



А. РАННИТ

О Вячеславе Иванове и его «Свете вечернем». Заметки из критического дневника

<...>

3

В книгу «Свет Вечерний» вошло 142 стихотворения, вероятно, все лучшее из написанного Вячеславом Ивановым после его последнего, при жизни напечатанного сборника «Нежная Тайна» (1912). Циклы «Зимние сонеты» (12 пьес) и «Римские сонеты» (9 пьес), несомненно — не только столп и утверждение этой книги, но принадлежат к самому совершенному, написанному стихами на русском языке вообще.

Георгий Адамович в своей интересной статье «Вячеслав Иванов и Лев Шестов» (помещена в его книге «Одиночество и свобода»), говоря о стихах поэта, утверждает, что они «усыпляют, порой, может быть, возвышают душу, обращают ее к высоким и важным думам, но в них обойдено и забыто все непосредственно-человеческое». Вопрос, конечно, в том, что называть «человеческим» — душевные ли свойства или духовные. Мне кажется, что *человек* как раз сказывается в высоко-интеллектуальном восприятии вещей. (Кстати, утонченная, «геометрическая» поэзия самого Георгия Адамовича правильно отражает разлад поэта с душевным в пользу духовного). Один из ценителей Вячеслава Иванова, проф. Антс Орас¹, высказывается о глубине этой высшей человечности так: «Diese Tiefenwirkung... hat mehr als aesthetischen Reiz; vielen von uns erscheint sie als Gewaehr unserer geistigen Existenz, des Menschlichsten in uns, der intellektuellen Kraft, die den lebenden Kosmos ordnet»².

<...> Еще в 1912 г. Вячеслав Иванов признавался, что в поэзии «разучился распознавать границы священных участков» (предисловие к «Нежной тайне»), «ибо поэзия — вся многоликая жизнь,

переживаемая поэтом в форме инобытия», добавляет он в «Мыслях о поэзии». Мерилом поэтического он считает достоинство формы. И по новому ставит он проблему *формы*, дает своеобразное её определение. Он утверждает, что «понятие формы художественной двулико, что различены должны быть форма зиждущая — *formaformansi* форма созижденная — *formaformata*. Последнее — само произведение, как вещь — *res* — в мире вещей; первая существует до вещи, как форма *anterem*, как действующий прообраз творения в мысли творца». *Formaformans* — это «умная сила», взыгравшая в душе художника, «безошибочно знающая свои пути и предписывающая материи свой закон необходимого воплощения». По учению Вячеслава Иванова — «Поэзия есть сообщение зиждущей формы чрез посредство формы созижденной. Это поистине со-общение, т. е. общение, ибо первая, будучи движущим актом, не только зиждет вторую, но при её посредстве пробуждает в чужой душе аналогичное созидательное движение». (Мысли о Поэзии³).

«Кудесник слова» (как называл его Зелинский), мастер стиха, Вячеслав Иванов свободно владел самыми различными размерами античных, романских, экзотических строф, и они звучат у него по-русски плавно и естественно. Он впервые ввел в русскую поэзию ямбический триметр, встречаются у него алкеевские и саффические строфы, гекзаметры, газеллы, слоки, терцины. Особенно любил он сонеты. Их у него более двухсот⁴, и среди них два венка сонетов. Но виртуозность внешней формы никогда не была для него целью, а всегда лишь средством выражения, сообщения «взыгравшей в душе» зиждущей силы. В строгих формах передает он и душевное — мимолетную улыбку, задумчивую грусть. <...>

<...>

Вячеслав Иванов вкусил яблоко с «древнего древа», его пронзило то «синее пламя сознания», о котором писал Максимилиан Волошин. Возврата в рай непосредственной первобытности для него нет. Федор Степун в блестящей статье о Вячеславе Иванове пишет: «...человек изощреннейшего сознания, с душою многоголосой как орган, Вячеслав Иванов не мог, конечно, стать бесхитростным поэтом-певцом, тем очеловеченным соловьем, в котором люди определенного склада все еще продолжают видеть прообраз всякого подлинного поэта... Конечно, Бог создал Вячеслава Иванова настоящим поэтом, но Он создал его в одну

из своих глубоко-задумчивых, философских минут». («Встречи». Нью-Йорк. 1962). И Зинаида Гиппиус знает, что не всем настоящим поэтам свойственна бесхитростная соловьиная простота:

К простоте возвращаться, — зачем, —
Зачем, я знаю, положим,
Но дано возвращаться не всем,
Такие как я, — не можем⁵.

