Каждому истинно существующему предмету соответствует, по мысли Гуссерля в изложении Шпета, идея возможного сознания, где этот предмет может быть «подмечен», причем адекватно. И наоборот, если эта возможность обеспечена, то предмет истинно существует (Там же, 163). Шпет подбирает и цитаты из Гуссерля, относящиеся к разумному сознанию, подчеркивая, что для немецкого философа «естественно просто утверждение корреляции действительности и разума» (Там же, 168). Если не вдаваться в детали, такие рассуждения можно по аналогии назвать, как это делает Иванов, онтологическим аргументом действительности. Приняв это допущение, можно полагать, что

Иванов достаточно внимательно читал последние две главы книги Шпета.

Контур отношений Иванова и Шпета по печатным источникам дотошно вычерчен в статье Галина Тиханова, где, однако, также отмечено, что «Их отношения еще ждут серьезного исследования»⁷. Он указывает на вечер у Шестова как на первую

⁷ Позволим себе привести оттуда обширную цитату: «Их отношения еще ждут серьезного исследования, но, как можно судить, основываясь на отдельных доступных источниках, со временем уважение и интерес, которые Шпет испытывал к поэту и мыслителю, переросли в дружбу, основанную также на том, что Иванов признавал в Шпете серьезного философа и комментатора литературных произведений. Лев Шестов упоминает об одном из вечеров у него дома, 8 декабря 1914 года, который он и его гости — Иванов, Шпет и Бердяев — провели в увлекательных спорах <...>. Из писем Шпета к его второй жене, Наталии Гучковой-Шпет, выясняется, что летом 1915 года он и Лев Шестов часто бывали у Иванова и слушали его стихи <...>, иногда в компании Бальмонта, Балтрушайтиса и Ремизова (о Шпете позже кратко упоминается в книге Ремизова “Взвихренная Русь” <...>, а иногда — Михаила Гершензона. Шпет описывал прочтенные Ивановым стихи во время одного из таких посещений (7 июня 1915 года) как “превосходные”. По-видимому, в глазах Шпета Иванов обладал авторитетом не только как поэт, но также как наставник, убеждавший Шпета в необходимости жесткой рабочей дисциплины <...>. Шпет подарил Иванову три свои опубликованные работы — “Явление и смысл” (1914); “Философское наследство П. Д. Юркевича” (1915) и “История как проблема логики” (1916); все с дарственными надписями <...>. В 1920 году Борис Горнунг участвовал в долгих дебатах о будущем русской культуры, в которых Иванов по всем пунктам соглашался с Луначарским, а Горнунг пользовался поддержкой Шпета <...>. Позже, в первые годы пребывания Иванова в Италии, Шпет, по всей видимости, способствовал избранию Иванова одним из “членов-кандидатов” ГАХН в декабре 1926 года <...>. Шпет пытался помочь Иванову, предлагая от имени ГАХН купить его московскую библиотеку <...>, а Иванов хотел поручить Шпету проследить за последним этапом публикации (включая чтение корректуры) сделанного им перевода трилогии Эсхила “Орестея” <...>, который предполагалось издать в ГАХН. Эта задача, как она виделась Иванову, требовала таких знаний и такого организаторского таланта, что могла быть возложена только на Шпета. Публикация, однако, так и не была осуществлена <...>» (Тиханов). Добавим к этому, что в библиотеке Иванова числится также первый выпуск выходившего под редакцией Шпета философского ежегодника «Мысль и слово», который, как его издатель Г. А. Леман сообщал философу в письме от 26 декабря 1916 г., он пообещал подарить, поскольку поэт «будучи у меня, видел книгу» (Шпет 2012, 92); Леман был один из совладельцев издательства, в котором вышел сборник статей Иванова «Родное и вселенское», 1917). Появившиеся с тех пор работы об Иванове и Шпете носили в основном сопоставительный характер (см.: Сычева; о взглядах Иванова, Шпета и Лосева на природу символа — Осука, Китами,

документированную их встречу. Комментарием к этому служит цитата из письма Шестова к Г. Л. и Ф. И. Ловцким от 8 декабря 1914 г., что у них «были Вяч. Иванов, Бердяев, Шпет — и спорили целый вечер. Шуму было много». Это собрание сам философ в предыдущем предложении называет «симпозионом», а ниже, в примечании, дается и выдержка из письма его дочери Наташи (собственно, автора компиляции, где все это приведено) к Фане Ловцкой от 7 (20) декабря: «Вчера вечером пришло много гостей... ночью я проснулась, и все еще сидят у папы и разговаривают, почти кричат» (*Баранова-Шестова*, 130). Эрн и Иванов как раз вернулись из столицы, где повторяли свое парное выступление, Эрн — вторую часть работы о Канте и Круппе, а Иванов — доклад о войне как «Вселенском деле», и 7 декабря В. Шварсалон писала брату Константину: «Вячеслав приехал из Петербурга в Понедельник оч.<ень> усталый от большого количества виденных людей и всяких литературн<ых> и других разговоров»⁸. Во всяком случае, вряд ли шум и крик в квартире Шестова (кстати, найденной и снятой ему Шпетом) мог возникнуть вокруг феноменологии, хотя исключить возникновение какого-то контекста, в котором это могло произойти, конечно, невозможно. Все же, скорее всего, его надо связать с полемикой Бердяева с идеями Эрна и Иванова, которая в январе следующего 1915 года вы-

Какинума, Кибе, 78–80 и *Bird*, 40–41, см. также *Щедрина 2010*, 178). С 1921 по 1923 гг. давний знакомый Иванова В. Ивановский сотрудничал со Шпетом в Институте научной философии (*Щедрина 2012*, 243–246). Думается также, что Шпет, публикуя в машинописном журнале «Гермес» свой стихотворный перевод гимна Аполлону Алкея, сделанный по прозаическому изложению его содержания Гимерием (*Левинтон*, 479–480), не мог не помнить о переводе его Ивановым. Этот текст открывал книгу «Алкей и Сафо» (1914), и Шпет был третьим, кто осуществил этот переводческий кунштюк, а кроме того, ивановский перевод в силу своей стилистики заслужил неоднозначную реакцию современников.

⁸ НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 36. Л. 57. Не будем также забывать, что Шпет был преподавателем Московских Высших женских курсов, где училась В. К. Шварсалон, см. ее письмо к тому же корреспонденту: «Сегодня первый день я была на курсах на лекции по логике Шпетта. Но за это время т<а>к отдалилась от занятий, или он <1 нрзб.> не вошел еще в чтение, что нашла его трудным и непонятным» (дата по шт. 23 января 1915; НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 37. Л. 4). Любопытно, что в библиотеке Иванова был также труд Бернара Бозанкета «Основания логики: Популярные лекции» (1914), перевод которого был сделан под редакцией Шпета.

плеснулась на страницы газет. Напомним, что споры, вспыхивавшие между московскими философами, кружок которых в лишь октябре 1914 г. пополнился Шестовым, не раз упоминаются на страницах воспоминаний Е. Герцык, и она же сама задавалась вопросом, что могло объединять столь несхожих мыслителей. На этот вопрос можно давать разные ответы (например, Герцык полагала, что все они были схожи по бунтарскому духу), но очевидно, что образовалось сообщество спорщиков-друзей, многие из которых могли обратиться друг к другу так, как это сделал в 1929 г. Гуссерль во втором его письме к Шестову: «Verehrter Freund und Antipode!»⁹.

Эта компания не раз была с разных сторон описана в мемуарной, эпистолярной и научной литературе. Обратим внимание, что Шпет, наряду с Эрном, выступает ценителем поэзии Иванова, ср. его письмо к Н. Гучковой от 8 июня 1915 г.: «У Вячеслава был вчера. Читал мне новые стихи — превосходны!» (*Шпет* 2005, 225). Не исключено, что это стихи из поэмы «Человек», которая, как и другие поэтические опусы Иванова весны-лета 1915 г., неотделима от общения с этим кругом. Имя Иванова мелькает в письмах Шпета этого времени: то он хотел пойти к нему с Шестовым, но у того были Ремизовы, то упомянет катарсис и вспомнит про Иванова, то сообщит, что вчера, т.е. 3 июля, был у Вячеслава с Ю. Балтрушайтисом и Бальмонтом: «Так как все читали стихи, то было интересно» (*Там же*, 248; о совпадении в оценке ивановских стихов Шпетом и Балтрушайтисом см.: *Щедрина* 2004, 70–71). Через неделю, 7 июля, он встречает М. Гершензона и Д. Жуковского, которые шли к Вячеславу, он не пошел, зато пошел на следующий день, и Вячеслав его «пристыдил» за жалобы на жару и невозможность работать (*Шпет* 2005, 254). 21 июля Шпет был у Иванова с Шестовым, и там был Гершензон с братом (*Там же*, 258). Еще одно посещение упоминается в недатированном черновике письма В. К. Шварсалон к брату Константину: «Вчера были у нас Шпетт <так!> и Шестов, и у меня оч.<ень> разболелась голова, так что я крепилась сначала, а потом пошла лечь»¹⁰. Поэтому будет логичным именно летом 1915 г. датировать инте-

⁹ «Дорогой друг и антипод» (нем.) (*Husserl*, 371).

¹⁰ НИОР РГБ Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 37. Л. 33.

