



## Светлана ФЕДОТОВА

### Вячеслав Иванов, Лейбниц и Барокко

Сегодня уже много сказано о барокко как *поэтике кризиса*, типологически сближающей разные периоды культуры — противоречивый XVII век, заложивший основы новоевропейского рационализма, модернизм, а затем и постмодернизм XX столетия. Не ставя перед собой задачи умножать бесконечные и неоднозначные определения, присоединимся к мнению Ж. Женетта, считающего, что «барокко, если оно действительно существует, это не остров (еще менее того заповедник), но перекресток, распутье и, как это хорошо видно в Риме, — публичная площадь. Его дух синкретичен, его порядок состоит в открытости, его свойство — не иметь собственных свойств и доводить до предела переходящие черты, характерные для всех стран и эпох»<sup>1</sup>.

На этом *метафорическом перекрестке* культурных течений и стилей видится высокая, чуть сутуловатая фигура Вячеслава Иванова. «Слегка согбен, не стар, не молод, / Весь — излученье тайных сил» — в восприятии Блока; «в пенснэ, с профессорским видом, выставляющий свою бородку, подстриженную под Корреджио»<sup>2</sup> — в зарисовке Белого (с подспудным сопоставлением Иванова с предтечей итальянского барокко). Барочно-протеистический ореол сопровождал поэта всегда. «Где нам искать “настоящего” Иванова? Кто он на самом деле — поэт или философ, ученый или учитель, религиозный мыслитель или критик? Можно ли отличить лицо этого Протея от его многочисленных масок?»<sup>3</sup> Эти вопросы современного исследователя очерчивают достаточно распространенный ракурс восприятия личности Иванова, в диапазоне которого разговор о его синтетичности или синкретичности, универсальности или эклектичности во многом определяется вкусовыми пристрастиями каждого. Но не об этом сейчас речь, а о том, что такая культурная физиогномика Иванова просто напрашивается на облачение ее, так сказать, в *барочные складки*<sup>4</sup>.

При этомне обязательно окрашивать их в негативно-оценочные тона, как это сделал Андрей Белый, аттестовавший бывшего собрата по символизму: «Умница, хитрая бестия; но от ума — впал давно уж в младенчество; шел к посвящению, а дошел до <...> рококо и барокко; осушествленный с головы до ног *style jésuite*»<sup>5</sup>.

Можно подойти к поставленной проблеме с иной стороны. Пользуясь барочным же методом *сближения далековатых идей*, можно свести в одном локусе двух идеологов XVII и XX вв. Локусом будет теодицея, а ее идеологами — Лейбниц и Вяч. Иванов. Целью такого *сопряжения* и будет выявление барочного следа в творчестве Иванова, мало изученного до сих пор. Даже своеобразная *научная мода* на барокко и необарокко конца XX века, на волне которой были пересмотрены и во многом дополнены представления о целых художественных системах и индивидуальных поэтических практиках, почти не затронула ивановедения. Одним из первых заговорил о барочных мотивах в творчестве Иванова Р. Бёрд, увидевший в «обрядовом назначении искусства специфику русского модернизма, который — как барокко на Западе — ставил своей задачей примирить идеалы свободного искусства и религиозные догматы или хотя бы найти место свободному творчеству в крайне ритуализованном обществе, каковым была Россия в начале XX в.»<sup>6</sup>, ученый не случайно назвал свою монографию об Иванове «Русский Просперо»<sup>7</sup>. Именно этого героя последней пьесы Шекспира, проникнутой барочным духом, «таинственного Просперо, волшебника и рационалиста, знатока секретов жизни и фигляра», вспоминает и Делёз, сопоставляя его с Лейбницем, барочным философом по преимуществу<sup>8</sup>. Впрочем, основание для аналогии с шекспировским персонажем дал уже сам Иванов в «Римском Дневнике», лебединой песне его поэтического творчества:

Зачем, о Просперо волшебный,  
Тебе престол,  
Коль Ариель, твой дух служебный,  
Прочь отошел?