Простота Вячеслава Иванова — это конечная грань утонченности, это в звуко-образе явленное «равновесие между стихией и духом», между небесным и дольным:

Горних стран потребна мера,
Недр земных измерить дно.
Говорят душе равно
Умозрение и вера:
Вифлеемская пещера,
Новый гроб в скале — одно⁶.

В одном из последних стихотворений «Света Вечернего» поэт повторяет свою любимую мысль, что искусство уводит нас «в соседство инобытия» именно тогда, когда «зеркально отражает лик земной»; и тогда повседневное, давно знакомое поражает нас как новое откровение.

И про себя даем диву,
Что не заметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под снегом ель⁷.

<...>

Вячеслав Иванов теоретически утверждал нераздельность духовного возрастания и художественного совершенствования. Таковым был его собственный творческий путь: от торжественных, пышных «александринских» (как их называли критики), блестяще-умных стихов «Corardens» он перешел к тихим, мудрым песням «Света вечернего». Улыбаясь, признается он в «Римском дневнике 1944 г.»: —

К неوفитам у порога
Я вещал за мистагога.
Покаянья плод творю:
Просторечьем говорю⁸.

А в сонете «Явная тайна» он рассказывает как «Весь исходив свой лабиринт душевный», стал петь «как дети, прост и светел».

4

По своей структуре поэзия В. Иванова — это коринфский ордер, самый нарядный из греческих архитектурных стилей. Примечательно, что он получил полное развитие и широкое применение именно в архитектуре античного Рима. Как в коринфском стиле, так и в творчестве Иванова совершается встреча греческого и римского духа. Коринфский стиль — синтез богатства, полноты, изобилия, иногда и расточительности, — широко представлен в зодчестве Рима, и римский Пантеон, образец его, несомненно привлекал Иванова своим величием. Но поэзия Иванова, по-моему, ближе к коринфскому храму Зевса в Афинах, быть может, самому совершенному архитектурному творению этого стиля. Храм этот поражает своей высотой, величиной и великолепием, богатой игрой светотеней и сложным ритмом чередующихся рядов колонн. В поэзии Иванова много декоративности, метонимической и метафорической, напоминающей коринфские колонны, увенчанные пышной и сложной корзиноподобной капителью, состоящей из растительного орнамента стилизованных листьев аканфа и волют. Но, несмотря на орнаментальное богатство, у Иванова, возможно, еще сильнее, чем элементы «коринфского стиля», господствуют строгая соразмерность и ясная простота ритма. Высокий ствол колонны храма Зевса — это мысль ивановских стихов, гармоничность композиции, сила архитектурных форм его метрики. Роскошь убранства: образы-капители-карнизы-скульптурные барельефы — не мешают развитию архитектоники его поэзии, особенно начиная со сборника «Corardens». Синтез декоративного, праздничного, динамического словотворчества и идеи «застывшей природы» особенно убедителен в уже упомянутых «Римских сонетах». В них Иванов в первую очередь художник, и только потом — человек и верующий. Первый из этих сонетов («Вновь, арок древних

верный пилигрим») постоянно — и по праву — цитируется в статьях о Вячеславе Иванове, — отчасти из-за вероятной аналогии между испепеленной Троей и испепеленной Россией. Наряду с ним — один из моих самых любимых римских сонетов, пятый сонет пример редкого «легкого» мастерства, коринфской красоты движения, жизнерадостности, счастья. Иванов обращается здесь с мрамором сонета, как с мягким воском, извлекая из него тонкие живописные и скульптурные эффекты. Сонет этот гибок и экспрессивен и в модуляционной смелости и хроматизме его эвфонии заключена большая выразительность.

