

ВЯЧ. ИВАНОВ (1866--1949) - поэт и теоретик

РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

"Хвала Дионису, который есть темное творческое безумие и отчаяние ради светоносных ореолов красоты-спасительницы, ради сияющих в преображенном мире радостных радуг Аполлона".

(К. Эрбюрг)

На фреске, запечатлевающей свержение с небес антихриста - как пишет А. Блок в "Молниях искусства" - Лука Синьорелли изобразил себя самого и Фра-Анжелико в качестве свидетелей изображенного, стоящими спокойно, со сложенными руками, напоминая позы ангелов, которые так же спокойно, как и они, взирают с небес на толпу мучающихся грешников. От "грешников" художники отделены сознанием своего человеческого достоинства, которое в принципе, согласно идее гуманистов, должно быть присуще каждому человеку от природы. Вера в эту идею позволяет им быть спокойными, но не равнодушными, созерцателями происходящего в том мире, где идея еще не проявила, не осуществила себя.

Вяч. Иванов в русском символизме пытается занять позицию такого мудрого свидетеля, правдиво изображающего все муки "грешников", не достигших, как он пишет, "некоторого статического типа бытия"<sup>1</sup>. Желанная и отчасти занятая Ивановым позиция спокойного свидетеля означала, с одной стороны, что в отличие от А. Белого Иванов не мучился проблемой неавтономности, не переживал как свой собственный опыт деформированность человеческой

души, не свободной от практики, а с другой стороны, это означало, что в отличие от Блока Иванов не мучился и сознанием своей личной ответственности за мир, за своего ближнего, за "современного человека", судьбу которого он поручал спиритуальной культуре. О современном человеке он говорит как о типе "динамическом, потенциальном и текучем, всецело принадлежащем потоку возникновения, генезиса, становления"<sup>2</sup>. Этот современный человек, еще не ставший (или, может быть, уже переставший), но по мысли Иванова становящийся индивидуумом (хотя от самого современного человека это, может быть, и скрыто) – своеобразный "объект" изображения в "остраненной" лирике и философской прозе Иванова, рождающихся из желания верить в исключительную роль индивидуума в человеческой культуре, в принципиальную осуществимость идеи гуманизма, представляющейся Иванову вечной идеей, имманентно присущей истории человеческой культуры, которую он воспринимает как культуру сугубо спиритуальную – как культ и культивирование (сознательное или бессознательное) духовности предков.

"Всем существом своим Вячеслав Иванов поэт Аполлинического типа[. . .]Всем существом своим он победитель, и потому милостиво может относиться к побеждаемому им в каждый момент Дионисическому хаосу, безумию, то-есть принимать его", – справедливо писал о Иванове Вл. Пяст<sup>3</sup>, но в целом соглашаясь с этой характеристикой, мы бы сказали, что Иванов скорее всем существом своим хотел быть поэтом Аполлинического типа, хотел быть победителем и хотел как победитель милостиво относиться к Дионисическому хаосу. Это ярко окрасившее его творчество на-

стойчивое и неосуществимое в новой ситуации, возникшей в истории развития мысли на рубеже веков, желание делало его в определенном смысле для многих соблазнителем - "сиреной", как назвал его Михаил Гершензон в "Переписке из двух углов"<sup>4</sup>, или, как еще более удачно назвал его А. Белый, "сирином"<sup>5</sup> - в западноевропейских легендах диковинной, поражающей воображение птицой и воплощением несчастной души. Это настойчивое и неосуществимое желание закрепить за индивидуумом его уже утраченный в настоящем статус, как некую вневременную модель, предопределило тяготение Иванова к мифологии и мифу, который всегда говорит о прошедшем, но неизменном, вечном, абсолютно-ценностном, на какое-то время утраченном, но непременно вновь обретаемом в еще большем, проясненном, блеске и славе (по словам Иванова - "не умирают боги иначе как для воскресения; и преобразенные смертью - воскресают"<sup>6</sup>), и привело к созданию уникальной в своем роде художественной системы, которую в целом можно назвать мифологией гуманизма. В этой системе - поскольку Иванов считал, что мифы эксплицируют в разных аспектах, в разных сюжетах и персонажах один и тот же смысл<sup>+</sup>, некую "древнюю правду", остающуюся неизменной при "перекодировании" самих мифов с культуры на культуру, с религии на религию - "языческие мифы оказывались смутным и приблизительным, но по-своему глубоким и действенным предвидением христианских догматов, [...] различные мифы были отражением одного архетипа,

---

<sup>+</sup> Это роднит Иванова с подходом к архетипу Юнга и Фрейзера.