### *Иванов и Лейбниц*

В *символистском каноне* Вяч. Иванова, о котором говорил Аверинцев, Лейбниц, по всей видимости, не значится. В «Автобиографическом письме», выстраивающем ряд *учителей* поэта, он вообще не упоминается. Названные там авторитеты — Достоевский, Вл. Соловьев, Хомяков, Гете, Шопенгауэр, Ницше — входят в канон символизма вместе с Платоном, Августином, Данте, Новалисом

и Тютчевым. Все эти мыслители и особенно художники так или иначе, по Иванову, вдохновляемы «пафосом реалистического символизма: чрез Августиново “*transcende te ipsum*”, к лозунгу: *arealibus ad reliora*»<sup>9</sup> и принадлежат «искусству тайновидения мира и религиозного Действия за мир» (II, 553). Отношение же к Лейбницу как к одному из первых идеологов европейского рационализма, очевидно, было неоднозначным. Не исключено, что оно базировалось на критической оценке немецкой философии, данной Владимиром Соловьевым, оказавшим, как хорошо известно, колоссальное воздействие на русскую интеллектуальную элиту вообще и на молодого Иванова в частности. Соловьев, определяя *сущность германской философии* как *притязание вывести из чистого разума (a priori) все содержание знания, или построить умозрительно все науки*, первым и еще *наивным* теоретиком рационализма выставлял именно Лейбница<sup>10</sup>. Презумпция *наивности*, между прочим, могла бы даже привлекать Иванова, который в берлинские годы «упивался много-томным Гете» (II, 17), *наивным поэтом*, по определению Шиллера. Из статьи «Гете на рубеже двух столетий» (1912) ясно вытекает, что гетевская наивность как *отождествление поэтического субъекта и объекта* на основе «*вчувствования*» (*Einfühlen*) (IV, 136) особенно ценится Ивановым именно за антирационалистичность.

Вся сложность заключается в том, что довольно долго Иванов практически нигде, по крайней мере письменно, не высказывался о Лейбнице прямо — ни положительно, ни отрицательно, что не мешало ему дать одно из ранних определений символа через монаду (I, 713), а также говорить о «литературнейшем из миров» (II, 600), обыгрывая при этом известную максиму Лейбница: «Бог создает наилучший из всех возможных миров»<sup>11</sup>. Если прав Аверинцев, утверждавший, что для Иванова «назвать (даже в статье, не говоря уже о поэзии) имя автора и титул произведения было каждый раз сакраментальным *актом именованья*, одновременно обрядовым и, так сказать, культурно-дипломатическим, ибо имплицировавшим приобщение имени к утверждаемому канону»<sup>12</sup>, то «официальное» игнорирование Лейбница как раз подтверждает наш начальный тезис.

А между тем Брюсов не стеснялся признавать, что в университетские годы специально изучал Лейбница и даже «подал о нем кандидатское сочинение своему профессору Лопатину»<sup>13</sup>. Неоднократно подчеркивал присутствие Лейбница в своем умственном развитии Андрей Белый, отец которого, философствующий математик, был убежденным лейбницианцем. Неслучайно в списке литературы, прочитанной Белым в молодые годы, Лейбниц значится впереди Канта и Шопенгауэра<sup>14</sup>. Иванов же никогда открыто не признавал его как, скажем, *кормчую звезду* на своем интеллектуальном небосклоне.

Но тем не менее он никогда и не упускал из виду автора теории предустановленной гармонии, который — рискнем предположить — почти негласно входит в ивановскую систему мысли, являясь, возможно, одним из *незаконных хотцов* его метафизической поэтики. «Почти», потому что теоретик символизма, как будто вопреки подмеченной Аверинцевым *стратегии неупоминания*, все-таки трижды ввел подцензурное имя в свои эстетико-философские статьи, правда, осторожно, на чужой территории и, главное, — уже после отшумевших боев за символизм как единое направление в искусстве, когда само понятие символистского канона стало неактуальным.

Первый раз он разрешил уста от запрета в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914), причем в чрезвычайно значимом контексте. Завершая блестящий анализ творчества литовского композитора и художника, Иванов отчетливо сформулировал принципиально важную для него проблему синтеза искусств, противопоставив при этом, с одной стороны, подлинный, или *литургический* синтетизм, восходящий к «синкретическому действию», в котором Александр Веселовский усматривал колыбель искусств, впоследствии разделившихся: драмы, лирики, эпоса, орхесттики и музыки», и *рационалистически надуманный синтез* — с другой (III, 167). Максимально показательное место.

