

КРИЗИС ГУМАНИЗМА И "РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ"

В. ИВАНОВА

Н. Салма

Творчество В. Иванова складывается в тот период, который сам поэт позднее определяет как период кризиса гуманизма. "Мир, являющийся еще так недавно, - пишет Иванов в 1919 году, - являлся человеку иным, нежели каким он предстает ему сегодня. Человек еще не забыл того прежнего явления, а между тем не находит его более перед собой и смущается... Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции"¹.

Лирика и философская проза Иванова с самых первых его литературных шагов является откликом, реакцией на потерю человеком прежнего представления о мире, на утрату цельного мирозерцания, на изменение картины мира. Речь идет не о разочаровании в каком-либо отдельном принципе, взгляде и представлении и о замене их другими внутри гуманистической культуры, а о сдвиге, воспринимавшемся на рубеже веков по аналогии с тем, который происходил в сознании при переходе от средневековья к новому времени. В русской критической литературе интересную характеристику этого сдвига дает Л.К. Долгополов, видящий отличие философско-научного и художественного мышления на рубеже веков от мышления XIX века в том, что представление о дифференцированности, пространственно-временной локализованности элементов, о дискретном состоянии материи, при котором она разлагается на устойчивые элементы, сменилось в начале XX века представлением о сплошной непрерывности, подвижности, неисключительности, неустойчивости, "относительности" мира. Его составляющие - исторические периоды, сферы сознания, концепции жизни и творчества, идеологические и нравственные показатели личности - пришли в сцепление, лишились исключительности, стали элементами единого природно-исторического потока

жизни². Чутко воспринимая символизм как явление, ответившее прежде всего на изменение картины мира, Б. Пастернак пишет о символистах и символизме: "Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей, между безусловностью оставленной и еще не достигнутой..."³ Захваченный водоворотом условностей, ощутивший свою зависимость от безличных сил, человек почувствовал, что он растворяется в этом мире, утрачивает свою способность к раздельному восприятию явлений, теряет конкретную неповторимость своих чувств, взглядов, переживаний и окружения, то есть перестает быть индивидуумом. В. Иванов в статье 1904 года "Копье Афины" пишет об этом так: "Большого вненародного искусства нет для современного человека, - быть может, потому, что нет самого современного человека, как сущего, т.е. достигшего некоторого статического типа бытия: есть тип динамический, потенциальный и текучий, всецело принадлежащий потоку возникновения, генезиса, становления"⁴.

Лирика В. Иванова, сосредоточенная на явлениях внутренней, душевной жизни, на первом ее этапе выразила состояние человека, увидевшего, что хаос уже не составляет периферии его души /как это было, например, у Тютчева/, а становится ее ядром, что это может быть уже не "родимый хаос", "звезду рождающий", а само "безумие", "неистовство" и "разрушение", вызвавшее у многих художников на рубеже веков вынужденно-жертвенную готовность "на любое всеожжение и даже самоожжение"; "исступленную самоотдачу вихрям века"⁵. Такая самоотдача, - "amor fati" - у Иванова была, однако, "хитрым"⁶ безумием, поскольку она предстала как единственно возможное в новой духовной ситуации выражение и интеллектуальное осуществле-

ние познавательной потребности разума в установлении связи, родства между явлениями в достижении единства. Таким образом поэту оказывается близкой программа гуманизма, согласно которой назначение человека есть познание, требующее единства в смысле установления связи между явлениями, но он запечатлевает и кризис этой программы, когда осознает, что познавательный запрос в новых условиях может проявить себя лишь в отрицательном акте жертвенной самоотдачи стихиям. Особенность ивановской реакции на ощущаемый всеми деятелями русской культуры на рубеже веков кризис гуманизма выразилась в том, что он, осознавая парадоксальность, недоступность для интеллектуального освещения такого состояния сознания, при котором прежняя программа оказывается и близкой современному человеку, и отживающей, уходящей в прошлое, создает своеобразную "мифологию гуманизма".

