



Елена ТАХО-ГОДИ

I. «Остается исследовать источники воли и природу жажды»¹ (О «Римских сонетах» Вяч. Иванова)

«Римские сонеты» были написаны Вяч. Ивановым осенью 1924 года, когда, получив возможность выехать из Советской России, он вновь оказался в Риме. Эти сонеты можно анализировать с разных точек зрения: от истории создания до поэтики. Я бы выделила, по крайней мере, четыре основных смысловых пласта. Первый слой — биографический: это новая встреча с Римом, а личная связь Вяч. Иванова с этим городом совершенно особенна. Второй — живописный, эстетический: поэтическая материя «Римских сонетов» вся пропитана радостью от лицезрения Вечного города, желанием запечатлеть его облик, особым художническим любованием им. Третий слой — исторический, культурный: «Римские сонеты» не только своеобразный музей, коллекция прекрасных видов Рима и творений его лучших мастеров; они охватывают за одно мгновение можно сказать всю историю существования Вечного города — от его основания до двадцатых годов XX века. И, наконец, последний, четвертый — мифологический. Стоит вспомнить признание Вяч. Иванова, сделанное М. Альтману, что ему близко представление О. Конта о развитии мира, в соответствии с которым человечество проходит несколько стадий: мифологическую, теологическую, научную, а затем вновь мифологическую и что он, Вяч. Иванов, как никто из современников, живет в мифе, («Я сказал он, — быть может, как никто из моих современников, живу в мифе — вот в чем моя сила <...> я являюсь, быть может, одним из самых первых вестников этой грядущей эпохи»²), чтобы понять насколько именно этот мифологический слой важен для Вяч. Иванова вообще и для его «Римских сонетов» в частности.

Первый же сонет возвращает нас к античным временам, к гибели Трои. Возникает образ России — новой Трои и нового странника, который, как прежде Эней, обретает в Риме не только желанную «пристань скитаний», но и новую родину. Вряд ли кто-либо из писавших

о «Римских сонетах» обошел эту тему без внимания³. Важную роль играет в цикле и мифологема самого Рима. Не останавливаясь специально на отношении Иванова к Риму, сошлюсь только на работу Роберта Берда «Вячеслав Иванов за рубежом», в которой эта проблема прекрасно освещена⁴. Однако двумя этими мифологемами («Рим» и «Россия—новая Троя») мифологический слой в сонетах далеко не исчерпывается. Иначе, даже учитывая особое отношение Вяч. Иванова к Риму, невозможно дать более—менее определенный ответ на вопрос, почему, приехав в Рим, он пишет стихи не о римском Колизее, к примеру, вид которого мог всколыхнуть в нем воспоминания о римской встрече с Л. Д. Зиновьевой—Аннибал, а именно о римских фонтанах.

Исследователями творчества Вяч. Иванова было замечено, что Вечный город в представлениях поэта так или иначе связан с водной стихией. Для Р. Берда очевидна связь Рима с идеей земли и ее борьбы с океаном⁵. П. Казолла ощущает, что вода в «Римских сонетах» обладает некой магической силой. Но, уделяя больше внимания тому, какие именно римские фонтаны запечатлел Иванов в своих стихах, автор оставляет без объяснения вопрос, отчего воде в цикле свойственна какая—то особая роль⁶. А. Е. Барзах полагает, как и П. Казолла, что в «Римских сонетах» «вода римских фонтанов, знак вечности, aqua viva»⁷, но видит в цикле не что иное как отречение от Диониса: «<...> Рим как бы синтезирует “огнистую славу” кремлевских куполов и влагу, теперь уже благодатную, оформленную, почти скульптурную, — стихию преображенную и примиренную, уже не невские пучины “влажного бога” — Диониса, но брызги на поросшем мхом демоне и проказливых “курносых чудищ” римских водометов. <...> Рим и путь в Рим реализует в “тексте” Иванова и еще одну важнейшую оппозицию, тесно связанную с образом духовного пути от “Диониса петербургского” к “римскому Христу” через “Христа московского”. Дело в том, что Рим традиционно противопоставляется Элладе — и этот смысл (отречение от эллинства) также скрыт в ивановской символике, о чем прямо свидетельствует горькая “Палинодия” (“Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?”)»⁸. Но так ли это в действительности?