развитием одной фундаментальной мировоззренческой концепции"<sup>8+</sup>.

Лирика В. Иванова, сосредоточенная на аспектах внутренней, душевной жизни его героя, на первом ее этапе (до 10-ых гг.) выразила состояние современного человека, увидевшего, что хаос не является периферией его души (как это было, например, у Тютчева), а составляет ее ядро, что это может быть уже и не "родимый хаос", "звезду рождающий", а само "безумие", "неистовство" и "разрушение", вызвавшее, как пишет Иванов, у многих художников на рубеже веков вынужденно-жертвенную готовность "на любое всесожжение и даже самосожжение", "иступленную самоотдачу вихрям века"<sup>9</sup>. Такая самоотдача - amor fati<sup>8</sup> в интерпретации Иванова была, однако, "хитрым"<sup>10</sup> безумием, поскольку она предстала как единственно возможное в новой духовной ситуации, когда человек ощутил свою зависимость от безличных сил, выражение и интеллектуальное осуществление 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 усло-

---

<sup>+</sup> Как пишет Л. Силард, "В периодической системе вытекающих друг из друга следствий, где каждый отдельный элемент становится выразителем предшествующего, миф - с сопровождающими его материальными и словесными атрибутами - оказывается таким ядром, который гибко противостоит давлению времени, истории"<sup>7</sup>.

виях может проявить себя лишь в отрицательном акте жертвенной самоотдачи стихиям.

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[.]"<sup>II</sup>, — 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": реалистический — потому, что реальность наличия и действенности прежнего статуса индивидуума 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 в представлении Иванова был формой жизни и деятельности, уже и еще недоступно современному человеку.

Когда Иванов называет свой символизм реалистическим<sup>+</sup>, указывая тем самым на опыт достоверности, несомненности, действительности определенных идей 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 возникающая совершенная совокупность людей, какой может быть семья, сословие, класс, нация, церковь или, шире, человечество. "Есть в человеке Я высшее, его святая святых, [...] божественное средоточие микрокосмоса. И есть Я, определяемое границами эмпирической личности [...] и есть, наконец, Все-Я, объемлющее вселенную"<sup>12</sup>, - 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

---

<sup>+</sup> Выдвинув это поределение 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.

силой нравственных поступков рассудок или разум, а мораль чувства. Таким образом, создавая "мифологию гуманизма", Иванов говорит прежде всего о гуманизме в его русском варианте, ведь персональный миф "предполагает у него, в качестве своей "реальнейшей" сущности, миф национальный, а национальный миф в свою очередь оказывается отражением и конкретизацией мифа транснационального, общекультурного"<sup>13</sup>.

Создание мифологии "русского" гуманизма по аналогии с античной мифологией наталкивалось, как уже отмечалось выше, на значительные трудности. Дело в том, что жизненные в прошлом реалии русского гуманизма могли переживаться героем Иванова, реагирующим на непроницаемость практики для лично-индивидуальных усилий, лишь как потерявшие всякую связь с чувственным опытом, 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, мистического откровения.

Как и у Блока мистика в творчестве В. Иванова становится своеобразным путем защиты индивидуума, способного к пробуждению к духовной жизни, открывшего в своей душе - душе природного существа - любовь "к "Мировой Душе" - Софии, метафизическому, духовному началу. Но в отличие от мистического опыта у

Блока, и подобно мистическому опыту у Соловьева, мистически опыт, которым Иванов наделяет своего героя, имеет пассивный характер. Так в стихотворении 1902 г. "Красота", посвященном Вл. Соловьеву, одно лишь чистое созерцание лика выяве представшей перед героем в образе "грядущей по светлomu эфирu", по "цветоносной Гее", Богини приносит ему "прозрение" - наделяет способностью видеть дольний мир в его ином, таинственном аспекте, в его ноуменальном совершенстве. "Она" "носит кольцо" - знак обручения с "путником", обещая ему за любовь, за душевную открытость к восприятию ценностей, достижение человеческой полноты, слияние с подлинным бытием.