Поскольку обладание "статической" картиной мира представляется поэту нормативным, предопределяющим осмысленную человеческую жизнь, он обращается по преимуществу к образам и языку античной мифологии, так как специфика античности /как это утверждают исследователи в начале XX века/ состоит в том, что картина мира воспринимается античным сознанием как неподверженная изменениям, вечная, вневременная. "Здесь отсутствуют в сознании прошедшее и будущее, как упорядочивающие перспективы, и чистое "настоящее", которое так часто удивляло Гете во всех проявлениях античной жизни, особенно в пластике, наполняет собой сознание с какой-то нам неведомой мощью. Это чистое настоящее... в действительности представляет собой отрицание времени..."⁷, - пишет Шпенглер, подчеркивая отличие мировосприятия человека античной культуры от мироощущения современного человека, и видя в превращении прошлого во вневременную, "полярную" структуру истинный смысл проникновенного мифотворчества.

Свой творческий метод Иванов, однако, определяет не как мифотворчество, а как некий "реалистический символизм": ре-

листический - потому, что реальность наличия и действительности прежней программы в недавнем прошлом и в грезящемся поэту будущем не подлежала для него сомнению; символизмом - потому, что подлинное мифотворчество, такое, каким оно было в античности, где между мыслью и жизнью не ощущалось никакого разрыва, где миф был формой жизни и деятельности, уже и еще недоступно современному человеку.

Когда Иванов называет свой символизм реалистическим /характерно, что выдвинув это определение в лекции "Две стихии в современном русском символизме" в 1908 году, Иванов остался ему верен и в статье "Символизм", написанной для итальянского Энциклопедического словаря в 1936 году/, указывая тем самым на опыт достоверности, несомненности, действительности определенной программы в недавнем, еще живом для поэта прошлом, он в сущности выявляет органическую особенность русской культуры, заключающуюся в представлении о том, что источник нравственного хотения личности и одновременно объект этого хотения есть некое изначальное единство, спонтанно возникшая совершенная совокупность людей, какой может быть семья, сословие, класс, нация, церковь или, шире, человечество. "Есть в человеке Я высшее, его святая святых, ... божественное средоточие микрокосма. И есть Я, определяемое границами эмпирической личности... и есть, наконец, Все-Я, объемлющее вселенную"⁸, - пишет Иванов в статье "Спорады" /1908/, утверждая, что как над ограниченным человеческим бытием Я, так и над его свободным, "божественным" Я существует Все-Я, некий изначальный "коллектив", в который, как продолжает Иванов, любовью излучается, сливаясь с ним, личность. Принципом единства является таким образом не внешняя, идущая от определенной организации дисциплина, а внутренняя, исходящая от индивидуумов любовь. Любовь - эта альфа и омега ивановской лирики - является мотивацией и целью нравственной деятельности человека, то есть в соответствии со своеобразным характером русского гуманизма у Иванова превалирует не мораль рефлексии, считающая движущей силой нрав-



ственных поступков рассудок или разум, а мораль чувства. Таким образом, создавая "мифологию гуманизма", Иванов говорит прежде всего о гуманизме в его русском варианте.

Создание мифологии русского гуманизма по аналогии с античной мифологией наталкивалось, как мы уже отмечали, на значительные трудности. Дело в том, что жизненные в прошлом реалии русского гуманизма могли переживаться лирическим героем Иванова, реагирующим на кризис программы гуманизма, лишь как потерявшие всякую связь с естественными, чувственно-воспринимаемыми вещами, что приводило к их мистифицированию: опыт изначального единства превращался в опыт сугубо супранатуралистический, коллективный принцип заменялся принципом "соборности" /термин, введенный Хомяковым/, которую Иванов определяет как то, что нельзя найти здесь или там, а можно лишь узнавать по "святому волнению сердца", по той любви, которая становится уже не чувством, а сверхчувством, любовью, превышающей земной опыт, мистической любовью, именуемой "чаянием". То, что в прошлом переживалось как душевная реалья, таким образом превращалось в символ, в знак сверхопытного откровения. Символизм, однако, не удовлетворял Иванова, ищущего не уединенного мистического переживания цельности, а, в соответствии с гуманистической программой, такого принципа, который обеспечивает "реальную" культурную деятельность человека. В отличие от многих русских символистов, в частности - от Брюсова, для которого символизм был высшей формой любого искусства, Иванов рассматривал символизм лишь как этап на пути к новому искусству, к подлинному мифотворчеству, каким оно было в античности. "... как далеки мы от вненародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф - тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он - результат не личного, а коллективного, или соборного сознания"⁹, - пишет Иванов в 1908 году.