Двустворку на хвостах клубок дельфиний
Разверстой вынес; в ней растет Тритон,
Трубит в улитку; но не зычный тон,
Струя лучом пронзает воздух синий.

Средь зноя плит, зовущих облак пиний,
Как зелен мха на демоне хитон!
С природой схож резца старинный сон
Стихийною причудливостью линий.

Бернини, — снова наш, — твоей игрой
Я веселюсь, от Четырех фонтанов
Бредя на Пинчю памятной горой,
Где в келью Гоголя входил Иванов,
Где Пиранези огненной иглой
Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

5

А мой пристрастный суд велит
Его хвалить, хвалить барокко...
(Август, 4)

и «Бернини, — снова наш...» в только что цитированном пятом Римском сонете.

Напряженность формы, особая динамичность замысла, тяга к грандиозному должны были привести к любви Вячеслава Иванова к барокко, младшему брату коринфского стиля. Не знаю, был ли Вячеслав Иванов согласен со Шпенглером, провозгла-

шавшим барокко «величайшим стилем Европы», но вероятно — в какой-то мере — он был склонен допустить возможность правоты такого суждения. Центральная идея искусства барокко — беспокойная красота рассматривается как некая идеальная категория, возвышающаяся над природой. Рядом с идеей этого типа красоты выступает другая важная идея эстетики барокко — грация. И, наконец, в качестве третьего нормативного представления фигурирует *декорум*. Итальянский поэт Джамбаттиста Марино (1569–1625) писал: «Возбуждать удивление — задача поэта на земле; кто не может поразить, пусть лучше станет конюхом». Эта тяга к невиданному, но из ряда вон выходящему, желание создать ослепительное зрелище явно пленили Иванова, особенно в начале его творческого пути. Многоцветный мрамор и стукко, позолоченная бронза, росписи и раскрашенные статуи, сильно выступающие карнизы, фронтоны, пилястры, полуколонны и ниши получают в барокко преувеличенно пластическую обработку, и подвластное им пространство кажется как бы насыщенным движением. Не напоминало ли Иванову это движение его первую любовь — дионисийство? А если уж принять барокко, то нельзя не восхищаться одним из его самых блистательных мастеров — Лоренцо Бернини. Бернини, как и молодой Иванов, стремился к созданию величественных образов и насыщал их драматической патетикой и страстью. С первого взгляда и навсегда Иванов полюбил «Аполлона и Дафну». Его поразило превращение девичьего тела в божественный лавр, показанное Бернини в мраморе с необыкновенным мастерством, живописной картинностью и легкостью. Здесь скульптор заставляет забывать о материальной весомости мрамора, — подобно тому как тяжесть сонетной формы (не только в оригинальных стихотворениях, но и в переводах Иванова из Петрарки) превращается в творческий «взлёт», в музыкальную победу над строгой структурой четырнадцатистишия.

Кроме того, как Иванов сам высказывает в приведенном выше пятом Римском сонете, его «веселили» фонтаны Бернини. И они действительно замечательны своей затейливостью и умелым использованием воды, своим общим декоративным замыслом (фонтан с Тритоном на площади Барберини, зарисованный Ивановым: «...растет Тритон, / трубит в улитку...»). По своей разносторонности и монументальному размаху Бернини не знал себе равных в искусстве барокко XVII века. Фонтаны Бернини