ресующую нас запись. Кроме того, существуют сведения, что в 1914–1915 гг. в Московском университете Шпет вел семинар по феноменологии, откуда также мог исходить заказ на подобное рассуждение его друга-поэта¹¹.

Список литературы

- Автономова* *Автономова Н. С.* Проблема философского языка у Густава Шпета // Густав Шпет и его философское наследие: У истоков семиотики и структурализма. М., 2010. С. 66–82.
- Баранова-Шестова* *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников. Paris, 1983. Т. I.
- Гуссерль 1911* *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука // Логос. 1911. № 1. С. 1–56.
- Гуссерль 1992* Письма Эдмунда Гуссерля к Густаву Шпету // Логос. 1992. № 3. С. 233–242.
- Ермишин* *Ермишин О. Т.* Московское Религиозно-Философское Общество памяти Вл. Соловьева: хроника русской духовной жизни // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 210–267.
- Левинтон* *Левинтон Г. А.* Густав Шпет и журнал «Гермес» // Густав Шпет и его философское наследие: У истоков семиотики и структурализма. М., 2010. С. 48–485.
- Лосский* *Лосский Н.О.* Обоснование интуитивизма: Пропедевтическая теория знания. СПб., 1906.
- Мысли о поэзии* [*Иванов В.*] Мысли о поэзии. Текстологическая заметка и комментарии С. Титаренко // Символ. 2008. № 53–54. С. 229–275.
- Обатнин* *Обатнин Г. В.* История текста как метод его анализа: О стихотворении «Земля» // Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова: 150-летию Вяч. Иванова. Международная конференция / Под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина. Салерно, 2017. С. 221–233.

¹¹ Список так и оставшихся опосредованными ивановских контактов с Гуссерлем будет неполон без упоминания деятельности Е. Шора по пропаганде идей писателя. Среди прочего в письме от 24 января 1930 г. Шор писал Иванову о своей беседе с Гуссерлем о Шпете и возможности издания его произведений в журнале немецкого философа, а также сообщил, что его «Ежегодник» открыт и для Иванова: «Ведь, в сущности, “Границы Искусства” представляют собой феноменологическое описание процессов духовного творчества, доступных лишь тому, чье творческое вдохновение и творческий опыт служит органом духовного зрения» (*Сегал — Рудник, 353*).

- Осука, Китами, Какинума, Кибе* *Осука Ф., Китами С., Какинума Н., Кибе Т.* К вопросу предметности слова в понимании символа у Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба. М., 2002. С. 77–80.
- Оттавиано* *Оттавиано Д.* Текстуальный анализ работы Г. Г. Шпета «Явление и смысл» в сопоставлении с трудами Э. Гуссерля // Творческое наследие Г. Г. Шпета в контексте современного гуманитарного знания. Томск, 2009. С. 184–194.
- Сегал — Рудник* *Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.* «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник»: Фрагменты переписки В. И. Иванова с Е. Д. Шором // Символ. 2008. № 53–54. С. 338–403.
- Сычева* *Сычева С. Г.* Г. Г. Шпет и В. И. Иванов: к вопросу о синтезе искусств // Творческое наследие Г. Г. Шпета в контексте современного гуманитарного знания. Томск, 2009.
- Тиханов* *Тиханов Г.* Многообразие поневоле, или Несхожие жизни Густава Шпета // НЛО. 2008. № 91 [Эл. ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/ti4.html> (Дата обращения 17.03.2018).
- Флоренский* *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914.
- Шестов* *Шестов А.* Memento mori (По поводу теории познания Эдмунда Гуссерля) // Вопросы философии и психологии. 1917. Кн. 139–140.
- Шпет — Гуссерль* Шпет, Г. — Гуссерль, Э. Ответные письма Г. Шпета / Перевод В. Куренного, И. Михайлова, И. Чубарова, примечания и приложение В. Куренного // Логос. 1996. № 7. С. 123–133. [Эл. ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/1996-7.htm>. (Дата обращения 17.03.2018).
- Шпет 2005* *Густав Шпет:* Жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2005.
- Шпет 2010* *Густав Шпет:* Философская критика: Отзывы, рецензии, обзоры. М., 2010.
- Шпет 2012* *Густав Шпет:* Философ в культуре. Документы и письма / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2012.
- Шпет 1914* *Шпет Г.* Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914.
- Щедрина 2004* *Щедрина Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004.
- Щедрина 2010* *Щедрина Т. Г.* Сергей Дурьлин и Густав Шпет в сфере разговора русских философов // С. Н. Дурьлин и его время / Сост. и ред. А. Резниченко. М., 2010. Кн. 1. С. 175–185.
- Щедрина 2012* *Щедрина Т. Г.* Владимир Ивановский и Густав Шпет: методологический проект «истории понятий» // Логико-гносеологическое направление в отечественной философии (первая половина XX века): Н. И. Каринский, В. Н. Ивановский, Н. А. Васильев. М., 2012. С. 241–260.

Запись Вяч. Иванова о системе Э. Гуссерля

- Bird* *Bird R.* The Hermetic Triangle: Gustav Shpet's Aesthetics in Context // *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural History* / Ed. by Galin Tihanov. West Lafayette, 2009. P. 28–44.
- Dennes* *Dennes M.* Husserl — Heidegger : Influence de leur œuvre en Russie. Paris, 1998.
- Husserl* *Husserl E.* Briefwechsel. Dordrecht; Boston; London, 1994. Bd. VI (Husserliana. Dokumente. Bd. III).

ПЕРЕВОДЫ ВЯЧ. ИВАНОВА ИЗ ШАНДОРА ПЕТЁФИ

Аннотация: В статье опубликованы шесть переводов Иванова из Шандора Петёфи, ранее не печатавшиеся; высказана гипотеза о том, что они были сделаны в нач. 1910-х годов для антологии, в которой предполагал поместить свои переводы из венгерских поэтов также Ф. Е. Корш.

Ключевые слова: венгерско-русские взаимосвязи, символизм, Вяч. Иванов, Шандор Петёфи, русская литература 20-го века, рецепция венгерской литературы в России

Abstract: The article publishes six of Ivanov's translations from Sándor Petőfi, previously unpublished; the hypothesis is made that they were composed in the early 1910-s for an anthology in which F. E. Korsch also planned to place translations from Hungarian poets.

Keywords: Hungarian-Russian relations, symbolism, Vyach. Ivanov, Sándor Petőfi, Russian literature of the 20th century, reception of Hungarian literature in Russia

Шесть стихотворных переводов Вяч. Иванова из Шандора Петёфи, впервые публикуемые ниже, стоят особняком в творчестве русского поэта-символиста: что-то определенное о времени и истории их создания сказать трудно (так, мои довольно длительные разыскания не дали никаких результатов). Убедительным, на первый взгляд, может представиться соображение о том, что они, скорее всего, могли быть выполнены после 1917 года для какой-то антологии, когда возрос интерес к Петёфи именно как к поэту революционному, «поэту-большевику»¹. Однако все переведенные Вяч. Ивановым стихотворения были написа-

¹ Эта репутацию окончательно закрепил в 1925 году А. В. Луначарский в предисловии к тридцати семи стихотворениям венгерского поэта, им переведенным: «Петефи был яркий и очень левый революционер. Правда, он принимал горячее участие в н а ц и о н а л ь н о й революции, а буржуазия любит и сейчас, забывая свое подлое отношение к национальным героям, ставить памятники таким людям, как Гарибальди, Манзвини, как Дантон или Костюшко. Но в этой революции Петефи занял слишком очевидно антибуржуазное место — он был, так сказать, “большевиком” своего времени» (*Петефи*, 7).

ны венгерским поэтом довольно рано, в 1843–1845 годах, и ярко выраженных революционных мотивов они не содержат. Более вероятно поэтому, что Вяч. Иванов переложил стихи Петёфи, скорее всего, в начале 1910-х годов, для какой-то книги, планировавшейся Издательством М. и С. Сабашниковых. Косвенным аргументом в пользу этого предположения может служить тот факт, что Ф. Е. Корш, с которым Вяч. Иванов сотрудничал в эти годы в связи с подготовкой антологии древнегреческой лирики, примерно в это же время перевел с венгерского восемь стихотворений Шандора Петёфи и одно Яноша Араня (все они были опубликованы в 1914 году) (*Корш*, 369–378, также отд. отт.)².

Как показывает соотнесение с оригиналом, переводческая манера и Вяч. Иванова, и Ф. Е. Корша были весьма схожи: оба они перелагали силлабические стихи Петёфи близкими или равными по длине силлаботоническими, нередко не выдерживая расположения рифм, а также обращая холостые клаузулы в рифмованные.

Переводы Вяч. Иванова публикуются по беловому автографу: НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 3. Ед. хр. 90. Л. 1–1 об.

Венгерские названия стихотворений: *A dal* («Bölcsőben sír az éber csecsemő...»; 1844); «*Temetésre szól az ének...*» (1843); «*„Drága orvos úr! — szólék eszemhez“...*» (1845); «*Érik a gabona...*» (1843); *Éjjel* («Kinézek én, benéz a hold...»; 1844); «*Ha az isten ekképp szólna hozzám...*» (1845). Перевод двух заключительных строф последнего стихотворения в рукописи отсутствует.