Предуготовляя пути к созданию мифов, говорящих о единстве не как о явлении мистическим прозреваемом, а как о реально существующем, как о ставшем, как о настоящем, Иванов обращается к античным и "ренессансным" образам земли и земного счастья, "золотого века", наделяя своего лирического героя переживанием праздничности, которую исследователь античности К. Керени¹⁰ называет особым уровнем, где становится возможным то, что на обычном уровне невероятно, причем невероятное в античном мифе и в реалистическом символизме Иванова осмысливается не как сверхестественное, чудесное, а как естественное, реальное, поскольку природное бытие включает в себя /или по крайней мере должно включать в себя/ и момент духовной упорядоченности. Когда мы говорим о "праздничности" ивановской лирики, мы имеем в виду не только мотивы пиршества, частые в его стихотворениях /"Дни недели", "Тризна Диониса", "Терпандр", "Хмель", "Бетховениада", "Венок", Бельт" и многие другие/, но и особый, приподнятый, торжественный тон его, часто "гимнической", лирики, пристрастие к велеречивости, к витиеватости диковинных словес, иногда - к сецессионистской декоративности, определенную гигантоманию тем и образом, - весь тот пышный и несколько тяжеловесный реквизит, который А. Блок образно назвал "царским поездом"¹¹ поэта. Праздничность, разумеется, не равнозначна веселью: светлое и мрачное чувство праздничности существует так же, как существует веселая и печальная музыка, но в самом существе праздничности есть нечто, что роднит ее скорее со светлым, чем с мрачным началом; В мрачном всегда заключено катарсическое, возвышающее, просветляющее. Мрачное в праздничности у Иванова /мотив тризны/ связано с памятью - увы, только памятью! - о целостности, единстве, "монатропизме" личности, обеспеченном прежним мирозерцанием, светлое - с надеждой на то, что человек непременно обретет цельность "по ту сторону гуманизма".

Стремясь совместить в одном образе переживание утраты целостности - хаотического дробления, расщепления, многоликости человека /стихотворения "Раскол", "Fio, ergo non sum", "Отзвук-

ки", "Слоки" и др. / - и надежду на ее возвращение, Иванов обращается к мифологеме Диониса, этого умирающего /растерзанного на куски/ и воскресающего бога, к кругу которого, как известно, восходит особенно много его стихотворений. Преимущественное внимание к этой мифологеме, к этому богу, связанному с природными, циклическими мифами, с круговоротом времени, у Иванова, как нам представляется, вызвано в первую очередь верой в изначальное единство, рисующееся ему "потерянным раем", которым человек владел в идеальном прошлом, и к которому он должен возвратиться в идеальном будущем. Поскольку речь идет о прошлом идеальном, возврат воспринимается не как тавтологическое повторение какой-либо конкретно существовавшей в истории формы единства, а как обретение его чистой формы. В то же время, то, что Иванов находит именно эту мифологему, этого бога парадоксального единства самых непримиримых, несвязуемых начал - жизни и смерти, страсти и страдания, изменения и постоянства - открывающегося лишь в состоянии экстаза, свидетельствует о кризисе гуманизма: ведь экстаз - выход за пределы пространства и времени - означает отказ от восприятия раздельных форм, отвержение принципа *individuationis*, на котором покоилась гуманистическая концепция человека. О кризисе гуманизма свидетельствует и то, что экстатическое дионисийство Иванова восходит к Нитше, к этому - в представлении Иванова - "последнему трагическому гуманисту"¹², книга которого "Рождение трагедии из духа музыки" /дух музыки у Нитше - Дионис/ произвела особое впечатление на начинающего поэта: "Сильнейшая эмоциональная встряска, вызванная зажигательным красноречием базельского философа, освободила Вячеслава Иванова от его духовной скованности, прямо-таки насильно принудив его перестать прятаться за щит академических занятий,"¹³ - пишет С. Аверинцев, подчеркивая силу этого воздействия. Секрет же того впечатления, которое произвело на Иванова чтение "Рождения трагедии", как мы полагаем, надо видеть в том, что Иванов воспринял обращение немецкого философа к мифологеме Дио-

