



Николай КОТРЕЛЕВ

“Видеть” и “ведать” у Вячеслава Иванова (из материалов к комментарию на корпус лирики)

Прочтем программное стихотворение Вячеслава Иванова «Красота», открывающее первый раздел его дебютной книги «Кормчие звезды».

Сборник Иванова устроен продуманно-сложно, в нем нагружены смыслом и выбор стихотворений, и порядок их следования, и структурные членения книги, игра посвящений, эпиграфов, примечаний (в затекстовом пространстве звучит и предание о книге: Иванов рассказывал, как Вл. Соловьев благословил выпуск сборника и его озадачивающе-византийское заглавие¹). В своем уединении от русской литературной среды, внешне запечатлевшемся почти двадцатилетним образовательным странствием по Западной Европе и погружением в далекую от литературы науку, Иванов-поэт вынашивает произведение нового жанра, который окажется главным художественным свершением русского символизма в области формотворчества, — *поэтическую книгу*. Хронологически ближайшие образцы этого ряда — «Urbi et orbi» Брюсова и «Собрание стихов» Мережковского — появляются в свет несколькими месяцами позже книги Иванова и говорить о генетической связи между ними нет оснований. Долгие годы перестраивая и перепорядочивая книгу, Иванов мог опираться в работе только на собственное переосмысление европейской лирической традиции *в духе* своей литературной эпохи, своего литературного поколения — потому с откровенной обидой на критическую глухоту брюсовской рецензии на «Кормчие звезды», перепечатанной автором в 1911 г., почти десять лет спустя после ее первой публикации, Иванов писал Брюсову: «*Доныне* утверждаю, что книга сплошь *музыкально продумана*»².

После заглавия и дантовского эпиграфа³, вслед за посвящением книги матери идет стихотворное вступление, которое помещает первую и позднюю книгу поэта (вышедшую из печати, когда автору было почти тридцать семь) по ту сторону титанических бурь молодости, в пору «свершительных отряд», когда «первый плод благословен».

За вступлением следует раздел «Порыв и грани», который можно назвать «философией лирики» — и его-то и открывает стихотворение «Красота» (с посвящением Вл. Соловьеву и эпиграфом из гомеровского гимна — все ключевые отсылки и предваряющие указания сделаны):

КРАСОТА

Владимиру Сергеевичу Соловьеву

Περὶ ἀμφὶ τε κάλλο Σάητο⁴
Нутн. Номер.

Вижу вас, божественные дали,
Умбрских гор синеющий кристалл!⁵
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...
Дочь ли ты земли Иль небес, — внемли:
«Твой я! Вечно мне твой лик блистал»⁶.

«Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, гряду по светлomu эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел, Тот навек прозрел
— Дольний мир навек пред ним иной».

«Радостно по цветоносной Гее
Я иду, не ведая — куда.
Я служу с улыбкой Адрастее,
Благосклонно — девственно — чужда.
Я ношу кольцо, И мое лицо —
Кроткий луч таинственного Да».

Невозможно назвать достоверно имя той, с кем описана встреча, — вдохновительница, муза, воплощенная Красота, Душа мира? и т. д. — поэт и сам не знает его. Нам сейчас важно только то, что поэту ее «лик блистал» *вечно*, реальная и решающая жизнь встреча — только оправдание давнего откровения во сне, влекущее за собою акт самопознания поэта *в воспоминании* о бывшем когда-то и неложно сбывающемся обетовании. Излюбленная и важнейшая тема Иванова, лирика и философа, — рассуждение о древнем требовании к человеку «познай самого себя», рассуждение и исполнение. Бытие осуществляется в акте воспоминания и смысл бытия — в возвращении своему истоку.⁷ В воззрениях Иванова это относится и к человечеству, и к человеку, и, в частности, — к самому себе, к субъекту лирического волнения и повествования, как мы видим.