Шандор Петёфи (1823–1849)

I

В колыбеле спит ребенок;
Нянька старая над ним
И баюкает младенца
Тихим пением своим.

В сердце, будто в колыбеле,
Залегла тоска моя;

² Сохранились автографы этих переводов, делавшихся согласно архивному описанию с 1904 по 1914 год, и их наборные экземпляры (НИОР РГБ. Ф. 465. Карт. 9. Ед. 6–7).

Но ее своею песней,
Усыпить не в силах я!

II

Кто-то умер: звучен, строен,
Похоронный льется звон...
Кто б ни умер, он спокоен
И меня счастливей он!
Мимо в ходе похоронном
Все проходят с плачем, стоном...
Если б умер я, — никто б
Не пролил слезы на гроб!..

III

«Ах, доктор, — я сказал рассудку, —
Мне более терпеть невмочь!
Я сердцем болен не на шутку,
Не откажитесь мне помочь!

Вы мне нередко помогали;
Я вам готов его открыть;
Но поскорей: не то едва ли
Болезнь удастся захватить...»

10 Рассудок мой, мой доктор нежный,
Минуты не терял одной,
Глядит в него, но безнадежно
В ответ качает головой.

20 «Мой юный друг, как это можно
Так расхвораться! Ай, ай, ай!
Вы чересчур неосторожны!
Глубока рана, как Дунай...
Терпите! Я стараться стану
По мере сил дать помощь вам...»
И на зияющую рану
Он льет целительный бальзам.

«Я вновь бальзам надежды чую».
В ответ нам сердце говорит:
«Но смерти иль здоровья жду я,
А он не лечит, не мертвит!»

IV

Солнце жжет; земля калится;
Наливается зерно,
И наутро завтра ляжет
Под серпом моим оно.

Жжет меня любовь, как солнце;
Созреваю сердцем я...
Для тебя готова жатва,
Ненаглядная моя!

V

Один в вечерней тишине
Сижу я у окна;
Мне улыбаются с небес
Приветливо луна.

Бедняжка, думает она,
Что я люблюсь ей,
И рассыпает предо мной
Снопки своих лучей...

Ах нет, луна, я не затем
Открыл свое окно,
10 Иль светишь в небе ты иль нет, —
Мне, право, все равно.

Гляжу напротив я: живет
Там милая моя...
Я жду, что, может быть, в окно
Ее увижу я...

VI

Если б молвил Бог мне: «Сын мой милый!
Все тебе я в смертный час дарую;

Как захочешь, ты сойдешь в могилу», —
Я кончину выбрал бы такую:

Пусть умру я в теплый день осенний,
Чтобы солнце в чаще пожелтелой
Меж деревьев играло, чтобы пела
Птичка песню в их багряной сени.

10 Как, не чуя гроз и непогоды,
Засыпает на зиму природа, —
Так болезней и скорбей не чуя,
Незаметным сном пускай усну я;

Чтоб, как птичка в небе, умирая
Я душой бы в пенье изливался,
Чтоб за песней песню распевая,
Голос мой до смерти раздавался;

20 Чтоб когда свое я кончу пенье,
Поцелуем мне уста закрыла
Ты, моя краса, мой ангел милый,
Ты, кому нет на земле сравненья!

Если Бог мою отвергнет волю,
Пусть умру я в вихре дней прекрасных,
Дней весенних, в поле, в бранном поле
Меж цветов, меж роз кроваво-красных;
<...>.

Список литературы

Петефи

Петефи А. Избранные стихотворения / Перевод и вступительная статья А. В. Луначарского. Л., 1925.

Корш

Корш Ф. Е. Из мадьярских поэтов // Восточный сборник в честь А. Н. Веселовского. М., 1914.

НОВОНАЙДЕННЫЙ ПОРТРЕТ ВЯЧ. ИВАНОВА РАБОТЫ М. САБАШНИКОВОЙ

Аннотация: Еще в 1906 году Маргарита Сабашникова (1882, Москва — 1973, Штутгарт) думает о проекте своеобразной книги-альбома: портреты Вячеслава Иванова, К. Сомова, К. Бальмонта, В. Серова, М. Кузмина, Андрея Белого, Л. Бакста, А. Ремизова и С. Городецкого, самой Сабашниковой. Изображения должны были сопровождаться избранными стихами этих поэтов и посвященными им эссе М. Волошина. Этот проект соответствовал теории и практике синтеза искусств, диалога слова и живописного образа. Сходного типа был проект Сабашниковой конца 1910-х годов — книга-альбом с портретами Вяч. Иванова, Н. Бердяева, П. Муратова, Б. Зайцева. Портреты должны были сопровождаться записями разговоров с этими персонажами. Публикуется единственное сохранившееся клише с портрета Вяч. Иванова из этого проекта, также оставшегося неосуществленным.

Ключевые слова: портретные циклы, лик-лицо-личина, маска и лицо, портрет как маска, портрет как биография, портрет как характеристика, Башня Вяч. Иванова, В. Серов, К. Сомов, М. Сабашникова.

Abstract: In 1906 Margarita Sabashnikova (1882, Moscow — 1973, Stuttgart) thought about doing a unique kind of book-album: portraits of Vyacheslav Ivanov, K. Somov, K. Balmont, M. Kuzmin, Andrei Bely, L. Bakst, A. Remizov and S. Gorodetsky, and of Sabashnikova herself. The images were to be accompanied by selected verses of these poets and M. Voloshin's essays dedicated to them. This project was in line with the theory and practice of the synthesis of the arts, of a dialogue of word and pictorial image. Sabashnikova planned a similar project in the late 1910's - a book album with portraits of Vyach. Ivanov, N. Berdyaev, P. Muratov, B. Zaitsev that would be accompanied by records of conversations with them. The only surviving print from this unfinished project is published here — the portrait of Vyach. Ivanov.

Keywords: portrait cycles, mask and face, portrait as a mask, portrait as a biography, portrait as a characteristic, Vyach. Ivanov Tower, V. Serov, K. Somov, M. Sabashnikova.

1. На существование публикуемого в нашем издании портрета Вяч. Иванова работы Маргариты Васильевны Сабашниковой (1882, Москва — 1973, Штутгарт)¹ указано в пространным спи-

¹ Считаю своим долгом отослать к теперь уже классическим работам покойного В. П. Купченко, разработавшего творческую биографию М. В. Сабашниковой: *Купченко, 1993, 64–67; Купченко 2000, 352–359, 360–387; см. также: Лейкинд и др.; Софьина; Wermbter.*

ске ее художественных работ, приведенных в посвященной ей солидной монографии². В нем же указан источник сведений о портрете — воспоминания Сабашниковой «Зеленая змея». Как следует из них, где-то в конце 1910-х годов художница задумала создать серию портретов. Кроме Вяч. Иванова, предполагалось написать Н. Бердяева, П. Муратова, Б. Зайцева. Портреты должны были сопровождаться записями разговоров с этими влиятельными персонажами, книгу-альбом собирался печатать в своем издательстве М. В. Сабашников, дядя художницы.

Вот соответствующий фрагмент из книги «Зеленая змея»:

«Я рассказала своему издателю, как интересны для меня беседы с этими людьми. “Так записывайте их, — сказал он, — мы приложим эти записи к рисункам и назовем наш альбом: *Люди, которые должны были молчать*”. Он собирался издать свой альбом после падения большевиков, ожидаемого им в близком будущем.

Вячеслав Иванов тоже относился к категории “выдающихся лиц”, портреты которых были мне заказаны. Он жил теперь с семьей в Москве, и я уже не раз встречала его на разных заседаниях³. Десять лет прошло после нашей последней встречи. Но эта новая встреча не была по-настоящему встречей. Я видела перед собой седовласого человека с тонко выгравированным, гладко выбритым лицом. Прежде он носил бородку, а теперь улыбка, змеившаяся на его тонких губах, была мне чужда. Совершенная форма речи, богатство мифотворческой фантазии, искусная диалектика сверкали прежним блеском, но теперь они казались мне лишь оболочкой, за которой я не чувствовала ни-

² См.: *Wermbter* 1982, 172–178. Приведенный здесь список художественных работ насчитывает 278 позиций. Среди персонажей, относящихся к русскому периоду жизни Сабашниковой, укажем три ее автопортрета (1903, 1905 и ок. 1908), портреты А. Ремизова (1906), М. Кузмина (1906), М. Волошина (1907), Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (1907–1908), Нины Бальмонт (1908), Э. Метнера (1908), Екатерины Бальмонт (ок. 1912), Андрея Белого и Аси Тургеневой (1915–1916; фотоснимок с портрета помещен в книге А. Белого «Петербург». (Л., 1981, вклейка между с. 432 и 433), В. Ленина (1920), Н. Бердяева (1922?), П. Муратова (1922?), Т. Трапезникова (1926). Клише с портрета Вяч. Иванова хранится в НИОР РГБ. Ф. 261. Карт. 22. Ед. хр. 9.

³ Скорее всего, в театральном отделе Наркомпроса, где Вяч. Иванов работал в эти годы.

какой направляющей основы, никакого настоящего зерна. Как кучка пепла походит на пламя, так этот Вячеслав Иванов походил на прежнего. <...>

И я хотела нарисовать его таким, каким он мне теперь представлялся. Но вышло иначе.