«веселили» поэта, а колоннада на площади св. Петра вызывала «восторг и умиление». И странно, что Бернини как архитектор в старости создал свое совершеннейшее вдохновенное произведение, а Бернини как скульптор в старости стал чрезмерно реалистичным и плотским; его работы на религиозные темы, особенно его изнемогающая св. Тереза, теряют всякую созвучность с произведениями метафизического поэта Иванова. Большой скульптурный талант Бернини — это *Naturstimme*⁹, Иванов же (несмотря на некоторую народность) обладал культивированным голосом, академическим *belcanto*. Внесенные Бернини отступления от строгого классического стиля грозят водворением анархии даже в свободном искусстве барокко. А Иванов обладает вкусом, не разрешающим ему вылиться из «через край переполненного» сосуда декоративного искусства. Бернини, несмотря на всю свою мощь, — талант женственный, бальмонтовской безграничности, женского безбрежья. Иванов, даже орнаментирующий, даже в своей самой пышной росписи и резьбе — талант мужественный, синтезирующий, выдержанный, подчиненный воинской дисциплине мышления и классической форме стихосложения. Возможно, однако, что в самом творческом жесте Бернини — и, например, в «державствующем» взмахе метафор Иванова есть какая-то общность движения (подобных — по силе — поэтических тропов не создал никто другой из русских поэтов-символистов). Приведу некоторые повороты речи из «Света Вечернего»: «И в солнечном костре / слепых от блеска дней», «Клики первых птиц... брызнув золотом сквозь облако печали», «Разделена в себе самой / святым расколом», «Лазури соль кропила камень», «Где райский хмель стал уксусом изгнанья», «Река течет бессмертья лугом / к началу вверх, откуда ключ забил» «И я бежал, и ем в предгорьях Фиваиды / молчанья дикий мед», «Словесных гроздий сладость наливная», «Спасайся..., жизнь темная, от звездных копий хлада!», «И пламень неба, свод расплавя, / свергался золотом безликих ливней». У других поэтов усиление таких словозвучаний, таких динамических оттенков в поэтической речи, таких крещендо образов создало бы впечатление искусственной пышности. У Иванова же в рамках его образной системы и свойственной ему художественной выразительности, возведенной в категорию своего рода литургического абсолюта, — это — большой и убедительный стиль. (Некоторые критики Иванова, упрекающие его за «витиеватость манеры»,

не понимают, что он фактически воплощает этими приемами чистоту своего стиля).

В цитированном выше пятом Римском сонете есть одна развернутая метафора, оригинальности и красоте которой я завидую от всего сердца. Завидую потому, что взята эта метафора из графического искусства, изучению которого я посвятил много лет — и не дошел до такого молниеподобного художнического ясновидения. Вячеслав Иванов в двух строках дает самобытный образ темперамента и тематики выдающегося итальянского гравера XVIII века Джамбаттиста Пиранези (находившегося под влиянием декоративной живописи барокко):

Где Пиранези огненной иглой
Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

Пиранези достиг высокого мастерства в гравюрах, изображающих виды и архитектурные памятники Рима и Нижней Италии. Гравюры эти отличаются красотой светотени и эффектностью технических приемов. Гравер работал обычным резцом по меди, но смелости штриха достигал офортной иглой. Игла эта в русской, французской и английской терминологии называется «сухой иглой», а в немецкой — и на языках Северной Европы — ее именуют «холодной иглой». И вот Иванов перевоплощает холодную иглу в *огненную*, и еще прибавляет, что Пиранези пел этой иглой грусть Рима. Думал ли он при этом о меланхолии Рима в фолианте «Римских древностей» Пиранези или о его — по нашей теперешней оценке самом зрелом произведении — цикле римских гравюр «Фантазии на тему *темниц*»? Огневой силы, присущей и лучшим творениям Иванова, игла Пиранези достигла именно в «Темницах».

Любил Вячеслав Иванов и канун беспокойного барокко — нежный и величественный ренессанс: в «Римском сонете» VI он описывает фонтан «LaFontanadelleTartarughe», где четверо отроков «резвятся на дельфинах...»:

И в этой неге лени и приволий
Твоих ловлю я праздничных утех,
Твоих, Лоренцо, эхо меланхолий.

Изваяния эти долго приписывались Рафаэлю, но созданы они были флорентийским скульптором Таддео Ландини, и в памяти Вячеслава Иванова они вызывали поэтический мир Лоренцо «Великолепного».