Не находя у Чурлениса литургической составляющей, Иванов называет «незаконными» его «попытки синтеза искусств», которые «вытекают из стремления обратить сочетаемые искусства в служебные средства для достижения цели, положенной вне их предела» (III, 166). Законным же выступает тот чаемый синтез искусств, который Иванов напрямую связывает с *вселенской проблемой грядущей Мистерии*, она же *проблема религиозной жизни будущего* (III, 168), вдохновляющая творчество Скрябина прежде всего. Казалось бы, демаркационная линия между рационалистическим синтезом Чурлениса и подлинно-мистерияльным синтезом проведена, и Иванов, в силу того, что именно он проводит эту линию, должен оказаться по одну сторону с автором «Предварительного действия». Однако в послесловии к статье он неожиданно солидаризуется с Чурленисом, не только определяя все его творчество как «мифотворческую сокровищницу недосказанных поэм, ясновидений, прозрений, предчувствий и гаданий» (III, 169), но и приводя — в качестве аналогичного миропостижения через миф — фрагмент из своей собственной поэмы «Сны Мелампа», вошедшей в сборник «Cor Ardens»: «“Вещий!” — он слышит, он чувствует: “внемли: не едина вся вечность; Двигаются в море глубоком моря, те — к зарям, те — к закатам!”» и т. д.

Встав таким образом на одну мифотворческую платформу с Чурленисом, Иванов, подыскивая «одно общее описание этой тем-

ной космогонии», или — уточняет он совершенно в духе барочной эмблематики — «общее надписание к ней», находит только одно — «положения Лейбницевой Монадологии», так как именно оно, это *надписание*, «наиболее способно настроить зрителя в гармонии с душевным тонусом художника» (III, 170)<sup>15</sup>. И дальше, нисколько не смущаясь объемом и наукообразностью, с осязаемым восторгом со-мыслия, приводит пять тезисов знаменитого трактата, завершая ликующим аккордом, созвучным его собственному пафосу: «*Πάντα Σύμπνοια* — “все согласуется и дышит одно в другом”» — говорит нам с древними мудрецами любимым изречением Лейбница мир Чурляниса» (III, 170).

Апелляция к *Монадологии* в таком стратегически важном для Иванова и всего модернизма направлении, как синтез искусств, также имеет аналогии с барочной эстетикой, одной из ярких характеристик которой является стремление соединить различные искусства, чтобы поразить воображение человека и странностью синтетического языка метафорически выразить полифоничность мира. Принцип последней разрабатывался в барочной музыке, аналогию с которой представляет *Монадология* Лейбница: «каждая монада представляет собой аккорды», мажорные, минорные и диссонансирующие, «извлекает аккорды из собственных глубин», чтобы разрешиться в рамках «универсальной гармонии»<sup>16</sup>. Не отсюда ли постоянный интерес Иванова к «мирам иным», отсылающим не только к известному высказыванию Достоевского, но и к лейбницевскому учению о бесконечном количестве миров-монад, живущих по законам *предустановленного согласия*, и о том, что *Бог сотворил лучший из возможных миров*.

Можно, наверное, без большого риска говорить о том, что именно к рецепции эпохи барокко как «последнего из экклезиастических стилей» (по слову К. Юнга) восходит интерес Иванова к полифонии, конструктивно выражающей не только музыкальную гармонию, но и диалогический принцип его художественного мировоззрения. Ивановское высказывание: «Полифония в музыке отвечает моменту равновесия между ознаменовательным и изобретательным началом творчества. В полифоническом хоре каждый участник индивидуален и как бы субъективен. Но гармоническое восстановление строя созвучий в полной мере утверждает объективную целесообразность кажущегося разногласия» (II, 545), — спокойно экстраполируется на его эстетические, философско-религиозные и литературно-критические концепции (особенно при изучении творчества Достоевского). Да и само понимание сущности лирики (а Иванов постоянно подчеркивал, что он прежде всего лирический поэт, *всё остальное литература*) музыкально-барочно. «Для лирики, — говорит он, — одно событие аккорд мгновения, пронесшийся по струнам мировой лиры» (III, 119).