ниса не столько как выражение протеста против отжитой концепции человека в исторически сложившемся гуманизме, каким это обращение было на самом деле, а как выражение надежды на возможность ее сохранения: ведь Иванов реагирует не столько на закономерное в истории обесценивание некогда жизненных представлений, сколько болезненно переживает их недейственность. Ощущение захваченности человека безумным стихийным вихрем событий его внутренней жизни, невозможности следовать спиритуальным устремлениям, которые еще живы в уединенном внутреннем опыте /"Я внял твой зов, - обращается поэт к своему высшему свободному Я, к своему Демону в стихотворении "Раскаяние" - "прийти ж не мог, Зане был наг и был убог"/, чрезвычайно характерно для лирики Иванова. О почти непреодолимой для современного человека трудности выполнения этой задачи Иванов пишет и в статье "Кризис гуманизма": "... трудно ему, если в самом деле жива душа его, независимо выбирать пути жизненного действия, согласно велениям своей совести и руководительству своей мысли, а не быть влекомым судьбою, как раб, или крутым роковую бурю, как сорванный с дерева лист"¹⁴. Сознательное непротивление стихийным, неупорядоченным, неуправляемым и непроницаемым для разума порывам, погруженность в некий Ungrund, в ничто, однако, по мысли Иванова, рождает желание быть чем-то, магическим путем обрести себя /"Чаровал я, волховал я, Бога вакха вызывал я..." - в стихотворении 1906 года "Вызывание Вакха"/. Как пишет вновь "открытый" русскими символистами философ-мистик Якоб Беме,¹⁵ магия творит из ничего нечто и делает это сама одной лишь волей. Дионисийский экстаз цельности - состояние, при котором человек ощущает себя одновременно и в равной степени и терзающим, страстным, и терзаемым, страдающим существом, жрецом и жертвой, при котором единство переживается не как снятие противоположностей между "тезой" и "антитезой", а как антитетическое, диалогическое сосуществование. Но являющееся в экстатическом виде - бог - Дионис, парадоксально соединяющий страсть и стра-

дание /"Быть страстным, Человек, - твой рок страстной" /- формула, данная Ивановым позднее в мелопее "Человек"/, раскрывающей антиномичность индивидуума, и таким образом освобождающий его от раздвоенности, которую не в состоянии преодолеть интеллект, Дионис - освободитель /в греческой мифологии - Лизей, ср. в ивановском стихотворении: "Алый ключ лиет, лиет.." /созданный волевым усилием человека, потерявшего чувственную связь с "коллективом" и потому не различающего добро и зло, сам становится его образом и подобием: то ли "демоном зла", то ли "небожителем". "Прежде человек знал, что должен поступать так, чтобы его действие совпадало с естественно желательной и им естественно признаваемою нормой всеобщего поведения. Для новой души то же начало принимает уже иное обличье: действуй так, чтобы волевой мотив твоего действия совпадал с признаваемою тобою нормой всеобщего изволения... Но страшна свобода: где ручательство, что она не сделает освободившегося отступником от целого, и не заблудится ли он в пустыне своего отъединения", - пишет Иванов в статье "Кризис индивидуализма"¹⁶. Магическое переживание цельности, каковым, как пишет Иванов, "в древнейшие времена является оргиастическое исступление"¹⁷, не ориентирует на чувственную культурную деятельность человека, которой жаждет поэт, чье творчество, как справедливо замечают исследователи, носит черты явно выраженного стремления к "учительной" позиции. В 1910 году /период кризиса символизма /в стихотворении "Сердце Диониса" Иванов признает, что золотое сердце Диониса - бога естественного миропорядка, а не его демонического отвержения, предела, а не беспредельности, культуры, а не "буйства" /в том же плане о дионисийской "культуре" пишет и К. Керени/ - утаено от современного человека до дня "просвещения" всей Земли, до дня прихода Новой жизни.