Но больше всех архитекторов и скульпторов певец «Римских сонетов» любил не Бернини, а другого титана — Микеланджело. Вячеславу было пять лет, когда в старинном альманахе «Картинах Света» он увидел списанным «Колосс сидящий — «Моисея»:

Кого не мертвой глыбой мнил
Ваятель, Ангел Михаил.
Бог весть, сковал мне душу чем он
И чем смутил; но в ясный мир
Вселился двойственный кумир.
(«Младенчество», 41)

По приезду в Рим осенью 1924 г. Вячеслав Иванов идет на «Пинчо»¹⁰, откуда по вечерам видно как солнце спускается за собор Петра.

Зеркальному подобна морю слава
Огнистого небесного расплава,
Где тает диск и тонет исполин.

Ослепшими перстами луч оцупал
Верх пинии, и глаз потух. Один
На золоте круглится синий Купол.

Сонет этот был написан вторым, сразу после приветствия Риму, но поэт просил поместить его последним, девятым: ему хотелось закончить цикл словом — Купол. Последние годы своей жизни Вяч. Иванов прожил на Авентине. Окно его комнаты выходило на запад, где далеко, над домами возвышался собор св. Петра. Он писал в «Римском Дневнике 1944 г.»: «Я видеть Купол удостоен».

6

«Вячеслав Иванов и изобразительное искусство» — какая вдохновляющая тема для мусикийского искусствоведа, типа Ан-

ри Фосийона¹¹! «Вячеслав Иванов и музыка» — какая благодатная тема для музыковеда-стихолога типа Фрасибулоса Георгиадеса!¹² «Скрябин и Вячеслав Иванов» — еще один богатый сюжет для аналитических попыток и параллелей.

Скрябин и Иванов расширили круг образов и тем в русском искусстве и, каждый в своей области, обогатили выразительные средства ритма и фактуры. Для музыкального языка Скрябина, как и для поэтического языка Иванова, характерны декламационность, динамичность и активные и повелительные интонации; гармонии же обоих присуща острота и насыщенность. Скрябинские музыкальные образы (подобно метафорическому мышлению Иванова) носят абстрактный характер, это условные образы-символы. «Поэма экстаза» Скрябина, воплотившая в себе индивидуализм и экзальтацию художника, как и его мистерия «Прометей» — выражение его веры в преобразование мира, осуществляемое магической силой искусства, — должны были быть близки Иванову. Под влиянием литовского художника-композитора М. К. Чюрлёниса¹³, с творчеством которого ознакомил Скрябина Иванов, как он сам мне рассказал, — Скрябин в «Прометее» стремился осуществить *синтез искусств*, ввести «световую симфонию». В напряженности драматизма, подъема, ликования и мистической символике Скрябин и Иванов схожи. Но в нервной порывистости модернистских скрябинских ритмов, в диссонантной интонации композитора сказались черты, определенно чуждые Иванову-классику. Интересно, что лучшее стихотворение, посвященное Ивановым Скрябину — «Воспоминание о А. Н. Скрябине» — написано таким нежным тоном, что кажется поэт скорее обращается к таким композиторам, как Глюк, Шопен, Дебюсси. В сонете «Новодевичий монастырь» Иванов говорит:

А за скитом, в ограде внешних стен,
Как вознесенный жертвенник, молила
О мире с небом Скрябина могила.

И здесь мир и нежность — вместо скрябинской бури. И только в двух сонетах, посвященных «Памяти Скрябина», перед нами встает подлинный Скрябин, творец «молний духа», со «святыней Прометея», с плотью, «опламеневшей язык небес». Сонеты эти, однако, являются тем, что немцы называют «Fehlshlagdes gros

senMeisters»¹⁴. Риторические и дидактические элементы здесь куда сильнее, чем эстетические, и поэтому результат — просто «литература».

В «Свете Вечернем» поэт упоминает также имена Бетховена и Баха:

Любовь не знает страха,
И Бог наш — Бог живых.
Бетховена и Баха
В гармониях родных

Залетные отзвучья
Иных миров лови...
(«Пальма». Моей дочери Лидии)

Иванов провел большую часть своей жизни по соседству с «сумрачным германским гением» и особенно любил немецкую музыку. Его поколение увлекалось Бетховеном куда больше нашего. Поэта должна была восхищать титаническая личность композитора, его идейность, его симфоническое творчество с ярко выраженным программным характером (принцип отчасти близкий и В. Иванову). Бетховен — композитор-симфонист, Иванов, до некоторой степени, — поэт-симфонист. Но Иванов не романтичен, как Бетховен, и не бунтарь его типа, их «реализм» далек друг от друга. Возможно, что ницшевский сверхчеловек и приводил в восторг Иванова в Бетховене, но слишком сильный эмоциональный подъем композитора был, конечно, неприемлем для эстетики поэта.