Обратим внимание и на вторую строфу этого стихотворения, повторяю, содержащего в себе нуклеарно ивановский миф в его полноте. Небесно-земная Красота⁸ утверждает неизбежность перемены в человеке, однажды ее увидавшем: «Путник, зреть отныне будешь мной! || Кто мой лик узрел, || Тот навек прозрел — || Дольний мир навек пред ним иной.» Иванов, пробуждая семантику приставок, обращает в свою противоположность нищету рифмы «узрел/прозрел»: узрение оказывается плодом волевого устремления, усилия, прободающего пелену обыденного зрения, однажды пронзенная пелена спадает навсегда, однократное свершение превращает человека-слепца в прозревшего и зрячего (раз, т. е. и если, и однажды, увидал — стал всегда и навсегда видящим и узревающим).⁹ Человек усваивает — или открывает в себе — Красоту как особый модус и инструмент зрения, он *смотрит на мир ею* («зреть ... будешь мной»)¹⁰. Очевидно различие этой инициации с принудительным посвящением пушкинского пророка: у Иванова обретение дара предполагает самоотверженное согласие на приятие дара («...внемли: || Твой я!..») и в то же время встречное усилие при получении его («...кто ... узрел...»).

Это посвящение логически и, по-видимому, биографически, необходимым образом помещается в абсолютном начале творческого пути.¹¹ «Тайновидец» (излюбленное слово Вячеслава Иванова) в своем поэтическом творчестве реализует архаическую парадигму, в которой зрительное начало доминирует в процессе познания. Пять стихотворений Иванова начинаются со слов «я видел», более десятка имеют уже в первой строке глагол, означающий акт зрения. В десятках стихотворений отсыл к зрительному опыту совершается внутри стихотворения. При этом глагол в большинстве случаев стоит в прошедшем времени — в модели мира это ведет к снятию доминанты временного развития: «я видел» означает «я узнал, что то-то или то-то *есть* таково», *всегда* обладает такими-то свойствами (знамательно, что семь стихотворений Иванова начинаются с констатации «Есть...» — «...агница в базальтовой темнице..», «...в Вечном городе ... чертог ...» и т. д.). Таким образом, поэтический мир Иванова предстает читателю как мир прежде всего оказывающегося и открывшегося, увиденного и только во вторую очередь продуманного или перечувствованного. Эта родовая характеристика, кажется, определяет поэтику Иванова на всех этапах его творческого пути. Исходя из этого попробуем реконструировать парадигму поэтического зрения, пренебрегая хронологической привязкой отдельных произведений.

Ви»дение, созерцание позволяет постигнуть картину как нечто единое и целое; последующее *рассуждение*, работа *мысли* может углубить, уточняя, смысл постигнутого, но только в силу того, что общее, целое уже схвачено в первичном акте *узрения*. При этом для Иванова

принципиально важно, что видимое простым и просветленным взором — одно и то же, единственный и цельный предмет созерцания, неизменно ценный во всех своих аспектах, в том числе и в его бытовой определенности, сообщающей ему собственно вещьность, предметность (“с детства я в простом ищущем || Разгадки тайной” — “Младенчество”, XIII). Его смысловая многослойность есть его природное свойство, воспринимающий субъект способен только прозревать, проходить взглядом слои смысла, не нарушая органической целостности созерцаемого. Это один из модусов той «верности вещам», которой Иванов требовал от символистов, от настоящего художника. Для Иванова неприемлемо ни «футуристическое» разложение предмета, в пределе ведущее к его дематериализации, распредмечиванию и аннигиляции, ни «акмеистическое» декларативное поклонение вещьности мира, превращающее, в конечном счете, предметное окружение человека в экран или набор метонимических аксессуаров его психической жизни.

* * *

Рассмотрим (в буквальном смысле слова: проследим движение умного взора) стихотворение:

SOGNO ANGELICO

Скрылся день — и полосую
Дали тонкие златит.
Выси млеют бирюзою;
Тучка в зареве летит.
Полнебес замкнув в оправу,
Светл смарагд, и рдеет лал:
Вечер пламенную славу
Ополчил и разостлал...

И пред оком умиленным
Оживляется закат,
И по тучам отдаленным —
Легионом окрыленным —
Лики с пальмами стоят.
Блеск венцов, и блеск висонный...

Но Христовой луч красы
Им довлеет — отраженный
В злате дольней полосы.