Мистический опыт у Иванова - это некое "предварительное" понимание бытия, провидение "замысла Божия о человеке и мире", но этот опыт, сделавший его "символистом-соловьевцем", не удовлетворил его, как не удовлетворил его и "реалистический символизм" - метод его творчества. Ведь Иванов искал 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 всенародного 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"<sup>14</sup>, — пишет Иванов в 1908 году.

Подготавливая пути к созданию мифов, говорящих о единстве человеческого феномена не как о явлении мистически 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 героя переживанием праздничности, которую исследователь античности К. Карени<sup>15</sup> 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 сверхъестественное, чудесное, а как естественное, реальное, поскольку природное бытие в античном мире включает в себя (а у Иванова 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", "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 образов, — весь тот пышный и несколько тяжеловесный реквизит, который А. Блок образно назвал "царским поездом"<sup>16</sup> 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 темным началом; в мрачном всегда заключено катарсическое, возвышающее, просветляющее. Мрачное в праздничности у Иванова (мотив тризны) связано с памятью - увы, только памятью! - о целостности, единстве, "монантропизме" личности, обеспеченном прежним мирозерцанием, не знающим о непроницаемости практики для личностно-индивидуальных усилий, светлое - с надеждой на то, что человек непременно обретет цельность "по ту сторону гуманизма".

Стремясь совместить в одном образе переживание отсутствия целостности - хаотического дробления, разщепления, многоликости человека (стихотворения "Раскол", "Fio, ergo non sum", "Отзвуки", "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, рисуемое 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 отдельных форм, отвержение принципа *individuationis*, на котором покоилась гуманистическая концепция человека. О кризисе гуманизма свидетельствует и то, что экстатическое дионисийство Иванова восходит к Ницше, к этому - в представлении Иванова - "последнему трагическому гуманисту"<sup>17</sup>, книга которого "Рождение трагедии из духа музыки" (дух музыки у Ницше - Дионис) произвела особое впечатление на начинающего поэта: "Сильнейшая эмоциональная встряска, вызванная зажигательным красноречием базельского философа, освободила Вячеслава Иванова от его духовной скованности, прямо-таки насильственно принудив его перестать прятаться за щит академических занятий"<sup>18</sup>, - 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 Диониса 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 закономерность обесценивания некогда жизненных представлений, сколько болезненно переживает их недейственность. Непротивление стихийным, неупорядоченным, неуправляемым и непроницаемым для разума порывам, погруженность в некий *Ungrund*, в ничто, 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 Вакх<sup>а</sup>"). Как полагает вновь "открытый" русскими символистами философ-мистик Якоб Беме<sup>19</sup>, 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 "анти-тезой", а как их антитетическое, диалогическое сосуществование. Но являющийся в экстатическом видении бог - Дионис, парадоксально соединяющий страсть и страдание ("Быть страстным, Человек, - твой рок страстной", - формула, данная Ивановым позднее в мелопее "Человек"), раскрывающий антиномичность человека, и таким образом освобождающий его от раздвоенности, которую не в состоянии преодолеть интеллект, Дионис - освободитель (в греческой мифологии - Лизей, ср. в иваловском стихотворении: "Алый ключ диет, диет[.]"), 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 желательною 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"<sup>20</sup>. Магическое переживание цельности, каковым, как пишет Иванов, "в древнейшие времена является оргиастическое исступление"<sup>21</sup>, не ориентирует нравственную, 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 феномен парадокса как такового, как мы видели, используется в творчестве Иванова для передачи парадоксального характера восприятия мира его героем. Однако, Иванов-поэт обращается не только к образу, непосредственно выражающему суть переживания "современного человека", но ищет и образа, говорящего об осознании парадоксальности, используя для этого мифологему "светоносного" Аполлона, знаменующего дистанцию между непосредственным переживанием и его восприятием, как бы символизирующего само рефлектирующее сознание. Если к мифологеме Диониса поэт обращается под явным воздействием "последнего трагического гуманиста" Ницше, то мифологема Аполлона как бы "предполагает" обращение к стоящему на пороге исторически сложившегося гуманизма Данте, знаменующего для Иванова его начало.