Когда пишешь портрет, собственные мысли и чувства молчат. Полностью отдаешься чистому восприятию, и в этом свободном пространстве, в этой, можно сказать, самоотреченности действует нечто другое. Чем дольше работаешь, тем яснее всякая черта лица и все лицо в целом являют тебе закономерности этой индивидуальности, становятся “явлением” истины — красотой. Начинает действовать “объективная любовь” к этому человеку, не имеющая в себе ничего личного, — утверждение его существа в становлении. Есть ли это “ангел” во мне, который таким видит другого, или это “ангел” другого, который хочет таким открыться, — не знаю. Но я слишком часто это переживаю, чтобы усомниться в реальности этой тайны. Так и мой, сделанный красным карандашом рисунок-портрет Вячеслава вышел — в этом смысле — красивым. И я очень жалею, что по воле судьбы, при обыске в типографии и оригинал, и уже готовые клише пропали» (*Волошина, 277*, (главка «Богатые духом»)).

2. Это интереснейшее свидетельство нуждается в некоторых комментариях. Прежде всего, отметим как значительность замысла Сабашниковой, так и его соответствие магистральной философской и эстетической мысли Серебряного века. О том, как важно запечатлеть образы персонажей этой большой эпохи, в свое время думали и издатель-редактор журнала «Золотое Руно» П. Рябушинский, и редактор-издатель журнала «Аполлон» С. Маковский. Отметим вообще, что образ и слово на страницах этих журналов представляли в сложном и напряженном диалоге. Диалог образа (и, в частности, портрета) и слова диалектически разворачивался на собраниях Башни, где на исторических «Средах» с самого начала активно принимали участие живописцы «Мира искусства» — К. Сомов, М. Добужинский, Л. Бакст (*Шишкин 2013; Устинов, Шишкин*). Программное полотно Бакста «Древний ужас» (1908) и одноименная статья Вяч. Иванова (1909) — одно из вершинных воплощений «ба-

шенного» синтеза искусств: историософии, живописи и литературы (*Демиденко, Казанский, Шишкин 2017*).

М. Волошин в журнальных эссе 1900-х годов писал о том, как внешнее изображение персонажа может дать ключ к раскрытию его внутреннего облика. Примечательно, что первый замысел создания книги-альбома с портретами персонажей Башни возник у Сабашниковой еще в конце 1906 г. Вот, что она писала Волошину 18 декабря 1906 г.:

«Хорошо было бы Тебе издать книжечку, в которой было бы 7 портретов. Вячеслав Иванов, Кузмин, Городецкий, Брюсов, Бальмонт, Ремизов, и, может быть, Блок или Белый. Ты бы написал очерки, привел лучшие стихи, и портреты можно воспроизвести. Вячеслава Иванова — Сомова; Бальмонта — Серова, Кузмина — Сомова, моего будущего Городецкого. Белого — Бакста... моего Ремизова. Мне кажется, это была бы ценная книжечка. В ней есть необходимость, и в переводе для немцев и французов она имела бы значение» (*Волошин, 204–205*)⁴.

3. Возвращаясь к проекту конца 1910-х гг., отметим прежде всего изменение установки Сабашниковой во время работы над портретом — от критически негативного к иному, более позитивному. Не следует ли здесь Сабашникова за формулой «лик — лицо — личина», формулой, которую для Серебряного века обосновали Вяч. Иванов и Флоренский? Здесь приходит на ум прежде всего вызывавший столь разнообразные отклики знаменитый сомовский портрет Блока (1907). По мнению искусствоведов, портрет писался как маска (то есть личина) поэта, или даже «маска лица» (М. М. Алленов). Если Сомов шел от «лица» к «личине» («маске»), то Сабашникова — от «личины» шла к «лицу».

4. Подобный динамизм — трансформация объекта изображений характерен для портретирования того времени. Напр.,

⁴ О своих портретах Ремизова и Кузмина Сабашникова вспоминала так: «Я рисовала углем Ремизова — кутающегося в свой платок, с его всякими чертиками на заднем плане — в манере натуралистического гротеска; Кузмин стилизован под фаюмский портрет. Оба рисунка в натуральную величину удались, но Вячеслав Иванов слишком носился с ними, показывал всем, когда они еще не были закончены, и говорил такие громкие слова, что мне стало нелегко» (*Волошина, 377*).

Новонайденный портрет Вяч. Иванова работы М. Сабашниковой



Клише портрета Вяч. Иванова

В. Серов, у которого Сабашникова собиралась учиться в 1908 г., начинал писать портрет с шаржа, с карикатуры, стремясь тем самым (используя терминологию искусствоведов ГАХН'а) создать не портрет-характеристику, а портрет-биографию. Как представляется, перед такой же задачей оказалась и Сабашникова в нашем случае.

5. Наряду с Р. Штейнером и М. Волошиным, Вяч. Иванову было суждено сыграть главную роль в жизни Сабашниковой. Хроника ее отношений с поэтом-мифотворцем рассказана Сабашниковой дважды — в ее переписке с Волошиным и в книге «Зеленая змея». Примечательно, как в книге мемуаров, с полувековой дистанции, Сабашникова описывала свою первую встречу с поэтом.

«Вячеслав Иванов в Петербурге! Его стихи давно уже открыли мне мир, в котором я находила свою духовную родину! Большинство его стихов я знала наизусть. Многим они не нравились из-за непривычных античных ритмов и архаичного, сакрального и в то же время философского содержания. Еще недавно я с восхищением читала его книгу “Религия страдающего бога”, где он как научный исследователь, как религиозный философ и как поэт говорит о различных дионисических культах Греции. В мировоззрении Вячеслава Иванова соединяются греческое восприятие духовности в природе и христианство. В этом отношении он стоял в моих глазах выше Ницше, чье “Рождение трагедии из духа музыки” оказало на меня решающее влияние.

Вячеслав Иванов, много лет живший с семьей в Женеве, теперь в Петербурге и скоро я могу с ним познакомиться и даже жить в одном доме — от такой перспективы дух захватывало! <...> В перерыве я в первый раз увидела Вячеслава Иванова. Он благодарил артистов и Комиссаржевскую и был, казалось, очень тронут. Но я испугалась: не похож ли он на злого “жреца” из одного моего сна: согнувшись, он входил ко мне через маленькую дверцу в низенькую сводчатую комнату; я с тех пор не могла его забыть. Я не хотела верить, что человек, стоявший передо мной, — тот самый поэт, в мире поэзии которого я жила, как в своем собственном.

Вячеславу Иванову было тогда около сорока двух лет. Он был высоким, стройным, легкие рыжевато-белокурые воло-

сы падали отдельными маленькими завитками по обеим сторонам высокого лба, образуя вокруг него некую орифламмку. Лицо с остроконечной бородкой, окрашенное в теплые тона, казалось совершенно прозрачным; небольшие серые глаза смотрели хищно; его тонкая — слишком тонкая улыбка, а также высокий носовой тембр голоса показались мне тогда слишком женственными. Говоря, он всякий слог сопровождал выдохом, что придавало его речи своеобразную торжественность, сакральность. <...> На другой день, когда я одна сидела в максовой “каюте”, пришел Вячеслав Иванов. Мы говорили о вечере в студии Комиссаржевской, и по этому поводу я сказала ему, как много значили для меня его стихи. Сборник “Кормчие звезды” я знала почти весь наизусть, особенно же любила “Дриады”, так верно передающие сновидческую космическую жизнь деревьев, их потустороннее чувство осязания земных пространств. Маленькие глазки Вячеслава Иванова широко открылись; я чувствовала, как его взгляд в меня вливается. Несколько минут он молчал. Наконец, сказал взволнованно: “Мои стихи серьезны, они очень трудны и даже если меня когда-нибудь станут чтить, они, собственно, встретят мало понимания, я поражен...”» (*Волошина*, 144, 146–147, 150).

Как представляется, здесь словесный портрет Иванова корреспондирует с живописным наброском, сделанным Сабашниковой в конце 1910-х гг.

б. Нельзя пройти мимо свидетельства Е. К. Герцык, согласно которому в 1908 г. в Крыму в Судак Сабашникова набрасывала эскизы картины, на которой была изображена она сама, поэт-мифотворец и Евгения Герцык. Скорее всего, эти эскизы утрачены, но замысел художницы запечатлен в прозе ее подруги-поэтессы:

«Мы больше сидели с ней <Маргаритой> в тени айлантусов в долине. Зрел виноград. Я выискивала спелую гроздь розового муската и клала ей на колени, на ее матово-зеленое платье. Она набрасывала эскизы к задуманной картине, в которой Вячеслав Иванов должен был быть Дионисом — или призраком его, — мерцающим среди лоз, а она и я “Скорбь и мука” — “две жены в одеждах темных — два виноградаря...”»

А. Б. Шишкин

(по его стихотворению). Мы перерывали шкафы, безжалостно распарывали какие-то юбки, темно-синюю и фиолетовую, крахмалили их: она хотела, чтобы они стояли траурными каменными складками, как на фресках Мантеньи. Картина эта никогда не была написана. И говорили мы чаще всего о Вяч. Иванове, о религиозной основе его стихов; многоумно решали, куда он должен вести нас, чему учить... Маргарита печалилась, что жена мешает ему на его пути ввысь. Все было возвышенно, но все — мимо жизни. Это была последняя моя длительная встреча с нею. Осенью она надолго уехала за границу» (*Герцык*, 84–85).