В своем дневнике 1 декабря 1924 года Вяч. Иванов сравнил судьбу оставшихся в России друзей с «немногими пловцами в безмерной стремнине», о которых писал Вергилий в «Энеиде»⁹. Себя же Вяч. Иванов чувствует в Риме пловцом, чудом выбравшимся на остров из этого водоворота (этот же образ передан позже, в письме Вяч. Иванова к О. А. Шор от 27 июля 1925 года, так: «На другой день после Dies Irae ощущаешь себя ушибленным копытом демона (как говорит Эсхил). <...> Уцелевшим на малом острове среди «взрыва всех смыслов»»¹⁰). Хотя в дневнике возникает при этом образ пловца из шиллеровской баллады, Вяч. Иванов как поэт несомненно подсо-

знательно ассоциирует себя не только с новым Энеем, но и с тем, чудом спасшимся в катастрофе пловцом–певцом, имя которому — Арион.

Еще до отъезда в Италию, пережив общественную — октябрьскую революционную катастрофу 1917 года, а затем и сугубо личную — смерть жены, Веры Шварсалон, Вяч. Иванов, по его собственному признанию М. Альтману, хотел издать сборник стихов, озаглавив его именно «Арион»¹¹. Этот замысел, конечно, был навеян Вяч. Иванову знаменитым пушкинским стихотворением, которое также проецировало древний миф на самого поэта, уцелевшего в буре, разразившейся после декабрьского восстания 1825 года. Но сугубо исторической аналогией этот ивановское самоощущение и в разговоре с М. Альтманом, и позже, в 1924 году, вряд ли исчерпывалось. Для него «спасенный дельфинами певец Арион <...>, учредитель дифирамбических хоров»¹² соотносим не только с пушкинским образом спасенного певца, но, конечно и в первую очередь, с Дионисом. С Дионисом связывался в сознании Иванова пушкинский «Арион» и прежде, когда он писал стихотворение «Конь Арион» («Пред Дионисом я бежал...»). В письме от 23(12) октября 1912 г. А. Д. Скалдину Иванов замечал по поводу этого стихотворения: «Вспомните пушкинский дифирамб “Арион”. <...> (Правда, у него речь не о коне Арионе, а о поэте Арионе) <...> Мой “Конь Арион” — также дифирамб и того же типа»¹³. Арион для Вяч. Иванова одна из ипостасей того самого многоликого «островного Диониса», морского бога, «бога дельфинов и рыбацких сетей, плавающий на корабле или, как истинный владыка стихии влажной, шествующий по водам»¹⁴, о чем Вяч. Иванов и пишет в начале двадцатых годов на страницах своего «Диониса и прадионисийства» (1923).

Вообще, если взглянуть на «Римские сонеты» сквозь призму этой ивановской книги, станет очевидно, что все «фонтанные стихи» своими персонажами, если так можно выразиться, так или иначе сопряжены с дионисовым культом.

Это и стоящие на вершине Квиринальского холма Диоскуры, «божественные братья», которые «в вечной смене, один день проводят у Зевса, другой — в недрах земли, в могильном склепе лаконской Ферапны»¹⁵. С ними вместе входит в «Римские сонеты» прадионисийская древность, потому что, как писал Вяч. Иванов, прекрасное повествование Пиндара «о страстях Диоскуров» суть разновидность «одного страстного прадионисийского культа, сполна раскрывшегося в мифе о Дионисе»¹⁶. Это и сам Пиндар, упомянутый в сонете о фонтане «l'Acque Felice», связанный с Дионисом своей приверженностью «орфической мистике»¹⁷. Говорит о Дионисе и фонтан Асклепия, потому что для Вяч. Иванова очевидно «культовое сочетание Диониса с Асклепием»¹⁸. Дионис присутствует в фонтанных стихах в своих разных обличьях. Он свидетельствует о себе то дельфинами, потому