Второй случай открытого упоминания Лейбница — в поздней статье «Мысли о поэзии» (1938), которая обобщает прежние высказывания Иванова о поэтическом творчестве и вводит новый ракурс осмысления природы художественного произведения как *двуликой* формы: формы зиждущей — *forma formans* и формы созижденной — *forma formata*. Реконструируя историю вопроса от метафизиков Средних веков и Возрождения до Аристотеля и прослеживая восстановление традиции в Новое время, Иванов вскользь вписывает в нее и немецкого философа: «Взгляд на форму, как на активный зиждательный принцип, изнутри организующий художественное произведение, намечается в XVIII веке у Гердера, вспомнившего (чрез размышление над Лейбницем) об Аристотеле» (III, 666). Что выглядит не только научной педантичностью, но и своеобразным *восстановлением в правах* одного из интеллектуальных *отцов* поэта.

### *Попытка теодицеи в раннем творчестве Вяч. Иванова*

Развиваемая метафора *отцовства* не просто риторический прием. Она имеет прямое отношение к проблеме генезиса Иванова как поэта и как мыслителя. То, что Иванов соединял в себе две ипостаси, общеизвестно. А. Лосев, С. Аверинцев, М. Бахтин в один голос говорили о его универсальности, неразрывно объединяющей поэзию, философию, религию, космологию<sup>17</sup>; о замкнутой системе его символов, напоминающей диалектику Гегеля или особенно Шеллинга<sup>18</sup>; о том, что «его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как в философском трактате»<sup>19</sup>. В таком контексте особенно интересен вопрос о генезисе его философско-поэтического творчества, о его потаенных истоках. Огромное значение имеют архивные материалы, неопубликованные стихотворения, письма, дневники и т. д., касающиеся особенно самого раннего, «допечатного» Иванова, когда он еще не подозревал не только о том, что он станет мэтром символизма в русской литературе, но даже о том, что он символист. Самоидентификация Иванова как символиста последует «только тогда, когда он сам может определить значение этого понятия. А это происходит только после того, как “Кормчие звезды” уже напечатаны. Даже в его первых статьях в “Весах”, органе русского символизма, слово “символизм” далеко не центральное»<sup>20</sup>.

В свете этого интереснейшего наблюдения особенно наглядна плодотворность «келейного», уединенного творчества, обусловившего становление Иванова как ученого, мыслителя и поэта в первый заграничный период его жизни. С полным основанием и знанием дела он будет говорить о нем как об «искусстве метафизического изволе-

ния», сосредоточенного «на внутреннем и общем» (I, 729). Именно здесь закладывается фундамент той грандиозной системы символов, о которой Аверинцев, со ссылкой на письмо Мандельштама, говорил как о «сводах, смыкающихся, сходящихся с разных сторон и над поэтом, и над его читателем»<sup>21</sup>.

Насколько можно судить по уже опубликованным архивным материалам, становление этой системы проходило в русле освоения немецкой классической философии, с бурным принятием и оттачиванием чужой мысли. В этом смысле показательно признание Иванова в «интеллектуальном» дневнике 1888 года, разрушающее устойчивое мнение о его культурной «всеядности»:

«Чем далее иду я, тем более чувствую потребность и любовь учиться. Но учение само по себе никогда не было мне приятно. Я хотел видеть обогащенным мой боевой арсенал, но припасать и размещать оружие было для меня тяжелою работою. Усвоение чужой мысли и вид ее богатства стесняли мою свободу и самостоятельность; то, что я открывал в ней нового, как бы упрекало меня в том, что это для меня еще ново, и убеждало в бессилии предугадать и предугадать ее собственным умом. Меня неприятно поражало в деле усвоения и то, что новые мысли и новый материал для мысли искусственно вторгались в мое собственное органическое развитие»<sup>22</sup>.