Мифологема Диониса, наиболее пластично выражающая сам феномен парадокса, как мы видели, используется в творчестве Иванова для передачи парадоксального характера восприятия мира его лирическим героем. Однако, Иванов-поэт обращается

не только к образу, непосредственно выражающему суть переживания современного человека, но ищет и образа, говорящего об осознании парадоксальности сложившейся духовной ситуации, используя для этого мифологему "светоносного" Аполлона, знаменующего дистанцию между непосредственным переживанием и его восприятием, как бы символизирующего само рефлектирующее сознание. Поскольку же Иванов говорит именно о гуманизме, мифологема Аполлона контаминируется в его лирике со стоящим на пороге исторически сложившегося гуманизма Данте, знаменующим, в отличие от "последнего трагического гуманиста" Нитше, его начало. Данте воспринимается Ивановым, создающим свою мифологию гуманизма апостериори, как ее творец априори, как пророк Новой жизни /Аполлон - Феб, истинный прорицатель/, показавший жизнь, какой она могла бы быть, какой она должна быть¹⁸. Но хотя пафосом своего творчества, его праздничностью Иванов и свидетельствует о Новой жизни, он, в отличие от живущего в его представлении Данте - от Данте, пророчествующего об открывающихся перед индивидуумом путях к ней /напомним, что по свидетельству Бокаччо Данте был убежден в том, что он сможет привести человечество, пребывающее в несчастливом состоянии, в состояние счастливое, указав путь к индивидуальному совершенству/, - ощущает себя не пророком Новой жизни, а лишь ее предтечей, визионером, сновидцем. Сон, указывающий на своеобразное совмещение образа Данте с мифологемой Аполлона в ее восприятии у Нитше, противопоставившего в "Рождении трагедии" принцип Аполлона принципу Диониса как "сон" "экстазу", у Иванова - такое состояние сознания, которое отдаляет на определенную дистанцию опыт современного человека, "под бременем познания и сомнения"¹⁹ теряющего убеждение в изначальном "логизме вселенской идеи"²⁰, и в то же время укрупняет, приближает к поверхности сознания чаяния его сердца. Поэтому, например, в стихотворении "Gli spirito in Vizo", инспирированном Данте, Иванов и говорит об избирательности духовного зрения художника-символиста, видящего лишь то, что соответствует поддержанному традицией /"памятию

ранней" о предсказанном Данте явлении мира, переносящемся Ивановым в идеальное будущее, у порога которого стоит его лирический герой/ внутреннему опыту:

"И мне твердят их арфы у порога,
Что радостей в цветах и росах луг,
Что звездный свод - созвучье всех разлук,
И мир - обличье страждущего Бога".

Таким образом, аполлинический сон, так же как и дионисийский экстаз, у Иванова представляет собой выход за пределы реального жизненного опыта в сферу сверхопытного прозрения. Однако, транссубъективное воссоединение с космической жизнью лишь временно "прерывает" современное сознание, но не устраняет чувства погруженности всего в некое однородное хаотическое существование. С попыткой устранить это чувство мы встречаемся в стихотворении "Mi fur le serpi amiche", название которого - строка из 25-ой песни дантевского "Ада", а "сюжет" восходит к эпизоду со своевольным грешником, призывающим смерть как освобождение от страданий демонической души, наказанной за нежелание преодолеть свою порочность. Лирический герой Иванова, закливая "яд последнего искуса" /магический путь/ - мысль о бессмысленности мировой жизни, восходит на вершины прозрения неподвижного, застылого космического бытия, становясь таким образом водителем своей судьбы /Аполлон в греческой мифологии не только Феб, истинный прорицатель, но и Мойрогет - водитель судьбы/, однако такое индивидуальное восхождение обрекает героя на космическое одиночество, ведет к "отреченному холоду", к отказу от живых соприкосновений с вовлеченным в хаотическое движение современным миром. Здесь нет того "жертвенного снисхождения духа в мир, жертвенно им приемлемый, дабы преобразен был мир его любовным лобзанием и кротким лучом его таинственного Да", о котором пишет Иванов в статье "Идея неприятия мира"²¹.