что, по Вяч. Иванову, «дельфин — сам Дионис»¹⁹, то тритонами, которые по принятому Вяч. Ивановым «закону дионисийского отождествления», также понадобились, как он пишет, для наименования Диониса, «бога-рыбы с головой человека»²⁰. О Дионисе призывает вспомнить и Нептун фонтана Треви, потому что, по Вяч. Иванову «самому Посейдону с его подчиненными ипостасями <...> были усвоены многие Дионисовы черты и между обоими богами установлено было некоторое культовое общение. В результате проекции Дионисова островного культа на морскую стихию, все многоликое мифологическое население последней образовало, можно сказать, один роскошно-оживленный дионисийский фиас»²¹. В таком контексте и знаменитая «Лодка» Бернини начинает вызывать ассоциации не с чем иным как с кораблем Диониса, с «действительной корабельной колесницей Великих Дионисий», с той колесницей, которая была явным напоминанием «о приезде Диониса морем в страну, в которой он хочет основать свой культ», напоминанием о Дионисе «как о заморском госте и мореплавателе»²². Таким образом, Рим в «Римских сонетах» оказывается «пристанью скитаний» и «родной чужбиной» не только для поэта, но и для самого Диониса. Вот почему в этих стихах образ Вечного города сопряжен с родной Дионису водной стихией.

В 1911–1912 году в цикле «Соседство» Вяч. Ивановым был создан образ Рима как некоего утраченного «былого рая». Теперь, в 1924 году, приехав, по собственным словам, «умирать в Рим», поэт обретает утраченный рай снова, и Вечный город становится в его восприятии подобен тому «дионисийскому раю»²³ или тому омываемому животворной влагой «дионисову саду», о которых писал он в своей книге «Дионис и прадионисийство», говоря «о спасении дионисийского огня <...> в стихии влажной»²⁴. Рим становится чуть ли не тем самым «журчливым садиком», образ которого возникнет спустя много лет сначала в ивановском «Староселье», а затем и в «Римском дневнике» 1944 года.

Вполне закономерны два вопроса: 1) почему же автор не упоминает прямо имени Диониса в «Римских сонетах», если этот эллинский бог имеет тут для него такое большое значение и 2) почему все-таки Вяч. Иванов выбирает главным объектом своего внимания именно фонтаны? Думаю, что ответом на первый могут служить слова самого Иванова, когда в «Дионисе и прадионисийстве» он пишет, что «условием гиератического величия, каким бы парадоксом это ни казалось, было молчание о деяниях и страстях самого бога»²⁵. На второй вопрос, как мне кажется, таких ответов может быть несколько. С одной стороны, каждый избранный фонтан, как я постаралась показать, для Вяч. Иванова определенным образом соотносим с дионисовым культом. С другой стороны, фонтан — тоже остров: его персона-

жи отделены от мира водной преградой и, таким образом, все они, в определенном смысле слова, «островитяне», а это уже вызывает ассоциации и с «осторожным» культом Диониса, и с «островным» положением самого поэта. С третьей стороны, фонтан — это и своеобразный синтез камня и влаги, символ их единения, примирения двух стихий — земли и суши. И, наконец, в поэзии XX века уже был своего рода «фонтанный прецедент» постижения божественных тайн мироздания. Я имею в виду Р. М. Рильке и его стихотворение «О фонтанах».

Прежде чем остановиться на этом известном онтологическом стихотворении австрийского поэта, написанному еще в 1900 году, отмечу попутно, что вопрос об отношении Иванова к творчеству Рильке до сих пор остается без внимания. А между тем имя и стихи Рильке фигурирует в письмах О. А. Шор к Вяч. Иванову в 1928 г.²⁶, а сам Иванов чуть позже пишет на немецком языке статью о сделанном Рильке переводе «Слова о полку Игореве», напечатанную в журнале «Corona» (№ 1) лишь в 1937 г. А между тем существует любопытный, на мой взгляд, параллелизм.

В 1922 году Рильке обратится к античной мифологии — к Орфею. Тут важно даже не то, что этот герой «свой» и в ивановском творчестве (к примеру, «Орфей растерзанный» или участие в серии изданий мистической литературы «Орфей»²⁷), а то, что Орфей также одна из ипостасей все того же Диониса. Говорить об Орфее Рильке предпочтет в форме *цикласонетов*, т. е. в той же, что и спустя два года Вяч. Иванов. При этом в «Сонетах к Орфею» Рильке Орфей появится на фоне России, и ей будет также отведена роль родины, давней, утерянной, но не столько исторической, как в «Римских сонетах» Вяч. Иванова, сколько поэтической. Свой цикл Рильке откроет образом дерева — с ним поэт «отождествит орфический гимн, песнь, поэзию»²⁸. У Вяч. Иванова в первом же из сонетов, «Regina viarum», вход в Рим будет предварять «вратарь кипарис». Этот, принадлежащий Дионису, «кипарис белолистый», как пишет Вяч. Иванов в «Дионисе и прадионисийстве» (глава «Дионис орфический»), растет в загробном мире у «источника Забвения», дарующего мертвых «забвением о своей духовной отчизне»; мимо этого кипариса души умерших идут по дороге (чем не «царица путей» — «regina viarum»?) к «озеру Памяти»²⁹. Связанные с орфической традицией образы («озера Памяти» и «безлистного ствола»-дерева) присутствовали у Вяч. Иванова уже в «Кормчих звездах», в стихотворении «Психея», эпиграфом к которому русский поэт взял, как он сам объяснял в примечаниях, «надпись на золотой пластинке, сопровождавшей покойника в гроб, по обычаю орфиков»: «Я — дочь земли и звездного неба, но иссохла от жажды и погибаю; дайте мне тотчас