Любопытно здесь стремление найти средство для придания монументальности, статичности собственному образу. Неудовольствие, мерцание, по Сабашниковой — сущность ивановского образа. В этом она близка А. Глаголевой и Н. Ульянову, рисовавшим поэта в то же десятилетие.

Список литературы

- | | |
|----------------------|--|
| <i>Волошин</i> | <i>Волошин М.</i> Собр. соч. Том 11. Кн. 2. Переписка с Маргаритой Сабашниковой. М, 2015. |
| <i>Волошина</i> | <i>Волошина М.</i> (М. Сабашникова), Зеленая змея. История одной жизни. Пер. с нем. М. Н. Жемчужниковой. М., 1993. |
| <i>Герцык</i> | <i>Герцык Е.</i> Воспоминания. Париж, 1973. |
| <i>Демиденко</i> | <i>Демиденко Ю. Б.</i> Художники на Башне // Башня Вяч. Иванова и культура серебряного века. СПб., 2006. |
| <i>Казанский</i> | <i>Казанский Н. Н.</i> Мифотворчество Вяч. Иванова (на примере мифа об Terra Balkanica / Terra Slavica) // Балканские чтения — 9. М., 2007. |
| <i>Купченко 1993</i> | <i>Купченко В.П.</i> Принцесса «Серебряного века» // Русская словесность. 1993. № 1. |
| <i>Купченко 2000</i> | <i>Купченко В. П.</i> Маргарита Сабашникова: вечное ученичество. Летопись жизни и творчества Маргариты Васильевны Сабашниковой / Составитель В. П. Купченко // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 2000. Т. III. № 3. [Эл. ресурс]. URL: http://imwerden.de/pdf/russian_studies_vol_3_n3_2000_ocr.pdf . |
| <i>Лейкинд и др.</i> | <i>Лейкинд О. А., Махров К. В., Северюхин Д. Я.</i> Искусство и архитектура русского зарубежья. [Эл. ресурс]. URL: http://www.artrz.ru/menu/1804645939/1804786530.html . |

Новонайденный портрет Вяч. Иванова работы М. Сабашниковой

- Софьина* *Софьина А. И.* Творчество М. В. Сабашниковой в контексте литературного процесса конца XIX — начала XX в.: диссертация ... кандидата филологических наук. Казань, 2016.
- Шишкин 2013* *Шишкин А.* Символисты на Башне // *Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый — Вячеслав Иванов — Александр Скрябин.* М., 2013.
- Шишкин 2017* *Шишкин А.* Что объединяет символистов и бюджетян? // *Modernism in Literature: Environment, Themes, Names.* Tbilisi, 2017.
- Устинов, Шишкин* *Устинов А., Шишкин А.* Pictura poema silens: М. Добужинский на Башне Вяч. Иванова // *Историческое и современное у Вяч. Иванова.* Salerno, 2017.
- Wermbter 1982* *Wermbter R.* Margarita Woloschin Leben und Werk. Stuttgart, 1982.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ¹

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

РАИ — Римский архив Вяч. И. Иванова (Рим, Италия)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

РНБ — Отдел рукописей и редкой книги Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

¹ Ссылки на четырехтомное собрание сочинений Вяч. Иванова (Брюссель, 1971–1987) даются в тексте статей с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин Блаженный 96, 182, 187–188, 190, 192–194, 196, 199
- Аверинцев С. С. 8, 15, 57, 90, 97, 116, 158, 183, 199, 201, 214, 335, 350
- Автономова Н. С. 408, 412
- Азадковский К. М. 52–53, 298, 332
- Аксенов М. С. 23, 58
- Алексеев М. П. 79
- Алексеев П. В. 238, 242
- Алкей 145, 410
- Алленов М. М. 422
- Альтман М. С. 250, 256
- Андреев Л. Н. 48, 389, 390, 396
- Анненков Ю. П. 379
- Анненкова О. Н. 384, 398
- Анненский И. Ф. 31, 65, 70, 77, 79, 118, 125, 377
- Ансельм Кентерберийский 407–408
- Арань Я. 415
- Аренский П. А. 348
- Аристарх 10, 377–378, 380, 395–396
- Аристотель 17–19, 76, 109–110, 115, 193, 281, 354–355, 359–362, 364, 367, 369, 404
- Аристофан 118, 120, 123–125, 370
- Асафьев Б. В. 147, 149, 154
- Асоян А. А. 170, 172, 179
- Ауслендер С. А. 391
- Ахманов А. С. 403
- Байрон Дж. Г. 159, 346
- Бакст Л. С. 62, 67–70, 126–128, 132, 392, 419, 421–422
- Балтрушайтис Ю. К. 340, 348, 409, 411
- Бальмонт Е. А. 420
- Бальмонт К. Д. 98, 134–135, 141, 164, 183, 192, 199, 239, 340, 342, 377, 386–387, 392, 405, 409, 411, 419, 422
- Бальмонт Н. К. 420
- Баранова-Шестова Н. Л. 410, 412
- Баратынский Е. А. 148
- Барзах А. Е. 249, 256
- Баршт К. А. 72, 85

- Бассальго Д. Н. 341
Баур С. М. 90, 97
Бах И. С. 112, 115–116, 161
Бахофен И. Я. 126–128
Бахтин М. М. 8, 71, 73, 79–80, 85–87, 172, 179, 188
Беклин А. 178
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 9, 13–15, 20–21, 25–29, 34, 38, 40, 44, 46–47, 49–51, 56–59, 76, 81, 85, 98, 110, 172, 201, 212–213, 377, 383–384, 386–387, 389, 398, 419–420, 422, 426
Беляевская О. А. 139
Бем А. Л. 73, 79
Бенуа А. Н. 172, 180
Бергсон А. (Bergson H.) 15, 23, 48, 60
Бёрд Р. (Bird R.) 92, 97–98, 106, 116, 335, 348, 350, 410, 413
Бердяев Н. А. 9, 76, 83, 85, 92, 95–97, 110, 186, 192, 199, 409–410, 419–420
Бёрн-Джонс Э. 171
Бетховен Л. 113–114, 159–162
Бицилли П. М. 96–97
Бландовы Н. И. и Н. Н. 325
Блок А. А. 57, 110, 135, 138, 142, 158, 172, 179–180, 201, 212–213, 336–337, 339, 348, 377, 382, 385, 387, 391, 393, 396, 398, 422–423
Блэйк В. 382
Богатырев П. Г. 122, 125
Богданова О. А. 9, 59, 60, 71, 74, 80, 85
Богомолов Н. А. 43, 56, 70, 135, 145, 170–171, 179, 234, 239, 242–243, 301, 332, 383–385, 388, 398
Богораз [Тан] В. Г. 15, 58
Бозанкет Б. 410
Бонгард-Левин Г. М. 264, 273, 276, 332
Бонди С. М. 73
Бородаевские В. В. и М. А. 296, 301, 312, 316–317, 321, 332
Бороздин А. К. 73
Брагинская Н. В. 350, 359
Бреслау Г. (Bresslau H.) 279, 281
Бруни Л. А. 337
Брюсов В. Я. 98, 123, 135, 172, 179, 233, 235, 239, 243, 336, 340, 377, 380–389, 396, 398, 422
Букарев А. 339
Булгаков С. Н. 74, 309
Бунин И. А. 239
Бурдуков Л. И. 304

- Бурины С. 337, 339, 350
 Бурлюк Д. Д. 334, 338
 Бутягин А. С. 330
 Бычков В. В. 108, 114–115

 Ваганова Н. А. 9, 126
 Вагнер Р. 102, 106, 113–115, 159
 Вайцзеккер Л. (Weizsäcker L.)
 281
 Валери П. 114
 Василенко С. Н. 134
 Васильев А. В. 305
 Васильев Н. А. 413
 Ваттенбах В. (Wattenbach W.)
 279, 281
 Вахтангов Е. Б. 335
 Вахтель М. (Wachtel M.) 10, 179,
 259, 264–265, 275–276, 281,
 350, 359
 Введенский А. И. 73
 Вдовина Г. В. 59, 109, 115
 Венгеров С. А. 73, 85, 199, 276,
 333
 Венгерова З. А. 171–172, 174,
 179
 Венгловский Р. И. 324
 Венский [Пяткин] Е. О. 378,
 398
 Вергилий 88, 93–94, 98, 175
 Верлен П. 114
 Вермель С. М. 339
 Верхарн Э. 38, 50, 386
 Верховский Ю. Н. 293
 Веселитский-Божидарович Г. С. 90
 Веселовский А. Н. 121, 125, 418
 Вестбрук Ф. 350, 359
 Виламовиц-Мёллендорф
 У, фон (Wilamowitz-
 Moellendorff U., von) 351,
 359–362, 366
 Виноградов В. В. 157–158
 Виноградов П. Г. 280–281
 Винокур Г. О. 157
 Волошин М. А. 9, 13–14, 17, 20,
 27, 34, 38, 43–58, 130, 133,
 392, 419–422, 426
 Вольнский А. Л. 71, 77, 79, 81
 Вольф Г. 141
 Всеволодский-Гернгросс В. Н.
 122, 125
 Вундт В. (Wundt W.) 13, 20–31,
 34–35, 40–41, 56–58, 61