Рядом с Ивановым-олимпийцем, настоящим аристократом духа, Бетховен кажется народным поэтом, поэтом масс. Бах стоит куда ближе к Иванову, хотя бы из-за лирико-философского содержания своих произведений, в особенности кантат, составляющих половину творческого наследия композитора. Как и Иванов, Бах — талант вокально-драматический. Вершины вокально-драматической музыки Баха — это «Страсти по Матфею» и месса H-moll. Хор «Etresurrexit» — в этой мессе — воспроизводит стиль блестящего оркестрового концерта и напоминает мне «Corardens» Иванова. Интересно, что драматизм и звуковая пышность сочетаются у Баха также, как и у Иванова, со стройностью архитектоники (формообразующая ситуация похожа здесь на синтез ивановских стихотворений и коринфского стиля). Музыкальный

язык Баха отличается чрезвычайным богатством, как и поэтический язык Иванова. Сложное художественное взаимодействие полифонического и гармонического мышления, красочности и внутренней логики, контрапунктического и тонального развития, яркой выразительности в деталях и строгой уравновешенности в больших масштабах — все это эстетический антитезис, столь убедительно осуществленный как Бахом, так и Ивановым. Сложная полифоническая ткань у Баха не прерывается до самого конца его музыкальных творений, требующих от слушателя (как и у читателя Иванова) напряженного внимания. Но Иванов не придерживается исключительно контрапунктического стиля. Начиная свое стихотворение полифонически, Иванов на редкость искусно сплетает «голоса» (голоса звукометафорики и метафорики как таковой), переходит (главным образом, в сонетах, но также и во многих стихах «Римского дневника») к гомофонии, к более простым и прозрачным мыслям, к более гармоническим звуковым сочетаниям, ставя себе целью не утомлять слушателя, не держать его все время в напряженном состоянии орнаментализма. Вот почему, по-моему, стихотворения Иванова скорее всего близки музыке Генделя, которому свойственно такое же направление творческой мысли.

Гендель — создатель классического типа *оратории*, в которой он развил традиции немецкой полифонии и инструментальной музыки и английского хорового искусства. И все творчество Вячеслава Иванова, любимца Полигимнии, можно рассматривать как не что иное, как одну большую ораторию. Основой его стихотворчества именно и является латинское ого — говорю-молю. Оратория развилась из драматизированных хвалебных песен — лауд, — и разве стихи Иванова не являются именно такими лирическими гимнами духовно-дидактического характера? То обстоятельство, что Гендель писал свои героические оратории на библейские и античные мифологические темы, еще больше сближает его с эллином, христианином и ветхозаветным — по стилю — человеком — с В. Ивановым.

Сравнивая отдельные произведения поэта и композитора, пожалуй, можно сопоставить «Тантала» Иванова с «Самсоном» Генделя. Генделевская линия, мне кажется, особенно сильна в «Свете Вечернем». Здесь поэзия Иванова, как и музыка позднего Генделя, мужественна, ясна, монументальна, эпически величава. Разнообразие функции ритма, полнота аккордового и полифони-

ческого звучания строфы, гибкие, свободные места — и вместе с тем классически законченные формы выдвигают Иванова — наряду с Генделем — в первые ряды классиков *хорового* письма. Да, это поэзия — хоровая, даже там, где стихи Иванова чисто монологичны.