напиться воды студеной, истекающей из озера Памяти»³⁰. Образом дерева открывалось и стихотворение Рильке «О фонтанах».

Как писал знаток и прекрасный переводчик немецкой поэзии А. В. Карельский, в стихотворении «О фонтанах», «дается один из первых чертежей поэтической вселенной Рильке, описывается именно исходная позиция поэта, его космос и его кредо»³¹. Стихотворение начинается знаменательными для нас словами «Auf einmal weis ich viel von den Fontänen...» («Мне вдруг многое открылось в фонтанах...»³²). Автор «вглядывается в самые ближние, осязаемые, чувственно воспринимаемые вещи, — но вещи вдруг <...> «перерастают себя», и пространство расширяется из ядра единичной, органичной ситуации до беспредельности космоса»³³ («Ужель я позабыл, что и к случайным // вещам простерты горних сфер объятья?»³⁴). Зеркальная водная гладь фонтанов отражает и прошлое, и будущее, вмещает и этот мир, и миры иные. Фонтан у Рильке оказывается «символом взлета и падения человеческих мечтаний»³⁵, попыткой диалога «между Небом и Землей, Небом и Человеком»³⁶. Фонтаны для Рильке — это «непостижимые деревья из стекла»³⁷, где стекло — влага, причем влага особая — слезная, пролитая в память погибших надежд. Так что фонтан как некое «древо слез» у Рильке не менее «символ смерти»³⁸, чем кипарис у Вяч. Иванова. Фонтан — это слезы поэты и в то же время слезы вселенной над окаменелой разобщенностью мира. Это слезы тех, кто «ищут Бога», это слезы тех, кто надеется ощутить на своем лице хотя бы на один миг «невыразимый ответ божества»³⁹.

Что же это за божество? В «Сонетах к Орфею» этим божеством окажется двуликий Аполлон–Дионис. У Рильке поэт–Орфей — это «неумолкнувший вестник, // прямо в воротах у мертвых». Он «призван восславить, // гимном восстать из молчания камней», чтобы дать умершим, испившим летейских вод и позабывшим бога, свои песни, «как пригорошни плодов» дионисова винограда⁴⁰:

Страшен ли тлен ему, бури ли грозны,
если вселится в него божество?
Всё станет лозой, всё станет гроздью
под ослепительным солнцем его⁴¹.

Песня Орфея обращена к божеству, как «к солнцу– ствол»; Орфей бессмертен, бесстрашен, неподвластен стихиям, ибо причастен богу–Солнцу Аполлону–Дионису, а через него Вечности и Истине, т. к. Истина («*alētheia*») как раз то, над чем не властны летейские воды забвения. Благодаря его памяти о боге в мире, «где прежде в темном страхе тварь дрожала», теперь «и столп, и храм»⁴².

Стоит напомнить слова Вяч. Иванова, что в учении орфиков о Фебе–Дионисе утверждалось «представление о Дионисе–солнце как новом лике изначального света»: страдающий и умирающий Дионис отождествлялся «с солнцем запавшим и невидимым, светилом темного царства и сени смертной», «бледным отблеском и призраком его же, ушедшего гостить в царство мертвых», причем «круглые храмы Диониса–Солнца <...> символизировали, должно думать, солнечную гробницу <...>; ибо круглые здания суть, по древнейшему назначению своему, гробницы»⁴³.