Данте воспринимается Ивановым, создающим свою мифологию гуманизма в постериори, как ее творец априори, как пророк "Новой жизни" (Аполлон - Фёб, истинный, прорицатель), показавший жизнь, какой она могла бы быть, какой она должна была быть<sup>22</sup>. 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 состоянии счастливое, указав путь к индивидуальному совершенству), - ощущает себя не пророком "Новой жизни", а лишь ее визионером, сновидцем. Сон, указывающий на своеобразное совмещение образа Данте с мифологемой Аполлона в ее восприятии у Ницше, 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"<sup>23</sup> теряющего убеждение в изначальном "логизме вселенской идеи"<sup>24</sup>, и в то же время укрупняет, приближает к поверхности сознания чаяния его сердца. Поэтому, например, в стихотворении "Gli spiriti del Vizio", инспирированном Данте, Иванов и говорит об избирательности духовного зрения художника-символиста ("Есть духи глаз. С куста не каждый цвет / Они влетут в венки своих избраний [...]"), видящего и изображающего лишь то, что соответствует внутреннему опыту, поддержанному традицией - "памятью ранней" о предсказанном Данте явлении мира, перенося-

щемся в идеальное будущее, у порога которого стоит герой Иванова:

"И мне вестят их арфы у порога,  
Что радостен в ровах и солнце 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 дантовского "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 человеческим миром. Здесь нет того "жертвенного нисхождение-

ния духа в мир, жертвенно им приемлемый, дабы преображен был мир его любовным лобзанием и кротким лучом его таинственного Да", о котором пишет Иванов в статье "Идея неприятия мира"<sup>25</sup>.

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 единокрушной, 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 удастся, подобно Данте, достигнуть в видении "нежного лимба в глубоком лоне Рая", его и здесь преследует апокалипсический образ Всадника на Еледном 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 Ницше, 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, хотя причудливость сплетений, их сецессионистская прихотливость — явление вполне новое. Однако, несмотря на чрезвычайную насыщенность лирики наслаивающимися друг на друга, проникающими друг в друга сюжетами, образами, картинками, символами, отсылающими читателя к самым разным эпохам и регионам мировой культуры, акцент 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"<sup>26</sup>, 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 утонченно 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"<sup>27</sup>, — 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"<sup>28</sup>, 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"<sup>29</sup>, обращая к тому, кто воспринимает символистскую поэзию, в соучастника творения. Таким образом поэт, говоря о своем уединенном мистическом опыте и пробуждая "эхо в лабиринтах душ"<sup>30</sup>, 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"<sup>31</sup>, - 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 дантовской Розы - Богоматерь - для Иванова есть сама тайная Любовь, движение и двигатель мироздания. Рассматривая заключительный стих "Рая" ("Лю-

бовь, что движет солнце и другие звезды"), Иванов, считающий теперь Данте символистом<sup>31</sup>; пишет: "К подлежащему символу (Любовь) найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол (движет Солнце и Звезды)"<sup>32</sup>. 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. 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 Ницше, называвшим себя Дионисом и лабиринтом. Но отдав дань изображению "психологизма мятущейся индивидуальности"<sup>33</sup>, не находящей выхода из лабиринта, Иванов в 1915 году в статье "Манера, стиль, лицо" вновь возвращается к идее цельности: "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 мгно-

вание, не *res*, а только *modus*?" И далее: "Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни?"<sup>34</sup> Перенесение осуществления надежды на обретение 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":

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

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

Художественное же раскрытие душевной жизни героя, осознанного принципиальную неразрешимость проблем в сфере спиритуальной, мы находим в инспирированных дантовским "Чистилищем" "Зимних сонетах".

Созданные в 1919—1920 гг., "в печальное для поэта время, [...] когда среди разрухи и голода медленно умирала его последняя любовь - Вера Шварсалон"<sup>36</sup>, "Зимние сонеты" являются произведением не только, на наш взгляд, лучшим, наиболее личностным, интимным, но и, в определенном смысле, итоговым. Ведь Иванов сталкивает в них две позиции, два взгляда, два подхода к проблеме индивидуальной полноты, прежнюю и но-

Вую, вернее изображает сам процесс изменения прежней позиции. Если расколотость, "истома и метанье", отсутствие цельности ранее воспринималось Ивановым в духе античного миропонимания и неизжитых иллюзий гуманизма как реальность только настоящего, как то, чего не было в прошлом и не будет в ближайшем будущем, то теперь, побуждаемый изначально присущим всей его ментальности универсализмом, он признает, что "дурная" реальность неаутентичного бытия есть общечеловеческая историческая судьба - "суровая зима", имеющая, несмотря на все жестокие для индивидуума испытания, очистительный смысл, поскольку эти испытания раскрывают перед ним весь ужас униженности страдающей плоти, плоти не божественного Диониса, а человека как греховного (в смысле первородного греха) существа.