 Галаджев П. С. 341
 Гардзонио С. 158

- Гарибальди Д. 414
- Гаспаров М. Л. 237, 243, 249, 256, 329, 332
- Гафиз (Хафиз) Ш. 234–238, 242–243
- Гегель Г. 403
- Геккель Э. (Hackel E.) 383
- Георге С. 114
- Гераклит 347
- Герасимов Ю. К. 216, 232
- Герцык А. К. 239, 276
- Герцык Е. К. 63–64, 69, 139, 276, 300, 411, 425–426
- Гершензон М. Б. 302
- Гершензон М. О. 74, 296–297, 303, 409, 411
- Герье В. И. 280
- Гессен С. И. 73, 75, 292–295
- Гёте (Гете) И. В. 27, 31, 46–47, 57, 107, 170, 235–237, 243–245, 250, 255, 346, 357
- Гиппиус З. Н. 148, 377, 386–387, 391, 398
- Гиршфельд О. (Hirschfeld O.) 259–263, 265, 268, 272, 274–275, 279, 281, 284–285
- Глаголева А. С. 425
- Глинка М. И. 149
- Глинка-Волжский А. С. 71, 74, 79
- Глиэр Р. М. 134, 161, 240
- Глухова Е. В. 10, 301, 321, 332, 334, 376, 384, 398
- Гнесин М. Ф. 9, 134–145, 161
- Гнесина Н. Т. 136–137
- Гоген П. 68
- Гоголь Н. В. 118, 123–125, 158
- Голенищев-Кутузов И. Н. 90, 92, 97
- Головнина М. П. 305
- Голохвастова Л. Н. 305
- Гольденвейзер А. Б. 161, 348–349
- Гольштейн А. В. 264, 276
- Горбунов Т. А. 325
- Городецкий А. М. 289
- Городецкий С. М. 290, 340, 377, 385–387, 391, 419, 422
- Гревс И. М. 264, 276, 316, 332
- Грек А. Г. 10, 157, 165–167, 247, 256
- Гречанинов А. Т. 134, 147, 153
- Гриневич В. С. 300–301, 303, 317
- Гроссман Л. П. 71, 79
- Грякалова Н. Ю. 200
- Губерти В. П. 324
- Гумилев Н. С. 239, 242–243, 379

- Гусейнов Г. Ч. 98, 115–116, 349, 351, 359
- Гуссерль Э. (Husserl E.) 10, 76, 401–403, 405–409, 411–413
- Гучкова-Шпет Н. К. 409, 411
- Гфеллер У. 332
- Гюбнер Э. (Huebner E.) 279, 281
- Данн Д. У. (Dunne J. W.) 48, 60
- Данте Алигьери (DanteAlighieri) 168, 170, 172–176, 178–181, 191, 200
- Дантон Ж. 414
- Даумер Г. Ф. 233, 237–238
- Дебюсси К. 161
- Декарт Р. 408
- Демиденко Ю. Б. 67, 70, 127, 132, 421, 426
- Дени М. 68
- Денис З. П. 324, 327
- Денисовский Н. Ф. 340, 351
- Депперман М. 105, 115
- Держановский В. В. 147
- Дернов Г. И. 292–293, 300
- Дешарт (Шор) О. А. 16–17, 58, 174, 216, 252, 329–330, 332, 379
- Дёрпфельд В. 344
- Джеймс У. 404
- Джоргуди С. 128, 133
- Дикий А. Д. 340
- Дмитревский А. М. 160, 280
- Дмитриев П. В. 134, 145
- Добужинский М. В. 398, 421, 426
- Долгополов Л. К. 57
- Долинин А. С. 71, 73, 79, 87
- Долинов М. А. 339
- Достоевский Ф. М. 71–87, 158–159, 195, 346, 362, 393–396
- Дудек А. 9, 76, 78, 80, 85, 101
- Дымов О. (Перельман О. И.) 383
- Дэвидсон П. (Davidson P.) 90, 97, 170, 172–173, 176–177, 181
- Дюпрель К. 13, 15–16, 20, 23–25, 29, 38, 43, 56, 58
- Евреинов Н. Н. 379
- Еврипид 31, 125, 136, 359
- Едошина И. А. 9, 62, 69–70
- Ельчанинов А. В. 303
- Ермакова Л. Л. 278, **284**
- Ермишин О. Т. 406, 412
- Есаулов И. А. 80, 86

- Есенин С. А. 334, 340
- Жаткин Д. Н. 172, 179
- Жирмунский В. М. 91, 97, 157
- Жорж Санд 83
- Жуковская Т. Н. 69, 333
- Жуковский В. А. 170
- Жуковский Д. Е. 411
- Забела-Врубель Н. И. 140
- Заболоцкий Н. А. 91, 97
- Зайцев Б. К. 419–420
- Зак В. Г. 348
- Залеманов (Зельманов) А. М. 298
- Замятнина М. М. 135, 159, 176, 289, 291–294, 296–299, 301–303, 308–309, 312, 314–319, 320–321, 324, 383–384
- Замятнина П. А. 297, 318
- Зелинский Ф. Ф. 65, 183, 187, 199, 372
- Зельманова А. М. 299
- Зенкин К. В. 103, 108, 116
- Зиновьева-Аннибал Л. Д. 39, 53, 62, 90, 130, 135–136, 159–162, 165, 167–168, 170–171, 174, 176, 179, 251, 260–264, 272–273, 276, 301, 313, 330, 382–384, 387–389, 392, 420
- Зобнин Ю. В. 90, 97, 135, 145
- Зубарев Л. Д. 335, 351
- Зубков В. Г. 280
- Ибсен Г. 159
- Иванов В. В. 236, 243
- Иванов Г. А. 280
- Иванов Г. В. 239
- Иванов Д. В. 296, 329, 330, 332
- Иванова Е. В. 382, 384
- Иванова Л. В. 70, 102, 116, 159, 167, 250, 265, 289–291, 297–301, 309, 313, 317, 320, 330, 332, 343
- Иванова О. Ю. 70
- Ивнев Рюрик 335–336, 339–340, 351
- Игнатов С. С. 342
- Игошева Т. В. 350
- Ильин И. А. 405
- Ипполитов-Иванов М. М. 340
- Ительсон Г. Б. 264
- Казанский Н. Н. 421, 426
- Какинума Н. 410, 412
- Кальдерон П. 123
- Каменев Л. Б. 335

- Каменева О. Д. 334–336, 339, 341, 349
- Каменецакая Е. Н. 303
- Каменский Вас. В. 334, 338, 340–341, 351
- Кандауров К. В. 341, 351
- Кант И. 22, 24, 27, 408, 410
- Каратыгин В. Г. 161
- Карачевская М. А. 9, 134
- Касаткин Н. А. 340
- Качалов В. И. 340
- Каяниди Л. Г. 10, 215–216, 232
- Кейдан В. И. 97
- Келдыш В. А. 76, 86
- Кёлер В. (Koehler U.) 279, 281
- Кибальниченко С. А. 219, 232
- Кибе Т. 410, 412
- Кирхгоф И. (Kirchhoff J.) 279, 281
- Китами С. 410, 412
- Клевцова О. 349
- Ключевский В. О. 280
- Князев В. В. 239
- Кобызев П. В. 292, 298, 300, 313
- Ковтунова И. И. 158, 165, 167
- Коган П. С. 342
- Коган Ф. И. 236, 243
- Козер Р. (Koser R.) 279, 281
- Колыбелин В. И. 305
- Кольбе В. (Kolbe W.) 273
- Кольбе Ф. Н. 306
- Комардёнков В. П. 340–341, 351
- Комарович В. Л. 71, 73, 79–81, 85–86
- Коммиссаржевская В. Ф. 348, 385, 396
- Кондырева Н. Б. 235, 243
- Коневской (Ореус) И. И. 381
- Коонен А. Г. 340
- Копосова–Держановская Е. В. 147
- Корш Ф. Е. 239, 243, 414–415, 418
- Корш Ю. М. 298, 309
- Костюшко Т. 414
- Котляревская Ек. Н. 296
- Котрелев Н. В. 80, 86, 264, 272–273, 276, 332, 344, 351
- Крашенинников М. Н. 263
- Кривошеева И. В. 142, 145
- Кристева Ю. 80, 86
- Кроль Г. А. 339
- Кружков Г. М. 171, 179
- Кузмин М. А. 134, 161, 183, 196, 199, 233, 235, 239, 242–243,