В этом же дневнике есть интересный фрагмент от 18 октября 1888 года, посвященный истолкованию стихотворения «Теомахия»<sup>23</sup>, которое, по мнению комментаторов публикации, осталось «невоплощенным замыслом»<sup>24</sup>. К счастью, это заявление оказалось преждевременным — недавно автограф «Теомахии» удалось обнаружить в архиве Иванова (РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 27. Л. 14–15). Это большое стихотворение из 16 строф, оконченное задва месяца до дневниковой записи.

На основании этих материалов можно определенно говорить не только о содержательной, философско-богословской стороне, но и о ранней стратегии Иванова на рефлексивное комментирование собственных произведений, иными словами, на создание взаимоотражающихся текстов — поэтических и философско-эстетических, по сути — на выстраивание единого мира, «единство которого реализуется как единство замкнутых, самодовлеющих монад — причем единство нешуточное, в последнем счете уже и не единство, а почти тождество, предустановленная гармония <...> Единство поэзии и прозы Иванова — это тоже единство соотносимых и отражаемых друг в друге монад»<sup>25</sup>.

«Теомахия» по каким-то важным для автора резонам никогда не была опубликована. В связи с тем, что поднимаемые в этом юно-

шеском стихотворении проблемы несомненно получили дальнейшее развитие в зрелом творчестве Иванова, приведем и прокомментируем его полностью (опуская элементы авторской правки).

## 1

Сказал Господь на небе: «В вас, ангелы мои,  
В час творческий вдохнул я огонь святой любви, —  
И вечной думой блага ваш чистый дух томим:  
Звучат за мир молитвы перед лицом Моим.

## 2

Да встанет же от сонма и мудрый даст ответ,  
Кто ведает для мира благой любви совет:  
Клянуся, он воссядет со Мной на равный трон —  
Царить, доколь не будет совет любви свершен».

## 3

И светел, и спокоен, как ясная заря,  
Встал дух пред тронем вечным небесного Царя:  
«Творец! Ты дал нам око: то око вглубь и вдаль  
Проникло мир, смиряя сомненье и печаль.

## 4

Творец! Земля любовью премудрой создана,  
И мера благ возможных великая полна:  
Нельзя прибавить капли в святой добра сосуд.  
Цари ж один над миром, свершай правдивый суд!»

«Теомахия» и автокомментарий к ней — плоды двадцатидвух-летнего Иванова, еще не только «допечатного», но что особенно важно — доницшеанского, еще не вдохновленного антиномизмом дионисийско-аполлонических начал и не узнавшего в эллинских божествах «свои две души», а в Дионисе — «вневременное начало духа», силу, «разрешающую от уз индивидуации» (I, 16–17). Он еще не мифотворец и, мы помним, не символист, но здесь уже можно увидеть, как подспудно зреет мифотворческая сила молодого поэта, которую он сам для себя фиксирует в дневнике:

«Θεομαχία» — результат замысла давно мною лелеянного и давно начатого. Замысел этот был чистым рассказом. Его идея не была мне понятна вполне, и потому я не был уверен, не лежит ли в основании моего мифа бессмыслица».

Нарративное по форме стихотворение, таким образом, *опрозрачивает* для самого автора определенную философскую проблему,



которая находилась у него как раз в стадии активного осмысления. Не случайно его признание: «Анализ “Теомахии” теперь занимает меня, как символ целого учения. Мое стихотворение служит мне Ариадниной нитью в рассуждениях этической философии». В этом метафорическом уподоблении, даже если не сбрасывать со счетов общеизвестность мифа о лабиринте, Ариадне и Тесее, удивляет предощущение будущей «рогатой» проблемы Ницше, которого Иванов на тот момент еще не читал. Но сейчас нас главным образом интересует то, что в нем можно усмотреть и прямую отсылку к Лейбницу, который в своих знаменитых «Опытах теодицеи о благодати Божией, свободе человека и начале зла» (1710) писал: «Есть два знаменитых лабиринта, в которых очень часто блуждает наш разум: один связан с великим вопросом о свободе и необходимости, преимущественно же о происхождении и начале зла; другой состоит в споре о непрерывности и неделимых, представляющихся элементами этой непрерывности, куда должно входить также исследование о бесконечном. Первый лабиринт запутывает почти весь человеческий род, второй же затрудняет одних только философов»<sup>26</sup>.