Там, в дали недостижимой, —
 Ученик Христа любимый:
 Как горят его власы.

(*Кормчие звезды*)

В первом четверостишии перед нами простой и красивый закат, с просторечной (впрочем, и лермонтовской тоже¹²) «тучкой», но с каждой строкой мир открывается все более прекрасным, прекрасным и странным, каким будничное, невзыскательное зрение его не видит: небеса замкнуты в оправу драгоценного изумруда (огромное обрамлено малым¹³); бесплотное небо оказывается пылающей и нетленной мозаикой¹⁴; видение мозаичного полукупола постигается как узрение Славы Божией¹⁵, которую «вечер ... Ополчил и разостлал» — т. е. не только распростер пологом, но и расставил, как войско, как многоликость, в пространстве — это уже озадачивает читателя. Но краски заката, «пред оком умиленным», раскрываются вполне, и оказывается, что купол наполнен крылатыми толпами — по тучам, на облаках парят хоры («лики») ангелов и праведников с пальмовыми ветвями в руках, сияние собственных драгоценных венцов и одежд, однако, не затмевает для них единственной истинной красоты — красоты Христовой. Иванов замыкает композицию видения, воссоединяя землю и небо: горнему воинству довольно света Христова, даже отраженного дольным миром. Последний удар золотом на картине возвращает нас и к маэстрии искусства — слепящим бликом отмечена голова Апостола Иоанна.

Постепенное прозрение прозрачной многослойности мира оказывается еще более сложным, если мы сообразим, что видимое нами видел не только Вячеслав Иванов, но и тот художник, чье видение он рассматривает: фра Беато Анджелико. Тотчас мы узнаем возрожденческую иконографию всеобщего воскресения, тонкие дали, тонкие облачка, несущие небесных воев и т. д. Первоначально стихотворение и называлось «Sogno del fra Beato Angelico»¹⁶, однако поэт обобщает, деиндивидуализирует тот способ видения мира, с которым он сталкивается у великого художника, он утверждает универсальность мировоззрения, восходящего от внешнего к внутреннему, вместо заглавия «Сон фра Беато Анджелико» (или «Сон Блаженного Ангелического брата») стихотворение получает заглавие «Ангельский сон». У Вячеслава Иванова — теоретика искусства такой подход к миру был обозначен, в статьях зрелого периода, формулой *a realibus ad realiora*¹⁷.

Тот же образ зрения мы встречаем в сонете «Сикстинская капелла», начинающемся властным призывом: «Горе сердца и взор! Се, Вечности символ», — где проникновение взора, ведомого художником или постигшим художественный замысел, по планам видимого, есть процесс считывания откровения Истины:

В глубь храмины взгляни!
 Там серп и жатва сева!
 Там цеп, и прах цепа!
 Там клик и трубы гнева,
 И многих вопль святых:
 «О, воскресни на суд!» —
 И длань Разящего смягчающая Дева,
 И вихорь тел...
 И храм исполнь громов и рева —
 Явленной музыки колеблемый сосуд.¹⁸

(Кормчие звезды)

* * *

В «Sogno angelico» мы не можем с уверенностью сказать: «умиление», делающее взор прозорливым, привносится из внешнего по отношению к видимой картине опыта — или глаз умиляется, созерцая пышность закатных смарагдов и рубинов. «Сикстинская капелла» начинается самовластно расширенным литургическим призывом: «Горе сердца и взор» (ср. иерейский возглас перед совершением Евхаристии: «Гор имеемъ сердца», обращаемый ко всем предстоящим, т. е. ко всем участникам литургии, отвечающим устами хора и в собственном духе каждого: «Имамы ко Господу»). Иванов дополняет его воззванием к *глазу, к органу зрения*, который *должен* сопровождать сердце, как главный орган познания в постижении *символа*.¹⁹

Нужно отдавать себе твердый отчет в том, что зрение, вообще говоря, только удостоверяет знание, ви дение есть опыт познания, а не его предпосылка, как читаем в стихотворении «Утренняя звезда»:

Над мерцающим бореньем
 Ты сияешь увереньем:
 «Жизни верь, и жизнь вдохни!»
 И летящих по эфиру
 Ты лучей ласкаешь лиру:
 «Верь, и виждь!» поют они...²⁰

Кормчие звезды

(курсив мой — Н. К.)