Контаминирующаяся с Данте мифологема Аполлона выступает у Иванова и в ипостаси Аполлона Летийского, связанного с образом Лето /в мифах - "вечно милой", "самой кроткой"/, являющейся символом единомушной, преданной, помогающей Любви,

подобной любви дантевской Беатриче. С образом Небесной возлюбленной, "подруги-вождя", восходящим и к Беатриче, и к Лето /образу идеальной жены и матери/, мы встречаемся в пронизанном дантевскими мотивами, аллюзиями, символами цикле сонетов "Голубой покров" /1907-1910/. Но хотя герою Иванова, ведомому любовью, и удается, подобно Данте, достигнуть в видении "нежного лимба в глубоком лоне Рай", его и здесь преследует апокалипсический образ Всадника на Бледном Конне, появление которого в художественном целом цикла свидетельствует о том, что Иванов, в отличие от живущего в его представлении Данте, уже не может пророчествовать об индивидуальных возможностях, обеспечивающих непрерывность развития земной истории.

Дионис, воспринятый через Нитше, символизирующий в лирике Иванова парадоксальный характер переживания мира человеком, стоящим на грани двух столетий, и Аполлон, контаминирующийся с Данте, выступающий как символ рефлексии на феномен парадоксальности, - два крайние полюса в том пантеоне богов и связывающихся с ними культурно-исторических реминисценций, к которым прибегает В. Иванов, создавая свою "мифологию гуманизма". Эти две центральные мифологемы у поэта нередко сплетаются друг с другом, что не противоречит ни мифологическим представлениям, согласно которым Аполлону приписывались атрибуты Диониса, ни концепции "Рождения трагедии", в соответствии с которой принцип Аполлона как бы вбирает в себя принцип Диониса. Но, как мы полагаем, причудливость их сплетений в лирике Иванова, так же как и чрезвычайная насыщенность ее наслаивающимися друг на друга, проникающими друг в друга сюжетами, образами, картинками, символами, отсылающими читателя к разным эпохам и регионам мировой культуры, свидетельствует прежде всего о той подвижности и взаимопроницаемости мира, которую выражало новое искусство на рубеже веков. Характерно однако, что акцент в лирике Иванова в этот период сделан все же на устойчивости, пластичности, предметной данности, "эмблематичности" - на всем том, что несут в себе мифологемы как таковые, всегда раскрывающие "основной неподвижный, постоянный тип"²²,

некий вневременной первообраз формы.

В 1910-х годах в творчестве Иванова начинается новый период, характеризующийся стремлением осмыслить ту роль, которую играет искусство символизма в современности, защитить и отстоять символизм, переживающий кризис, глубоко и тонченно обосновав его как искусство не только свободное, но и освобождающее, действенное. "И умирающее язычество стояло за своих богов с той ревностью, какой не знала беспечная пора, согретая их живым присутствием... И умирающее язычество защищалось углублением и утончением первоначальной веры"²³, - тонко заметил В. Иванов в 1905 году в статье "Кризис индивидуализма": мы полагаем, что именно глубина и утонченность ивановских обоснований символизма в этот период становятся симптомом его истощения. В своем стремлении найти место символистского искусства в жизни, Иванов приходит к своеобразному дуалистическому решению: то, что о несомненно переживаемом и запечатленном в дионисийских экстазах и аполлинических снах парадоксальном единстве нельзя ничего утверждать как о реалии, ориентирующей культурную деятельность человека, побуждает Иванова осмыслить эти сны и экстазы как "метафизическое утешение"²⁴, посылаемое человеку из трансцендентного мира /как у Платона - мира истинного, "реальнейшего"/, где единство существует субстанциально; что же касается эмпирического мира, то здесь оно существует лишь потенциально, как единство динамическое, незаконченное, становящееся. Как это было у Блока и у А. Белого, которые вслед за Вл. Соловьевым восприняли единство в мире земном не как данность, а как стоящее перед человеком задание, требующее для своего выполнения прохождения определенного пути, у Иванова в этот период складывается представление о поэте как о теурге - "истолкователе и укрепителе божественной связи сущего"²⁵, обращающим того, кто воспринимает символистскую поэзию, в соучастника творения. Таким образом поэт, говоря о своем уединенном мистическом опыте и пробуждая "эхо в лабиринтах душ"²⁶, получает возможность участвовать в земном строительстве, в деле Просвещения всей земли.