- 295, 298, 316, 332, 385, 388,
391–392, 398, 419–420, 422
- Кузнецова О. А. 199, 264,
275–276
- Кунин И. Ф. 151, 154
- Купченко В. П. 58, 419, 426
- Курциус Э. (Curtius E.) 279, 281
- Кускова Е. Д. 324–325
- Кэрролл Л. 15, 59
- Лавров А. В. 58, 67, 70, 138, 145,
380, 398
- Ландор М. 44
- Лансере Е. Е. 340
- Лаппо-Данилевский К. Ю. 10,
166, 256, **288**, 290, 332, 351,
359, 414
- Лапшин В. 337, 352
- Леви-Брюль Л. 122, 125
- Левинтон Г. А. 410, 412
- Лейбниц Г. В. 19, 21, 30–31, 41,
59, 104
- Лейкинд О. Л. 419, 426
- Ленин В. И. 335, 420
- Лентулов А. В. 339–340
- Леонардо да Винчи 140
- Лермонтов М. Ю. 164
- Ливанова Т. Н. 148, 154
- Липскеров К. А. 239
- Лобанова М. Н. 113, 116
- Лопатин Л. М. 405
- Лосев А. Ф. 8, 65, 104, 110, 116,
162, 166, 202, 214, 217, 223,
232, 410
- Лосский Н. О. 402, 412
- Лукина В. А. 238, 243
- Луначарский А. В. 335–336,
340, 342–343, 409, 414, 418
- Лурье А. С. 134, 148, 153, 343
- Любимов А. Л. 53
- Лютер 23
- Ляпустина Е. В. 264, 273, 276,
332,
- Ляцкий Е. А. 385
- Магомедова Д. М. 80, 86
- Маковский С. К. 67, 421
- Максим Исповедник 18
- Малевич К. С. 334, 340
- Малинко Я. А. 177
- Малларме С. 114
- Миллэ Ж. Ф. 68
- Мамедова Д. М. 9, 146
- Мандельштам О. Э. 23
- Мандзини Дж. 414

- Маньковская Н. Б. 114, 116
 Мариенгоф А. Б. 334, 340
 Маритен Ж. 199
 Марков П. А. 124–125
 Марто П. 161
 Массалитинова В. О. 340
 Матисс А. 68
 Мах Э. 43
 Махлин В. Л. 80, 86,
 Махров К. В. 426
 Маяковский В. В. 334, 338, 340,
 343, 352, 396
 Медведев А. А. 96, 98
 Мейерхольд В. Э. 118, 123–124,
 136–138, 140, 145, 334–335,
 339–342
 Мейстер Экхарт 193, 195, 199
 Мейчик М. Н. 348
 Мелетинский Е. М. 220, 232
 Мережковский Д. С. 15, 59, 71,
 77, 79, 81, 85, 197, 377, 383,
 386–387
 Меркурьева В. А. 329, 332
 Метлов Н. А. 313
 Метнер Э. К. 161, 420
 Миллес Дж. 171
 Мильтон Дж. 90, 346
 Минский Н. М. 377, 387
 Минц З. Г. 14, 59, 175, 179,
 Минцлова А. Р. 43–44, 53–54,
 161
 Мицкевич Д. Н. 183, 199
 Моммзен Т. (Mommsen Th.) 10,
 259–269, 270–271, 273–276,
 279, 281, **284–287**
 Мордкин М. М. 340
 Морозов Н. А. 21, 42–43
 Моррис У. 171
 Москвин И. М. 124, 340
 Мурадели В. И. 134
 Муратов А. Б. 81–82, 86–86
 Муратов П. П. 419–420
 Мыльникова И. А. 348, 352
 Мясковский Н. Я. 9, 134, 144–
 154
 Нащокина М. В. 306, 332
 Недоброво Л. А. 292–293, 296,
 299–300, 315, 448
 Недоброво Н. В. 293, 332
 Никифоровский А. А. 324
 Николай Кузанский 403
 Никулина Е. Н. 96, 98
 Ницше Ф. 9, 47, 78, 80, 101–
 103, 105–106, 110, 116, 162,

- 351, 355, 357–359, 361, 376, 424
- Новалис Ф. 170
- Новгородцев П. И. 309
- Нонн Паннополитанский 31
- Нувель В. Ф. 67
- Обатнин Г. В. 10, 14, 43, 59, 86, 91, 98, 137, 139, 145, 170, 173, 175, 179–180, 289, 309, 315, 332, 335, 341, 350, 352, 382, 398, 401, 406, 412,
- Обатнин Г. Г. 270
- Обер Р. 329, 332
- Оболенская Ю. Л. 341, 351
- Овидий (Ovidius) 30, 381
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 72
- Ознобишин Д. П. 237, 243
- Ордынский С. П. 303
- Орлицкий Ю. Б. 10, 233
- Орлов А. (Orlov A.) 26, 59, 61
- Орлова Е. Н. 296–297, 301–302, 320
- Орлова О. П. 296
- Острога Ф. В. 160
- Осука Ф. 410, 412
- Осьмеркин А. А. 337
- Оттавиано Д. 403, 412
- Павел, ап. 18, 26, 220
- Павлова Л. В. 10, 201, 204, 214
- Пановская Г. (Panofsky G.) **284**
- Парнок С. Я. 141, 239, 243
- Песиров Ф. Д. 324
- Петёфи Ш. 10, 414–415, 418
- Петрарка Ф. 182, 190–191, 199
- Петров В. В. 9, 13, 19–20, 23, 28, 31, 38, 43, 50, 59
- Петрушевский Д. М. 309
- Пискунов В. М. 57–58
- Платен А., фон 233, 236–237
- Платон 32, 106, 109, 116, 120, 125, 168–170, 175, 181, 193, 354
- Плетнев В. Ф. 341
- Плотин 17, 190, 199, 223
- Плунгян В. А. 239, 241, 243
- Плюханова М. Б. 59, 412
- По Э. 136
- Подгаецкий (Чабров) А. А. 136
- Познанская А. В. 172, 180
- Поливанов А. И. 304
- Полонский В. В. 173, 180
- Полонский В. П. 340

- Попов М. Е. 161
 Потевня А. А. 72
 Потемкин П. П. 239
 Прахов М. В. 238
 Проскурякова М. А. 172, 180
 Пс.-Дионисий Ареопагит 18
 Пумпянский Л. В. 86
 Пушкин А. С. 63, 107, 135, 243,
 248–249, 256, 272, 356–357,
 366, 395–396
 Пыпин А. Н. 72
 Пяст (Пестовский) В. А. 289,
 333

 Равель М. 161
 Раев Н. П. 290–291, 332
 Рамм В. И. 141
 Ребург В. 161
 Рембрандт Х. 159
 Ремизов А. М. 377, 409, 411,
 419–420, 422
 Рескин Дж. 173
 Респиги О. 161
 Рикёр П. (Ricoeur P.) 193, 200
 Риккерт Г. 72–73, 75–76, 81–82,
 86
 Римский-Корсаков Н. А. 135,
 140, 145, 150

 Рислер Э. 161
 Родченко А. М. 334, 337–338,
 352
 Розанов В. В. 66, 68, 70, 81, 383,
 395, 397
 Романова И. В. 204, 214
 Россетти Д. Г. (Rossetti D.) 168–
 169, 171–175, 177–181
 Руми Дж. 237
 Рюккерт Ф. 233, 237
 Рябушинский П. П. 421

 Саади Ш. (Saadi) 237
 Сабашниковы М. В. и С. В.
 145, 243, 291, 299, 313, 360,
 415, 420
 Сабашникова (Волошина) М.
 В. 10, 13, 20, 44, 47, 51–54,
 57, 330, 388, 419–422, 425–
 426
 Сабо-Трифкович Б. 216, 232
 Савинкова Е. Е. 177
 Садаёси И. 80, 86
 Сакулин П. Н. 342
 Саминский Л. С. 140, 145
 Сарьян М. С. 340
 Сафо 139, 141, 145, 148, 162,
 410
 Сахновский В. Г. 341

- Саяпова А. М. 238, 243
Сведенборг Э. 382
Северюхин Д. Я. 426
Сегал Д., Сегал (Рудник) Н.
352, 276, 412
Сеземан В. Э. 73
Серафим Саровский 312
Сребрянный С. С. 31
Середонин С. М. 291
Серов В. А. 419, 422
Сиддал Э. 172
Силард Л. А. 15, 60, 172, 180
Синицын В. 340
Скалдин А. Д. 293, 300, 315
Скрёбкова-Филатова М. С. 150,
152, 154
Скрябин А. Н. 102, 104, 106,
113, 116, 135–137, 161, 334,
336, 342, 347–350, 352, 426
Смирнов А. В. 237, 243
Соболев А. Л. 10, 289
Соболева Н. Н. 289
Соколов В. 340
Соколов Н. Н. 325
Соколов Р. 251, 256
Соколова Н. И. 172, 180
Сократ 106, 120
Соловьев В. С. 9, 15, 21, 37, 42,
76, 79, 92, 97, 101, 108, 110,
168–170, 173, 412
Соловьев С. М. 172
Сологуб Ф. К. 134–135, 377,
379, 385–387, 396
Сомов К. А. 385, 419, 421–422
Софокл 136, 343–344, 351, 372
Софьина А. И. 419, 426
Спасский С. П. 338, 352
Стахорский С. В. 9, 118
Степун Ф. А. 130, 133, 391, 398
Стригалева А. А. 337, 352
Струве П. Б. 392
Сугай Л. А. 58, 256
Сутуловы (Л. Н., М. П., Д. М.,
Н. М.) 306–308, 322–329, 331
Сычева С. Г. 410, 412
Таиров А. Я. 123, 334, 340–341
Тамарченко Н. Д. 74–75, 80,
86–87
Тарановский К. Ф. 164, 167
Татлин В. Е. 337, 340
Тахо-Годи Е. А. 9, 70, 88–89, 95,
98, 116, 351
Тебеньков А. В. 305
Теннисон А. 90, 98