Свою творческую жизнь в свете этого признания поэт осмысляет как попытку бегства от с самого начала переживаемой, но в сущности не принимаемой личной причастности к расколотому, хаотическому миру человеческому в языческий, цельный и светлый мир природный:

"Так я бежал суровые зимы:

Полуденных лобзаний сладострастник,

Я праздновал с Природой вечный праздник[.]"

С точки зрения абсолютизирующего свою роль индивидуума ощущение человеком своей причастности к миру "хаоса", к миру грешному, плотскому есть рабство в плену у тела, неистинное существование, которое ведет, вернее влачит, "двойник" поэта, мертвец, покрытый "саваном", в то время как истинное "я" "творит вдали свой храм нерукотворный". Однако, несмотря на проти-

вопоставление истинного "я" неистинному, предопределяющее казалось бы однозначный выбор, поэт не может принять до конца точку зрения интеллекта, не может, творя свой "храм нерукотворный", уйдя в созерцание создаваемого в творческом порыве совершенного бытия, не считаться со своей причастностью к греховному и страдающему человеческому миру, и вынужден расценить такой уход в традициях универсализма как измену плоти:

"Я ж истинный, плотскому изменя,  
Творю вдали свой храм нерукотворный."

Надо сказать, что у Иванова, как и вообще у русских символистов, особенно младших, абсолютизация роли индивидуума была "фаталистическим" следствием, вытекающим из попыток защитить индивидуум от власти практики, а не некой принятой исходной позицией. Поэтому, например, Иванов подчеркивал, что в его раннем стихотворении "Кочевники Красоты" (1904), несмотря на выраженный в нем мятеж против телесной, привязанной к земле, смертной человеческой жизни - мятеж вольного "кочевника"-художника, "правдивая муза заставляла певца" признать, что воспеваемая им свобода есть "Безысходного плена / Блуждающий обман"<sup>37</sup>. Можно утверждать, что Иванов в конечном итоге никогда не абсолютизировал точку зрения интеллекта, но вплоть до "Зимних сонетов" он не мог обосновать такую свою позицию, поскольку опыт осмысленности своей причастности к "хаосу" был еще смутен, неосознан. Четвертый сонет - переломный в цикле - рисует явление ("нисхождение") Музы - музы Аполлона, музы Данте, музы ясного видения, которая побуждает лирического героя к тому, чтобы "поднять взор" и, не останавливаясь на полпути, осветить, довести до сознания, до конца принять этот как бы ла-

тентно присутствовавший и в его прежнем мировидении опыт.

Инспирированный Музой пятый сонет, окрашенный столь характерной для ивановской поэтики праздничностью, торжественностью, представляет собой "невероятный" с позиции чистого спиритуализма гимн "волку" как существу, синкретически сочетающему в себе уровень явленно-экзистенциальный с уровнем тайно-интеллектуальным. Не имеющий ни дома, ни крова, ни каких-либо чувственных привязанностей, всеми ненавидимый и гонимый, свободный, как некий древний, изгнанный шаман, от всего, кроме унылого "существования" -

"Рысучий волхв, вор лютый, серый волк,  
Тебе во славу стих слагаю зимний!  
Голодный слышу вой. Гостеприимней  
Ко мне земля, людской добрее толк.  
Ты ж ненавидим [...] " -

"волк" принимается поэтом как близкое и родное, понятное ему существо:

"И с детства мне понятен зов унылый  
Бездомного огня в степи застылой".