Незримость и тайность, неизреченность и неизречимость - ведущие мотивы создаваемой Ивановым в этот период книги "Нежная тайна" /1912/ - указывают на мистериальность совершающегося процесса усвоения индивидуумом ценностей из трансцендентного мира, обращенность же большинства стихотворений к другому, близкому, родному, брату, другу, соратнику /примыкающая к "Нежной тайне" книга "Лепта" целиком есть такое обращение/ говорит о надежде поэта на символистское искусство, призванное соединять людей, создавая духовное единство в мире земном.

Поскольку субстанциально единство существует лишь в трансцендентном, мистически прозреваемом и потому пластически не воспроизводимом мире, основным мифопоэтическим образом для его выражения становится "Роза" /Роза - символ единства в мистическом учении Каббалы; ср. также лат. *sub rosa* как обозначение тайны/, имеющая особую символическую емкость в христианстве, где этот образ означает милосердие, милость, всепрощение, божественную любовь, мученичество, победу, небесное блаженство. И в этот период Иванов продолжает создавать мифологию гуманизма, но это уже не столько мифология космоса, как это было прежде, сколько мифология истории, воспринятой как процесс постепенного раскрытия метафизически заданного смысла. "Миф есть динамический вид /modus/ символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила",²⁷ - пишет Иванов в статье "Заветы символизма". Этой обращенностью к истории объясняется то, что "статуарные" образы космоса либо вовсе исчезают из лирики Иванова, либо лишь просвечивают через образы библейские, преломленные, как это было и прежде через творчество поэтов-предшественников. Мифопоэтический образ Розы восходит у Иванова прежде всего к Данте, давшему в финале "Божественной комедии" наиболее полное поэтическое и религиозное его осмысление как мистического символа, объединяющего все души праведных. Высший из лепестков дантевской Розы - Богородица - для Иванова есть сама тайная Любовь, движение и двигатель миро-

здания. Рассматривая заключительный стих "Рая" /"Любовь, что движет солнце и другие звезды"/, Иванов, считающий теперь Данте символистом²⁸, пишет: "К подлежащему символу /Любовь/ найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол /движет Солнце и Звезды"/²⁹. Но в отличие от Данте, живущего в представлении Иванова, у поэта уже нет уверенности в том, что индивидуум может в полной мере овладеть трансцендентными ценностями, слиться с ними, занять исключительное место в мироздании.

В ивановском понимании усвоение ценностей трансцендентного мира является процессом, предполагающим прохождение определенных стадий на пути духовного возрастания. "Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит "имажинация", вторую - "инспирация"; за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется "интуицией". На ступени имажинативной человек созерцает сверхчувственные реальности свойственной ему символики предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности, как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недосыгаемо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием"³⁰, - пишет Иванов в статье "Взгляд Скрябина на искусство". Характерно это признание почти что недосыгаемости третьей ступени для современного художника, жаждущего смерти как своего перерождения, но понимающего, что такое перерождение предполагает разрыв всех прежних связей между ним и миром, не идущего на такой разрыв и потому остающегося на ступени инспирации. Если Роза в христианской символике и у Данте символизирует вечную жизнь, то в античной мифологии это - цветок смерти, о чем Иванов-поэт не забывает, вплетая мотив смерти как уничтожения в свои жизнеутверждающие стихотворения. Вынужденный отказ от надежды в каждый момент бытия ощущать душевную цельность как положительную данность, хотя и принимается поэтом, не удовлетворяет его.