Наиболее характерные инструментальные произведения Генделя — красочные сюиты для больших оркестровых составов, с особым назначением духовых инструментов, — рассчитаны для исполнения на открытом воздухе. Большинство стихотворений Иванова созданы как бы для чтения в античных театрах, дворах римских палаццо или, быть может, в крытых галереях больших монастырей. Органные концерты Генделя (в сопровождении оркестра или камерного ансамбля), написанные в торжественно-блестящем стиле, родственны «Римским сонетам» Иванова. Значительные по глубине содержания оркестровые концерты Генделя, его «Concerti Grossi» — разве не напоминают такие циклы стихов Иванова, как «Deprofundisamavi»? И наконец: творческий подвиг Генделя не нашел продолжателей в самой Англии, где не оказалось необходимых для этого идейных и музыкально-творческих стимулов. То же самое приходится сказать и о поэзии В. Иванова: у него не оказалось ни учеников, ни последователей, ни в России, ни за рубежом. Гендель заново *открыт* в 1959 году, в связи с двухсотлетней годовщиной его смерти. В 1966 исполнится сто лет со дня рождения Иванова, но мне не верится, что он так скоро станет «новым открытием» для русского читателя.

Каким вспомнят поэта грядущие поколения? Вячеслав Иванов сам верил, прислушиваясь к каким-то далеким, не генделевским ли, фанфарам, что он в конце своей жизни совершенно изменился:

Кого вы помнить будете,
Навек забуду я.
Бежал, кого осудите,
В безвестные края.

Чье имя с крыш вострубите,
Укрылся под чужим.
Кого и ныне любите,
Уж мною не любим.
«Разводная» (стр. 63)

«Свет Вечерний» полон мотивов воспоминания. В одном из своих весьма не-ортодоксальных стихотворений (меня восхищает тот факт, что Вячеслав Иванов не-догматический догматик)* автор отказывается от мудрствующей поэзии:

И поэт чему-то учит,
Но не мудростью своей:
Ею он всего скорей
Всех смутит иль всем наскучит.

Жизнь сладка ль на вкус, горька ли,
Сам ты должен распознать,
И свои у всех печали:
Учит он вспоминать¹⁵.

Память обуславливает наше знание о мире и наше самосознание. Она — «венец сознания», она — «Матерь Муз». Она есть источник индивидуального творчества и пророческого дара. «Поэт, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности» («По звездам», 40)¹⁶. Воспоминание души об идеях (о которых говорит Платон в «Меноне») и память-воображение связаны у Иванова с редкими по своей оригинальности образами его «Памяти-Реки»:

... что реет к родникам бывшего
Времен возвратная река¹⁷.

* В сфере религиозного сознания Вячеслав Иванов (как Рильке и другие, ему соприродные поэты) — свободный христианин. Мало кому известно, что поэтом была подготовлена к печати и снабжена примечаниями *Псалтирь на славянском и русском языках*, изданная Ватиканской типографией в 1950 г. «по благословению Католической Церковной Власти». В частной жизни Иванов — преданный католик, но как художник-христианин он вряд ли получил бы *Имприматур* или «Благословение» церкви своему «Свету Вечернему». Есть много гомеровски-земного в таких утверждениях Иванова как «Я мог бы петь, как в прятки, Играет с Ночью Бог» (стр. 34). Смелее кого-либо из религиозных поэтов Иванов дерзает высказать свою, совершенно необыкновенную интимность с Господом Богом: «Из глубины Тебя любил я, Боже... Когда лобзал любимую, я ложе с Тобой делил...» (стр. 106). (примечание А. Раннита).

... но течь
В ее русле им значит жить), текущих
К истоку дней¹⁸;

Путь по теченью обратному
К родным ключам¹⁹.