*Теодицею* Лейбница Делёз прямо называет «барочным лабиринтом со сходящимися или расходящимися бесконечными сериями, который образует нить времени, охватывающую все возможности»<sup>27</sup>. Создавая свою «Теомахию», название которой он сам в примечании переводит не античной калькой «война богов», а в заостренно-христианской форме как «богоборчество», Иванов, таким образом, вступил в этот лабиринт, решая проблему о *происхождении и начале зла*:

## 5

И как небесных молний сверкает гневный луч,  
Так дух иной воспрянул, надменен и могуч:  
«Творец! Любви внушеньем мой сумрачен совет:  
Творец, оставь престол твой и погаси твой свет.

## 6

Я сяду на престол Твой, и молнии возьму,  
И первую я кину вверх к небу Твоему:  
И задрожит высокий лучистый небосвод,  
И упадут светила на лоно темных вод.

## 7

И новых грозных молний пролью на мир поток,  
На полдень и полночь и запад и восток:  
И встанут в море горы с таинственного дна,  
И там, где были горы, заплещет в ночь волна.

## 8

И разобью оковы темничные огня:  
Он вырвется на волю, играя и звеня,  
До капли слижет влагу с глубоких чаш земли,  
Пожрет поблекший остов, развеет прах вдали.

## 9

Один пылать он будет, доколе, изнурен,  
Без пищи, в мгле холодной угаснет *так же* он,  
Как все, что сотворил Ты для жизни и для мук,  
Спасенное вступило в покоя темный круг.

## 10

И только мы с Тобою, Ты — раб, я — властелин,  
Мы будем жить во мраке среди своих дружин.  
Полынь и желчь Ты вкусишь, и скажешь мне: любви  
Свершен совет, отдай мне престол и власть мои!

## 11

И знаешь Ты ответ мой: Тебя навек свяжу  
И на Тебя оковы и цепи наложу:  
Да не воссядешь снова на Твой небесный трон,  
Не возгорится свет Твой — не будет мир рожден».

Сомнения поэта относительно замысла стихотворения связаны, сколько можно судить, с амбивалентной идеей совета, определяющей сюжет, который только на первый взгляд развивает гетевский «Пролог на небесах». В русском языке слово «совет» может означать и *совет-внушение*, и *совет-собрание*; кроме того (хотя бы только в старинном или специфически церковном слоге), оно означает *намерение, план, умысел, даже что-то вроде заговора*<sup>28</sup>. Из сюжета вытекает, что речь идет о *совете* в значении *наставления*. Но оно достаточно сомнительно с богословской точки зрения, подразумевая неабсолютное всеведение Бога — Он ждет *совета любви* от ангелов, как будто не зная, что делать с миром дальше. В большей степени здесь подходит значение совета как *собрания, совместного обсуждения*, но и тут остаются вопросы. Одно дело, когда речь идет о человеческом собрании: «Блажен муж, который не ходит на совет нечестивых» (Пс.1:1). Совсем другое, когда имеется в виду *Божественный Совет* как фундаментальная категория тринитарного богословия (перихоресис). Предвечный Совет, по согласному мнению отцов церкви, это Божий замысел о мире. Иными словами, Предвечный Совет относится к таинственному общению Лиц Пресвятой Троицы, а никак не к диалогу между Господом и сотворенными ангелами.

Можно предположить, конечно, что ивановская модель контаминирует идею Предвечного Совета и гетевский, восходящий к книге Иова, совет между Богом и небесным воинством: *И был день, когда пришли сыны Божии предстать пред Господа; между ними пришел и сатана* (Иов, 1:6).