Знаменательно, что из античных мифологем Иванов в этот период отдает предпочтение лабиринту, предполагающему долгие и мучительные блуждания, потерю ориентации в жизненных явлениях и знаменующему путь к смерти и только через нее к новому возможному рождению. Эта мифологема причудливым образом связывается у Иванова одновременно и с Данте, построившим свою "Божественную комедию" как лабиринт, и с Нитше, называвшим себя Дионисом и лабиринтом. Но отдав дань изображению "психологизма мятущейся индивидуальности"³¹, не находящей выхода из лабиринта, Иванов в 1915 году в статье "Манера, стиль, лицо" вновь возвращается к идее субстанциальности: "А как возможна целостная личность, если изверившись в свое субстанциальное единство, не утвердив такового актом воли, она не знает иного самоопределения, кроме модального, если вся она, в каждое изживаемое мгновение, не *res*, а только *modus*?" и далее: "Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни?"³² Перенесение осуществления надежды на обретение субстанциальной цельности в отдаленные перспективы истории также не удовлетворяет поэта.

Разрыв между символистским искусством и жизнью оказывается непреодоленным и непреодолимым, но страстное желание найти спиритуальное решение приводит Иванова к религии Конца мира, к Апокалипсису. Под этим знаком поэт создает мелопею "Человек":

"Гряди", - поют, - "спасая и губя!
Все озарит Твой Лик и все расплавит;
На камне камня в храме не оставит:
Нерукотворный Храм, зовем Тебя!

"И злак, и куколь в полдень Твой увянет:
Твори свой суд неправд, и суд святынь!
Что оживет, - в Тебе, Тобой восстанет.

Художественное же раскрытие душевной жизни героя, осознавшего принципиальную неразрешимость проблем в сфере спиритуальной, мы находим в инспирированных дантовским "Чистилищем" "Зимних сонетах", анализ которых, в виду особого места, занимаемого ими в творчестве В. Иванова, должен составить предмет особого исследования.

Примечания

1. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, стр. 369.
2. В кн.: Л.К. Долгополов. Александр Блок. Изд-во "Наука", Л., 1978. Введение.
3. В. Пастернак. Воздушные пути. Изд-во "Советский писатель", М., 1983, стр. 380.
4. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. I, стр. 727.
5. Там же, т. III, стр. 370.
6. Там же, т. III, стр. 377.
7. Шпенглер. Причинность и судьба. "Закат Европы", т. I, ч. I. "Academia". Петербург, 1923, стр. 11.
8. Вячеслав Иванов. Собрание сочинение. Брюссель, 1979, т. III, стр. 129.
9. Там же, т. II, стр. 567.
10. В кн.: Kerényi Károly. Halhatatlanság és Apollón-vallás. Magvető könyvkiadó. Бр., 1984. "Az ünnep lényege", стр. 333-352.
11. Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Изд-во "Художественная литература". 1980. т. 2, стр. 180 /стихотворение "Вячеславу Иванову"/.
12. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т.III, стр. 377.
13. Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Изд-во "Советский писатель". М., 1976. Предисловие С.А. Аверинцева, стр. 17-18.
14. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т.III, стр. 370.
15. В кн.: E.H. Lemper. Jakob Böhme. Leben und Werk. Berlin, 1976, стр. 152.
16. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. I, стр. 834.
17. Там же, т. III, стр. 264.
18. О Данте как о приверженце мифа - "Philomythes" - в кн.: Patrick Boyde. Dante Philomythes and Philosopher-Man in the Cosmos. 1981. Cambridge University Press.
19. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т. II, стр. 325 /стихотворение "Терцины Сомову"/.
20. Там же, т. II, стр. 626.

21. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, стр. 85.
22. Там же, т. III, стр. 152.
23. Там же, т. I, стр. 836.
24. Там же, т. III, стр. 473.
25. Там же, т. II, стр. 595.
26. Там же, т. II, стр. 609.
27. Там же, т. II, стр. 594-595.
28. Там же, т. II, стр. 613.
29. Там же, т. II, стр. 608.
30. Там же, т. III, стр. 185.
31. Там же, т. II, стр. 626.
32. Там же, т. II, стр. 621.