Метрически оба императива эквивалентны, поэтому их порядок в строке особенно четко читается как указание на каузальную связь между первым и вторым действием. Окончательную полноту выражения ивановское верование находит себе в стихотворении «Покров», одном, полагаю, из лучших у Вяч. Иванова:

ПОКРОВ

Твоя ль голубая завеса,
 Жена, чье дыханье — Отрада,
 Вершины зеленого леса,
 Яблони сада

Застлала пред взором, омытым
 В эфире молитв светорунном,
 И полдень явила повитым
 Ладаном лунным?

Уж близилось солнце к притину,
 Когда отворилися вежды,
 Забывшие мир, на долину
 Слез и надежды.

Еще окрылиться робело
 Души несказанное слово,
 — А юным очам голубела
 Радость Покрова.

И долго незримого храма
 Дымилось явленное чудо,
 И застила синь фимиама
 Блеск изумруда.

Cor ardens, 77

* * *

Мир видится как икона, как истинный символ непостижимой действительности — только *подготовленному* глазу, *омытому светлым эфиром молитвы*. Отсюда важнейшая особенность ивановского символизма: он предполагает непременною активность воспринимающего субъекта и более того — непрерывный духовный труд и рост, ответственность перед миром и перед собой.

В поэтических произведениях и в учительной эссеистике Иванова эта тема звучит весьма и весьма приглушенно и непрямо, примером чему можно указать агон (а лучше сказать — испытание веры) с Брюсовым «Лира и Ось». Обмен стихотворными посланиями имел место сразу после самоубийства любовницы Брюсова, молодой поэтессы Н. Г. Львовой²¹. Брюсов искал реабилитации в санатории на Рижском взморье, где и получил (в ответ на напоминающую о себе после долгого эпистолярного перерыва записку) жесткие стихи от друга:

Есть Зевс над твердью — и в Эребе.
Отвес греха в пучину брось, —
От Бога в сердце к Богу в небе
Струной протянутая ось
Поет «да будет» Отчей воле...²²

Ось (Свет вечерний, 17)

Правда, уже в пространстве этого стихотворения голос нравственного убеждения уводится к антикизирующей эстетике и тема покаяния развития не получает:

Ристатель! Коль у нижней меты
Квадриги звучной дрогнет ось,
Твори спасения обеты,
Бразды руби, и путы сбрось.
И у Пелопса ли возницы,
У Ономая ли проси
Для новых игрищ колесницы
На алмазной оси...

Во втором ивановском стихотворении цикла, «Лира»,²³ проекцию на конкретную жизненную ситуацию разглядеть практически уже невозможно — это гимн праведной силе поэзии, в свое время лечащей недуги мира. Брюсов подхватывает катарсическую тему и утверждает себя пушкинским Арионом, дельфинами вынесенным под сень скал сушить ризы.

Как бы то ни было, требование нравственной подготовки к поэтическому подвигу Ивановым сформулировано, и не случайно, что эти два стихотворения помещены Ивановым в качестве завершающих, на сильной позиции, в первом разделе его завещания, посмертного, итогового сборника «Свет вечерний», — раздела целиком посвященного теме поэзии и поэта. Перед нами — важнейший аспект культуры символизма, именно здесь пролегла межа между «младшими символистами» (Ивановым, Блоком, Белым и др., в определенном смысле к ним примыкают Мережковский и Гиппиус) и «старшими» и «преодолевшими символизм» (по выражению В. М. Жирмунского, означающему их место на оси литературной эволюции). Дело, правда, не в соответствии личного поведения нормам христианской или какой-либо иной системы нравственности — в этом смысле Иванов всегда провозглашал себя, не лицемеря, противником «моралина». Речь идет о личностном становлении, предшествующем собственно поэтической деятельности и не самопроизвольном, а целенаправленном. Во временной протяженности созревание личности может идти

будто бы параллельно с развитием поэтического дара, но каждому творческому акту, предшествует некий момент духовного усилия и подъема.