Представление о «памятливой голубизне» как небесной влаги (сонет I), так и «глади опрокинутой зеркальной» римских фонтанов (сонет VII) сопряжено в «Римских сонетах» Вяч. Иванова с Дионисом, а через него и с Римом. Но этот мотив «о прохладных водах Памяти», который «противопоставляет миру земного разделения потусторонний мир божественного единства»⁴⁴, заставляет обратиться и к «Переписке из двух углов» Вяч. Иванова и М. О. Гершензона, ибо центральной проблемой этой книги можно назвать именно проблему памяти — как культурной, так и религиозной. С темой памяти в «Переписке из двух углов» сосуществует параллельно и другая, с нею неразрывно связанная, — тема воды и жажды — воды забвения и воды памяти, жажды ложной и жажды истинной.

Эти темы «воды» и «жажды» лейтмотивом проходят через всю книгу. Заводит ли Иванов речь о Боге, или о «нашем тоскующем по живой воде друге»⁴⁵ Льве Шестове, или о И. — В. Гете, чья вторая часть «Фауста», с ее осушением земли и рытьем искусственных каналов обретает в условиях революционной России особую актуальность, — всюду просматривается тот же «водный» мотив. Мотив этот вполне осознан и используется обоими авторами. Отстаивая свою позицию, Гершензон пишет Вяч. Иванову: «Мой Бог, невидимый, — не требует, не пугает, не распинает. Он — моя жизнь, мое движение, моя свобода, мое подлинное хотение. Вот что я разумел, говоря вам, что жажда моя отвращает от теплых и пряных напитков современной философии, искусства, поэзии, что утолить ее может только холодная ключевая вода. А в нашем быту больше нет живой воды; все родники заключены в резервуары, их вода проведена по многоверстным трубам <...> Среди этих пышных вместилищ густой и теплой философии, горячий и ароматной поэзии можно умереть от жажды, не найдя глотка холодной воды. Простите затянувшуюся метафору <...> Пусть я по воле судьбы, велением культуры, живу в городе и сижу в здравнице, <...> пью противную переваренную воду <...> — могу ли я не помнить, что есть леса и прохлада, могу ли не тосковать о них?»⁴⁶. Эта же тема есть и в последних пронзительных строках письма Гершензона, замыкающих всю «Переписку» и звучащих упреком Вяч. Иванову: «Видно, и вы

когда-то знали мою тоску и жажду, а после успокоились, закрыли свою тоску софизмами о конечном просветлении культуры и о ежеминутной возможности личного спасения через огненную смерть. <...> Я живу, подобно чужеземцу, освоившемуся в чужой стране <...> Но как тот пришлец на чужбине подчас в окраске заката или в запахе цветка с умилением узнает свою родину, так я уже здесь ощущаю красоту и прохладу обетованного мира. <...> Вы, мой друг, — в родном краю; ваше сердце здесь же, где ваш дом, ваше небо — над этой землей. Ваш дух не раздвоен, и эта цельность чарует меня, потому что, каково бы ни было ее происхождение, она сама — тоже цвет той страны, нашей общей будущей родины»⁴⁷.

Оказавшись в Риме, окончив «Римские сонеты», Вяч. Иванов в начале января 1925 года отсылает их в Москву Гершензону⁴⁸. Это не только дань старой дружбе, но и реплика на только что процитированные слова Гершензона, оставленные Вяч. Ивановым без ответа в 1920 году. Этот ответ ясен и недвусмыслен: и на чужбине, вдали от родины, под лучами чужого солнца, человек может сохранить свою цельность, может в каменной громаде Рима, в этой цитадели европейской культуры, найти в многоверстных акведуках прохладу той живой воды, которая утоляет любую жажду, помогая вернуться к самому себе, обрести в себе самом забытого и себя забывшего бога. Здесь звучит та же ивановская мысль, что и в «Переписке», где Вяч. Иванов писал, что «не выходом из данной среды или страны добывается она [«вожделенная простота»], но восхождением», что «на каждом месте» есть древний, сложенный из неотесанных камней храм «Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта»⁴⁹.