Но скорее всего, перед нами попытка самостоятельно разработать вариант литературного сюжета на библейскую тему, с оглядкой на авторитеты, но и с желанием сказать нечто свое, попытка достаточно наивная, но показательная. Самым ярким новшеством, которое сразу бросается в глаза, особенно при сравнении с гетевской версией, является нарушение логической или онтологической последовательности событий, при сохранении места действия (*на небе*) и его протагонистов. У Гете «Пролог» разворачивается *после* отпадения духа зла. Статус Мефистофеля вполне определен: он зло, искушающее и испытывающее человека, и тем самым, по Гете, необходимое для неустанного стремления, которое гораздо плодотворнее, чем филистерская *лень* и *спячка*. Таким образом, положительная роль Мефистофеля заключается в его провокативности: он порождает душевное беспокойство, постоянную жажду познания, духовную неудовлетворенность и неуспокоенность. Именно поэтому *Бог* в «Фаусте» *человечно думает о черте*.

У Иванова же *надменный дух* выступает против Творца еще *до* своего падения: он на равных находится среди ангелов на небесном совете и только в результате обещанного *раздела* получает *власть* над землей, то есть только после *совета* возникает *смерть и горе* и *царство Сатаны*:

## 12

Отверз Господь на небе уста и дал ответ:  
«Любовь, о дух враждебный, внушила твой совет,  
И подвиг твой внушила — страдать, во тьме царя,  
Неся бессмертья иго и жизни не творя.

## 13

И за любовь, по слову, ты будешь награжден:  
Власть равную дарую тебе, и равный трон!  
Там, где ночное небо лишь красный луч комет  
Браздит и оставляет зловещий долгий след;

## 14

Там, где не брезжит солнце и лик не светел Мой,  
На ледяные скалы где плещет вал ночной,  
Воздвигни там престол твой, вокруг него сberi  
Полки служебных духов, и над землей цари.

## 15

Но не лишу земли Я Моей живой любви:  
Царя, пребуду с вами, вы верные мои!  
И не покину мира в борьбе с враждебной тьмой,  
Пока спасен не будет любовью живой.

## 16

И как Я предуведел, и как предвосхотел,  
Да совершится ныне таинственный раздел!..»  
Открыт был суд Господень и времена полны:  
Возникли смерть и горе и царство Сатаны.

Получается, что действие разворачивается еще до изгнания человека из рая, а возможно, что и до его создания (он вообще не фигурирует в сюжете). Остается непонятным, почему ангелы возносят *за мир молитвы*, слыша которые Господь сзывает всех на экстренный совет, если земля еще не *проклята за вину Адама* и не является *юдолюю слез*? О каких же страданиях мира и о каком зле, не зависящих от его богоборческого воздействия, заявляет дух зла?

При ближайшем рассмотрении получается, что ситуация в стихотворении Иванова значительно отличается от гетевской. По сравнению с «Прологом» «Фауста», в котором «партитура» голосов выстраивается в следующем порядке: «*архангелы — Мефистофель — Бог — Мефистофель*», в «Теомахии», помимо повествователя, обрамляющего весь сюжет и вводящего каждого нового героя, последовательность реплик (*Господь — первый дух — второй дух — Господь*) говорит о том, что именно *Бог* инициирует столкновение противоположных точек зрения на творение, предлагая ангелам дать *благой любви совет*, важный для судьбы мира. У Иванова *Творец* не только предвидит *Таинственный раздел*, последующий забунтом гордого духа против благости мира и его отпадением от Божественной полноты, но и как будто Сам провоцирует его.

Напрашивается предположение, что, в отличие от Гете, обращающего все внимание на Фауста, на его неустанное стремление к истине, чреватое искушениями и заблуждениями (*Кто ищет — вынужден блуждать*), Иванов с юношеской дерзостью пытается проникнуть в самую тайну зла, пытаюсь оправдать зло как некую положительную силу в мироздании. А это и есть основной вопрос теодицеи — как согласовать идею благого Божьего промысла о мире и существования зла?

Вернемся к автокомментарию, без которого стихотворение Иванова не заиграет всеми смыслами. Мысль молодого поэта, как мы помним, движется в *лабиринте этических учений*. Их тут, собственно, два,

они представлены противоположными точками зрения на творение. Более того, «вопрос дан Богом с целью вызвать оба противоречивых ответа», — поясняет Иванов, обнажая формальность идеи совета. Ответ первого, *светлого духа* в автокомментарии определяется как *исповедь чистого оптимизма*. Речь второго, *враждебного духа*, — как *учение чистого пессимизма*. Не надо иметь особенно тонких филологических ушей, чтобы не почувствовать значимую для автора разницу между *исповедью* и *учением*.