Однако волк - не просто "серый волк", но и "дельфийский зверь" и "Егорий" - святой Георгий Победоносец (греческий и славянский материал у Иванова как обычно особенно свободно синтезируется) для "пророков Полигимний" - поэтов, видящих не только явное, но и тайное, скрытое. Интересно отметить, что Иванов, создавая этот сонет, обращается к мифологемам архаики, к Аполлону Ликейскому - волчьему, к Егорию-Георгию, который согласно древним мифологическим представлениям был сам волком и в то же время охранял человека от волков, т.е. к той синкретической

культуре, которая, в отличие от культуры Нового времени, еще не умея отделить экзистенциальные проблемы от интеллектуальных, воспринимала их слитно, наивно недифференцированно, de facto считаясь с каждой из них и принимая как равное и одно, и другое. Но признание равноправия проблем экзистенциальных и интеллектуальных, означающее в сущности признание границ интеллекта, было лишь первым шагом на пути к "очищению", на пути к поставленной цели: подойти с "прощенным поцелуем" к тому, кого поэт "не мог любить" - к своему ближнему, возратить на лицо земли "умерших" для него, ставших тенями людей. "Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это?" - спрашивал в свое время Гоголь<sup>38</sup>. Для Иванова задача "полюбить ближнего", поскольку с самого начала своего творчества он пытался занять лишь созерцательную позицию свидетеля мук грешников, означала, прежде всего, на личном опыте почувствовать грешником себя самого, пережить судьбу "рыскачегго волка" не как судьбу близкого, понятного, но все же отделенного от лирического героя существа, а как свою собственную судьбу, и найти возможность принять ее. В сонете о волке он этого шага еще не сделал (поэтому долгожданная "весна" не наступает, а происходит как бы своеобразный переход из одного "Чистилища" в другое, готовящее ему еще более суровые испытания:

"Ночь новолунья. А мороз, лютей  
Медведицы, певцу надежд ответил,  
Что стуж ущерб он с Музой рано встретил,  
Беспечных легковернее детей"),

но этот шаг поэт делает в седьмом сонете: мерящий зимние доро-



но пробующим тонкий лед на переправе через реку, с теплым, буйным ветром, "ухающим" где-то далеко в поле, с синееющим в пятнах талого снега долом)<sup>+</sup> наступает именно теперь, в феврале, раньше положенного ей природой срока.

Но можно ли считать этот новый обретенный опыт "реальностью", "существенностью", или же это всего лишь "сон предутренний", "морок", явление в череде явлений? Если мы уже не можем полагаться на оценки одного лишь интеллекта, то не может быть и интеллектуального критерия истинности или ложности нашего опыта. Поэтому поэт не называет переживаемое ни сном, ни явью — он говорит лишь о "мечтаньи сонном" — как бы отказываясь от всяких попыток интеллектуализировать свой новый опыт.

Поскольку обретенная любовь к ближнему имеет не интеллектуальную, а экзистенциальную основу (ср. "Не гордых сил привольная игра — / За огонек востепленный тревога / В себе и в милом ближнем — столь убога / Жизнь и любовь [...]"), поэт не оценивает и ее как "реальность": она — "не призрак лживый", но при всей своей человечности ("дрожу за милых, стражду, жду, встречаю") она не отменяет "зимней ночи" неаутентичного существования, она лишь побуждает поэта и в этой ночи ловить "психальный звон", говорящий о воскресении мертвых, стучаться в гроба и торопить такое воскресение, но поскольку в условиях

---

<sup>+</sup> Не ставя задач стилистического анализа "Зимних сонетов", отметим лишь, что Иванову здесь удастся органически сочетать тяжеловесность, густоту, "эмблематичность" языка и стиля, столь характерные для его поэзии до 1910-ых годов, не только с легким и подвижным, даже аскетичным, словесным и ритмическим составом (по определению Аверинцева), присущим "Нежной тайне", но и с новыми простыми, интимными, "домашними" — теплыми, горестными и ироническими одновременно — интонациями, которых не знала его поэзия прежде.

неаутентичного бытия никто не может считать себя воистину "живым", подлинным, настоящим, воскресшим, он с тонкой самоиронией видит, что он и сам в определенном смысле - "в гробу":

"Стучусь в гроба и мертвых тороплю,  
Пока себя в гробу не примечаю".

Иванов не абсолютизирует экзистенциальную в своей основе любовь к ближнему, что опосредованно говорит о том, что он в той же мере, что и с экзистенциальностью, считается и с интеллектом. С позиции универсализма, на опыте изжив в 20-ых годах иллюзорность тех решений, которые были направлены на то, чтобы сохранить за интеллектом, за индивидуумом его права быть исключительным организующим началом в человеческом феномене, отказавшись от крайностей спиритуализма и таким образом найдя возможность избежать катастрофичности, грозящей распадом человеческому феномену, поэт выражает и запрос индивидуума на участие в историческом процессе становления бытия, его надежду, его "чаяния".