Никогда не стремясь к благотворному «забвению», на которое уповал в «Переписке из двух углов» Гершензон, Вяч. Иванов указывал своему корреспонденту на их расхождение и в этом вопросе: «Вам кажется, что забвение освобождает и живит, культурная же память поработывает и мертвит; я утверждаю, что освобождает память, поработывает и умерщвляет забвение»⁵⁰. Для Вяч. Иванова, как «Движутся в море глубоком моря, <...> И в океане пурпурном подводные катятся реки. Так и в культуре есть сокровенное движение, влекущее нас к первоистокам жизни»⁵¹. Он сам уверен, что *будет* такое время, когда «культура обратится в культ Бога и Земли» и что «это будет чудом Памяти, — Перво-Памяти человечества»⁵², и пытается убедить в этом же и Гершензона: «Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата. Тогда забьют промеж старых плит студеные ключи, и кусты роз прозябнут из серых гробниц. Но чтобы скорее дожить до этого дня, дальше и дальше надлежит идти, а не обращаться вспять: отступление только замедлило бы замкнутие кольца вечности»⁵³.

Возникающий тут образ «кольца вечности» несомненно образ ницшеанский. «О как не стремится мне страстно к Вечности и к брачному кольцу колец — к кольцу Возвращения!»⁵⁴ — говорил ницшевский Заратустра. Гершензон, стремящийся сбросить с себя груз тысячелетней культуры, жаждущий забвения и мечтающий кинуться в Лету, человек ищущий земли обетованной, «ее неистощимые пажити и холодные ключи»⁵⁵, но одновременно не желающий исцелиться от «палящей жажды своей по студеной воде — древней жажды сорокалетнего странствия в пустыне...»⁵⁶, казалось бы, должен представляться Вяч. Иванову чуть ли не вторым Ницше, замыслившим новую «переоценку» старых ценностей. Но это далеко не так.

Не желание признать ценность культуры, отказ увидеть в Христе своего Бога, того единственного Бога, вера в которого, по словам Вяч. Иванова, действительно молодит как «молодит только вода живая»⁵⁷, только, на первый взгляд, сближает Гершензона с Ницше. Недаром Вяч. Иванов восклицал в «Переписке»: «Какая разница между Вами и Ницше...»⁵⁸ Для Вяч. Иванова, как и для его старшего современника и друга, филолога-классика Ф. Ф. Зелинского, лелеявшего всю жизнь мечту о некоем грядущем славянском возрождении, диониссийском по своей природе, «Фридрих Ницше — последнее по времени детище Фауста и Елены, последняя аватара античного Диониса; его философия — последний крупный вклад античности в современную мысль»⁵⁹.

С точки зрения Вяч. Иванова Ницше в конечном итоге не разрушитель, а ваятель новых идеалов, который «иконописцем делается из иконоборца»⁶⁰, который, как говорит Иванов в разговоре с М. Альтманом 2 февраля 1921 года, «сделал невероятное откровение, называя себя «распятым Дионисом» впервые сблизив образы «распятого» и «Диониса»⁶¹. Это «последнее замечательное откровение» Ницше, эту «его последнюю тайну»⁶² Вяч. Иванов сделает центральной в своей книге «Дионис и прадионисийство», книге рассказывающей о том, как «творился «античный Ватикан»»⁶³, книге о том, что «развитие орфизма представляется с древнейшей поры водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства», которое «приняло их в себя, но не смешилось с ними, как море не смешивает своих соленых вод с падающими в него реками»⁶⁴. Этой же мыслью освещены и ивановские «Римские сонеты». В сущности эти сонеты вбирают в себя всю ту же историю — от прадионисийских времен Трои и Диоскуров до Диониса-распятого, чей храм всплывает над Римом, как некогда отрубленная голова растерзанного эллинского бога⁶⁵.

Для Вяч. Иванова чудо собственного возвращения в Рим становится символом Вечного Возвращения в Вечный город и к Вечному Богу. Недаром в заключающем «Римские сонеты» стихотворении о храме Святого Петра возникает все тот же образ «кольца колец»:

«Не Вечность ли свой перстень обручальный // Простерла Дню за гранью зримых мет?»⁶⁶. Не случайно поэт переживает свой возврат в Рим не только в облики Энея, но и в облике другого Иванова, художника, автора знаменитой картины «Явление Христа народу». Но у Ницше идея Вечного Возвращения связана с Дионисом. Поэтому возврат в Рим есть одновременно и возвращение чрез толщу культурных напластований все к тому же Дионису, причем уже не только к прежнему Дионису, к морскому богу, «богу дельфинов и рыбачьих сетей», но и к новозаветному Дионису, Дионису–Распятому.