- Тименчик Р. Д. 298, 333,
Титаренко С. Д. 10, 76, 87, 116,
168, 172, 178, 180, 412
Тиханов Г. 409, 413
Толстой А. К. 245, 250
Толстой Л. Н. 72, 402
Топорков А. Л. 89, 98, 180
Топоров В. Н. 157–158, 167
Трапезников Т. Г. 420
Трейтчке Г., фон (Treitschke H.,
von) 279, 281
Троицкий В. П. 15, 60
Троицкий С. С. 64
Троцкий Л. Д. 335
Тугендхольд Я. А. 339
Тумилло-Денисович Н. М. 324
Тургенева А. А. 420
Тургенев И. С. 158, 243
Тынянов Ю. Н. 73, 79, 378, 398
Тютчев Ф. И. 59, 65, 363–364

Удальцова Н. А. 337
Ульянов Н. П. 425
Уорф Б. Л. 164
Успенский Б. А. 15–16, 60
Успенский П. Д. 21, 43, 60
Устинов А. 383, 398, 421, 426
Устинова В. А. 170, 181
Уэллс Г. 13, 44–45, 48, 50–51,
57, 60

Фален И. (Vahlen J.) 279, 281
Фалес 67
Фатеева Н. А. 105, 116
Февральский А. В. 345, 352
Федотов О. И. 10, 244, 256
Федотова С. В. 10, 377, 390
Феспид 371–373
Фет А. А. 233, 238, 240, 242–243
Фетисенко О. Л. 98
Фетисов Т. П. 301
Филиппов Н. Д. 337–338
Флоренский П. 9, 14–16, 20, 25,
43, 62, 64–70, 96, 405–406,
413, 422
Фома Аквинский 76
Фонадь И. 164
Франк С. Л. 192, 195, 197, 199
Фрейденберг О. М. 122, 125
Фромм Э. 128, 132
Фульгенций 223

Ханзен-Лёве А. 169–170, 180

- Хант У. 171
- Хинтон Ч. (Hinton Ch.) 15, 21, 29, 43–44, 48–49, 50, 56, 60
- Хлебников В. В. 334, 338
- Ходасевич В. М. 334, 338, 352
- Цветаев И. В. (Zwetaieff) 273, 279–280
- Целлер Э. (Zeller E.) 279, 281
- Цимборска-Лебода М. 10, 21, 170, 178, 180–182, 197, 199–200, 224, 232
- Цицерон 270
- Чалисова Н. Ю. 237, 243
- Чеботаревская Ал. Н. (Кассандра) 138, 145, 293, 296–298, 300–301, 303, 309, 313, 315
- Челпанов Г. И. 29
- Чехов А. П. 383, 390, 392
- Чудовский В. А. 299–300
- Чуковский К. И. 10, 377–396, 398
- Чулков Г. И. 290, 389, 391
- Чюрлёнис (Чурлянис) М. К. 102, 104–105, 112, 393
- Шапошников А. Г. 134
- Шапошников Б. В. 338, 351
- Шахматов А. А. 157
- Шварсалон (Иванова) В. К. 39, 130, 136–137, 251, 289, 291, 297, 299–301, 309, 312, 314, 317, 319, 321, 410–411
- Шварсалон К. К. 301, 303, 312, 318, 410
- Шварсалон С. К. 292, 298–299, 388
- Шебалин В. Я. 134
- Шекспир У. 159
- Шелер М. (Scheler M.) 182, 188, 191, 200
- Шелли П. Б. 38, 50, 347
- Шеллинг Ф. 65, 403
- Шеншин Ал. А. 134
- Шершеневич В. Г. 340–341
- Шестов Л. 81, 391, 406–407, 409–413
- Шиллер Ф. 31, 74–75, 87
- Шишкин А. Б. 10, 21, 59, 64, 70, 98, 166, 170–172, 181, 200, 234–235, 243, 332–333, 352, 379, 383, 398, 412, 419, 421, 426
- Шмоллер Г., фон (Schmoller G., von) 279, 281
- Шницлер А. 341
- Шолль М. 51–53

- Шопенгауэр А. 9, 24, 28–29, 101, 107, 110, 116, 267
- Шор Е. Д. 275–276, 411–412
- Шпет Г. Г. 22, 60, 401, 403–413
- Штейнер Р. (Steiner R.) 13, 20–21, 27, 29, 38–43, 45–46, 48, 51–54, 56–57, 60–61, 422
- Штеренберг Д. П. 340
- Шуман Р. 112, 159, 161
- Шюре Э. (Schuré É.) 13, 21, 29, 31–37, 41, 56–57, 60–61
- Щедрина Т. Г. 405, 410–411, 413
- Щерба Л. В. 157
- Щуко В. А. 340
- Щусев А. В. 340
- Эйнштейн А. 15, 58
- Эйхенбаум Б. М. 73, 79
- Эллис [Кобылинский Л. Л.] 89, 98, 172,
- Энгель Ю. Д. 151
- Энгельгардт Б. М. 71, 73, 79, 81–87
- Эрдман Б. Р. 341
- Эрдман Н. Р. 341
- Эрманс В. К. 339
- Эрн В. Ф. 9, 62–64, 69–70, 72, 187, 200, 290, 327, 406, 410–411
- Эсхил 128, 246, 299, 343–347, 351, 361, 370–372, 374–375, 409
- Эткина (Налбандян) С. И. 396
- Эткинд Е. Г. 158, 167, 380, 398
- Юдина М. В. 293
- Юдина Н. П. 395
- Юм Д. 403
- Юркевич П. Д. 404, 409
- Юхов И. И. 343
- Якобсон Р.О. 157–158, 164
- Яковенко Б. В. 405
- Якулов Г. Б. 334, 337–338, 340–341, 345, 352
- Arendt H. 200
- Becker E. 173, 175, 181
- Bobilewicz G. 108, 116
- Carraud V. 190, 200
- Clemens Alexandrinus 30

Именной указатель

Dennes M. 403, 413

Fubini E. 104, 109, 117

Gourmont R., de 14

Hejmej A. 102, 113, 117

Heller L. 104, 117

Hueffer F. 172–173, 181

Kapuścik J. 104, 117

Kołąkowski L. 193, 200

Maury L.-F.-A. 15, 61

Meffert E. 51, 61

Prettejohn E. 173, 175, 181

Ps.-Plutarchus 15

Stawarz B. 187, 200

Tatarkiewicz W. 188, 200

Treuherz J. 173, 175, 181

Wermbter R. 419–420, 426

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Валерий Валентинович Петров, доктор философских наук, доцент, директор Центра античной и средневековой философии и науки Института философии РАН, Москва

Ирина Анатольевна Едошина, доктор культурологии, профессор кафедры истории Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова, Кострома

Елена Аркадьевна Тахо-Годи, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Москва

Ольга Алимовна Богданова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Москва

Анджей Дудек, доктор филологических наук, заместитель декана факультета международных и политических исследований, Ягеллонский университет, Краков, Польша

Сергей Всеволодович Стахорский, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории и истории культуры, Гуманитарный институт телевидения и радиовещания, Москва

Наталья Анатольевна Ваганова, кандидат философских наук, доцент Православного Свято-Тихоновского государственного университета, доцент кафедры гуманитарных наук Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва

Мария Алексеевна Карачевская, кандидат искусствоведения, заместитель начальника отдела компьютерных технологий и информационной безопасности, ответственный редактор сайта Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва

Дильбер Мамед кызы Мамедова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Бакинской музыкальной академия им. Узеира Гаджибейли, Баку

Антонина Григорьевна Грек, доктор филологических наук, доцент

Светлана Дмитриевна Титаренко, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

Мария Цимборска-Лебода, профессор, заведующий кафедрой русской культуры и литературы XX–XXI вв., Институт славянской филологии, Университет Марии Кюри-Скловской, Люблин, Польша

Лариса Викторовна Павлова, доктор филологических наук, профессор, Смоленский государственный университет, Смоленск

Леонид Геннадьевич Каяниди, кандидат филологических наук, доцент Смоленского государственного университета, Смоленск

Юрий Борисович Орлицкий, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник учебно-научного центра мандельштамоведения института филологии и истории РГГУ, Москва

Олег Иванович Федотов, доктор филологических наук, профессор, Московский институт открытого образования, Москва

Майкл Вахтель, профессор факультета славянских языков и литературы Принстонского университета, США

Александр Львович Соболев, сотрудник группы по изданию академического собрания сочинений Вяч. Иванова (Пушкинский Дом, Санкт-Петербург)

Елена Валерьевна Глухова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Москва

Светлана Владимировна Федотова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН им. А. М. Горького, Москва

Геннадий Владимирович Обатнин, PhD, доцент, университетский лектор по русской литературе, университет Хельсинки, Финляндия

Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

Андрей Борисович Шишкин, директор Исследовательского центра Вяч. Иванова в Риме, профессор университета Салерно.

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

ВЫПУСК 3

Ответственные редакторы
С. В. Федотова, А. Б. Шишкин

Корректор
Е.Н. Сченснович

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Подписано в печать 8.11.2018

Формат 60×90¹/₁₆

Усл.-печ. л. 30,0

Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