Этот взгляд на сущность искусства и задачу художника Иванов настойчиво развивал и в своих статьях. Именно им объясняется и оправдывается, в конечном счете, представление о поэтическом творчестве как подвиге («подвиг восхождения»).²⁴ Иванов, при этом, много настаивает на понимании «подвига», как деяния героического, и избегает публичного, общевнятного и настоящего разговора о подвиге монашеского делания — но конечная направленность его мысли, утверждавшей необходимость и неизбежность воспитания личности, познания самого себя, насилия над собой как условия творчества, разумеется, была ясна современникам, и именно в неприятии такой обусловленности творчества и заключалась суть отрицания ивановского «религиозного символизма» и вообще «преодоления» символизма. На уровне стилистической, языковой и поэтических приемов, эволюции этот конфликт исчерпывающе описан быть не может. Собственно, на этом и настаивал Иванов уже в самых ранних своих статьях (правда, излагавших его мысли, первые формулировки которых восходят еще к концу восьмидесятых годов), например: «“Возвышенное” в эстетике, поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный»²⁵; или: «Символизм обязывает. ... Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности».²⁶

Позиция Вяч. Иванова в самом корне отлична от господствующей тенденции в подходе модернистской культуры к художнику. Многообразные художественно-педагогические системы и начинания, от «работы актера над собой» и «литературного института» и вплоть до создания специально художнических коммун и «семей», имеют в виду воспитание артиста как медиума, передатчика смысла, проводника (вплоть до «инженера человеческих душ», перестраивающего одних по заданию других — и при этом совершенно безразлично, кто заказчик, что за ценности прививаются и т. д., даже в том случае, когда исполнитель единомыслен с заказчиком). У Иванова, напротив, первая ценность, ради которой ведется «работа ... над собой», — это человеческая личность (по сути дела — и чем далее, тем определеннее для Иванова эта суть, в христианской перспективе), и потому для Иванова закономерны и оправданы утверждения такого рода: «Дарование Есенина, скажем, к примеру, очень любил бы, да весь он изломался и изолгался, и притом небрежно работает. Хулиган-неврастеник, и к тому же варвар, — разумею Маяковского, — не может быть поэтом-художником, как ни будь он

в основе даровит». ²⁷ «Небрежно работает» — всего лишь отягчающее обстоятельство, главное ударение на том, что хулиган «не может быть поэтом-художником»!

Подход к форме разделяет Иванова и тот клон авангарда, который репрезентировал советскую идеологию на эстетическом плане: для Иванова немислимо представление о форме как средстве *принуждения*, на котором строилась поэтика Маяковского или Эйзенштейна, теоретические взгляды Шкловского и других «формалистов». В связи с этим нужно понимать, вероятно, и малую «изобразительность», слабо выраженную повествовательность ивановской лирики, выражающуюся в отсутствии у него сколько-нибудь прописанного «лирического героя»: ситуативно-биографическая определенность неизбежно подключает механизмы миметического восприятия произведения искусства, оно начинает множить поведенческих двойников — стихотворения Иванова не предлагают читателю готовых моделей поведения или переживания, это не «примеры», а «наставления», *напоминающие* адресату о необходимости самому открыть в себе или в мире то, что необязательно совпадет по форме, по событийному своему осуществлению или психологическому содержанию с результатами аналогичного опыта другого человека. В общие структуры бытия каждый вращается по-своему, личностные опыты несводимы один к другому — Иванов наследует поэтику молитвослова, оперирующую ситуациями «неопределенно-личными» и потому описывающими опыт многих, если не всякого человека.

Вячеслав Иванов. «Аттика и Галилея» (Из материалов к комментарию на корпус лирики)

Г. М. Бонгард-Левин вернул меня к занятиям в архиве И. М. Гревса после тридцатилетнего неразумного перерыва. С благодарностью посвящаю ему работу, в которой почерпнутые там оттуда материалы оказались необходимы.

Мне случилось уже показывать, как Вячеслав Иванов в своем поэтическом творчестве реализует архаическую парадигму, в которой зрительное начало доминирует в процессе познания. Развивая эту тему, попробуем плотнее увязать ее с темой «верности вещам» —