В 1924 году, приехав в Рим, Вяч. Иванов тут же начинает ходить в библиотеку, расположенную неподалеку от одного из изображенных в «Римских сонетов» фонтанов — фонтана черепах⁶⁷. Он стремится скорее познакомиться с новейшей литературой, недоступной в Баку и касающейся по–прежнему занимавшей его проблемы «Диониса». Находясь в Риме, любясь каменной громадой святого Петра, римскими фонтанами, сидя у них с выписками для подготавливаемого им немецкого издания «Диониса и прадионисийства» мог ли Вяч. Иванов не вспоминать о своем первом приезде в Рим, о своем тогдашнем дионисийстве и ницшеанстве, о самом Ницше и его идее Вечного Возвращения? Только ли новым Энеем или Арионом, только ли другим Ивановым, Ивановым–художником, ощущал он себя здесь? Чтобы ответить на этот вопрос, позволю себе процитировать большой кусок из ницшевского «Ессе homo»:

«Вслед за этим последовала тоскливая весна в Риме, куда я переехал жить, — это было нелегко. В сущности меня сверх меры раздражало это самое неприличное для поэта Заратустры место на земле, которое я выбрал не добровольно <...> Но во всем этом был рок: я должен был вернуться. В конце концов я удовлетворился piazza Barberini, после того как меня утомили заботы об *антихристианской* местности. Боюсь, что однажды, во избежание по возможности дурных запахов, я справлялся даже на palazzo Quirinale, нет ли там тихой комнаты для философа. В loggia, высоко над вышеназванной piazza, откуда виден Рим и слышно внизу журчание fontana, была создана самая одинокая песнь, какая когда–либо была создана, *Ночная песнь* <...> пусть послушают, как говорит Заратустра с самим собою *перед восходом солнца* <...> Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ. <...> Что–то неутоленное, неутолимое есть во мне; оно хочет говорить <...> Ах жажда во мне, которая томится по вашей жажде! <...> Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ. Прочь от Бога и богов тянула меня эта воля <...> Ах, люди, в камне дремлет для меня образ, образ моих образов! Ах, он должен дремать в самом твердом, самом безобразном камне»⁶⁸.

Как писал Жиль Делез о Вечном Возвращении у Ницше, «Вечное Возвращение есть повторение; именно повтор производит отбор, именно повторение приносит спасение. Изумительный секрет освободительного и избирательного повторения»⁶⁹.

Оказавшись в конце жизни, в свой «поздний час», в час перед заходом солнца, в Риме, в этом наименее антихристианском месте добровольно и в то же время не вполне добровольно, рядом с тем же палаццо Квиринале и поселившись на улице Четырех Фонтанов, недалеко от пьядца Барберини, в центре которой, стоя на спинах дельфинов, весело трубит в свою раковину каменный Тритон, слушая журчание фонтана, русский поэт мог вполне почувствовать себя новым Ницше, дождавшимся нового Возвращения в Вечный город, тем Ницше, чья воля уже не тянет прочь от распятого Бога, тем новым Ницше, который уже знает, что из самых безобразных камней может быть построен храм этому Богу, потому что, когда человек находит в себе всечеловека, вновь начинает бить животворный родник, «камень–пламень становится камнем–влажгой»⁷⁰, древний Вечный Рим, как остров, чей «мертвый камень, // Отдав небесный пламень, // Нисходит в Океан» («Атлантида», СС II, 471)⁷¹, превращается в золотое, зеркальное, огнистого расплава, море, над которым высится лишь «синий Купол» — гробница–храм–ковчег Диониса–Распятого. Вечный город оказывается неким подобием того упоминаемого Вергилием «озера Памяти», о котором Вяч. Иванов вспоминал в недавно написанной в далекой России книге о Дионисе, того «озера Памяти», воды которого позволяют «воцарствоваться в сонме героев»⁷², героев разных времен — от Энея до Фридриха Ницше, этой «последней аватаре античного Диониса». Поистине «психология дионисийского экстаза так обильна содержанием, что зачерпнувший хотя бы каплю этой “миры объемлющей влаги” уходит утоленный»⁷³.

II. Текст и подтекст стихотворения Вяч. Иванова «Аллеи сфинксов созидал...»

Прежде всего, позволю себе напомнить текст, о котором пойдет речь:

Аллеи сфинксов созидал
Знаменательный Египет.
Исхожен символов дедал;
Волшебных зелий кубок выпит.