(или — уже цитированное):

И вот река течет бессмертья лугом
К началу вверх, откуда ключ забил. (III, 534)

То Памяти-река. Склонись у вод —
И двойников живых своих увидишь²⁰. (III, 535)

Одним из таких живых двойников, а именно эллином, Вячеслав Иванов чувствует себя в течение всей своей жизни, и «Свет вечерний» полон признаний о том. Но древнегреческие и христианские элементы никогда не сталкиваются, не спорят друг с другом в творчестве Иванова. В своих научных исследованиях о религии Диониса Вячеслав Иванов приходит к выводу, что «эллинская религия страдающего бога» была религией мистической и «первая в эллинстве определила своим направлением водосклон, неудержимо стремивший с тех пор всё религиозное творчество к последнему выводу — христианства». Ему, конечно, и в голову никогда не приходило отождествлять Диониса и Христа (что ему нелепо приписывалось), но он утверждал, что «церковная христология в принципе не была чужда эллинской мудрости; камнем преткновения была личность «Галилеянина» (как по легенде Юлиан называл Христа Иисуса). «Верю в эту личность и её единственное значение жило и победило мир христианство; но здесь язычество перестало его понимать». («Дионис и Прадионисийство», 182). Религия Диониса — это «Ветхий Завет язычников». В одном из стихотворений «Света вечернего» Вяч. Иванов сближает оба «ветхих завета» как два разных языка, которые двугласно говорят об одних и тех же опасениях и ожиданиях:

Кому речь Эллинов темна,
Услышьте в символах библейских

Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских²¹.

Эллинские и христианские элементы сплетаются в «Свете Вечернем» в целостный, гармоничный «узор». И один лишь раз гармония нарушается столь же неожиданным, сколь полнозвучным, эстетически убедительным диссонансом. Вячеслав Иванов пишет «Палинодию». —

И твой гиметский мед ужель меня пресытил?
Из роци миртовой кто твой кумир похитил?
Иль в вещем ужасе я сам его разбил?
Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?
Но, духом обнищав, твоей не знал я ласки,
И жутки стали мне души недвижной маски,
И тел надменных свет, и дум Эвклидов строй.
Когда ж, подземных флейт разымчивой игрой
В урочный час ожив, личины полой очи
Мятежною тоской неукротимой Ночи,
Как встарь, исполнились, — я слышал с неба зов:
«Покинь, служитель, храм украшенный бесов».
И я бежал, и ем в предгорьях Фиваиды
Молчанья дикий мед и жесткие акриды.

«Палинодия» относится к тому периоду творчества Вячеслава Иванова, когда он вдали от родины, вспоминая всё пережитое, переоценивал свое духовное достояние. Любовно всматриваясь в долгий путь «пройденный родом христиан», поэт сочувственно проникает во внутреннюю драму отшельника III в. из ученых, воображает себя таким отшельником и на подобие св. Иеронима отказывается от умственной роскоши древнего мира. (Отсюда — образ пустыни и евангельские выражения «дикий мед и акриды»). Но недолго длилось отречение: «всё, что было подлинно истинно и прекрасно в античности, живет в христианстве» — вспомнил он слова мученика II в. — св. Иустина. И Вячеслав Иванов принимает гуманизм по новому в духе религии. Он пишет «Docta Pietas». Ту же мысль выразил Рильке в своем обращении к Богу:

Und jedes Lied das tief genug erklungen
Wird an Dir glanzen wie ein Edelstein²².

В самой «Палинодии» чрез страстные, искренние отрицания и отречения звучит столь же страстная, беззаветная любовь к Элладе. Здесь все антитетично: мысль, чувство, напряженный мускул слова. Мне эти трепетно-суровые стихи напоминают пронзительно-лирические и в то же время отрешенные, космические строфы Осипа Мандельштама:

Возьми на радость из моих ладоней
.....
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце²³.

Элладе Вячеслав Иванов остался верен до конца своих дней. Я видел его последний раз за несколько недель до его смерти. На прощанье я спросил поэта что он думает о будущем европейской мысли. Он ответил мне улыбаясь, что ничего не знает о судьбах европейской культуры, но *одно* знает наверное: если ему на том свете не дадут возможности читать, говорить и писать по-гречески, он будет глубоко несчастен.

В «Свете вечернем» поражает единение строгой мысли и страстного порыва, взыскательной изысканности в метрике стиха и трезвой простоты речи, пафоса эллинского и христианского, дифирамбического гимна и светлой, тихой песни. Поль Валери, другой эллин XX в. говорил, что совершенное поэтическое произведение должно быть пиршеством духа. Таким пиршеством несомненно является «Свет вечерний».

1964