*Чистый оптимизм* практически однозначно отсылаетк Лейбницевой Теодицее, к учению о предустановленной гармонии, пародированиекоторогобылоначато еще Вольтеровым «Кандидом, или Оптимизмом»<sup>29</sup>. *Чистый пессимизм*, в свою очередь, прямо апеллирует к пессимистической философии Шопенгауэра, работу которого «Кризис западной философии» (1874) Иванов не мог не знать. Суть последней, по Соловьеву, следующая: «Всякое индивидуальное бытие как такое есть лишь явление единой воли, явление, обусловленное формами явлений: пространством, временем и причинностью, которые, таким образом, составляют то, что схоластики называли *principium individuationis* <...> Все существующее, имея своей метафизической основой волю, есть по существу своему страдание». Поэтому основой нравственности для Шопенгауэра является страдание (как результат «отождествления своего бытия с другим»), а высшим этическим идеалом — «аскезис, где мировая воля отрицается сама в себе, как такая, как хотение жизни, а все существующее как ее явление»<sup>30</sup>.

Радикальность *совета второго духа*, олицетворяющего собой пессимистическое воззрение на мир, чрезвычайно любопытна, особенно его жажда мирового пожара, который будет уничтожать все до тех пор, пока «Без пищи, в мгле холодной угаснет так же он, / Как все, что сотворил Ты / Для жизни и для мук...»

Основной пафос бунтующего духа связан, таким образом, с обвинением Творца в создании мира как совокупности конечных тварей, которые — именно в силу своей природной конечности и ограниченности — обречены на вечные страдания. Тут уместно вспомнить, что по Лейбницу, «зло можно понимать метафизически, физически и морально. Метафизическое зло состоит в простом несовершенстве, физическое зло — в страдании, а моральное — в грехе»<sup>31</sup>. Так как ни физического зла, или страдания разумных существ, ни нравственного зла как греха, сознательного нарушения Божьих заповедей, то есть зла в антропологическом измерении в сюжете «Теомахии» еще нет, то, вероятно, замысел Иванова определялся прежде всего проблемой метафизического зла, связанного с природным несовершенством созданий — ограниченностью их во времени и пространстве.



Если наша интерпретация верна, то тогда понятно, почему основным мотивом бунта, по Иванову, является не гордость, а *любовь*, внушающая духу зла не только богоборческий совет, но и некий *подвиг страдания*. Монада, по Лейбницу, с чисто диалектической (и математической, как это понимали еще в пифагорействе) стороны есть *иное* Бога, его зеркало<sup>32</sup>, то есть тождественное в любви, но противоположное по природе. Отсюда, как видится, парадоксальный комментарий Иванова: «Сатана любит. Пока он разрушает, он любит. Но, когда разрушит, ему будет некого любить: вот в чем его подвиг. Он хочет взять на себя страдания мира». Бунт *второго духа* — это бунт против предопределенности на инаковость, на вечную зеркальность, против обреченности на диссонанс<sup>33</sup>. Здесь Шопенгауэр как будто оппонирует Лейбницу, доказывая, что неразрывное единство тождественности / инаковости явлений (индивидуумов-монад) и высшего ноуменального начала есть не повод для метафизического и логического ликования, а причина неизбежного страдания, так как «субстрат» этого тождества — не благой Творец, устанавливающий мир по законам универсального согласия, а слепая Воля, вечно недовольная и вечно самоотрицающая саму себя. Поэтому в вышеприведенной реплике Иванова можно увидеть не только романтически-противоречивое соединение разрушения и любви в одно целое (в духе лермонтовского *Демона*), но и дерзкое соотношение *сатаны* и Христа (ср. «...вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» — Ин. 1:29), призванное — от противного — доказать негативизм высшего этического идеала шопенгауэровской философии.

При этом Иванов не хочет отступить от оптимистического воззрения на мир в целом: для него, как и для Лейбница, логической непреложностью, построенной на фундаменте христианского исповедания, было оправдание Бога. По Лейбницу, «Бог, избрав совершеннейший из всех возможных миров, по своей премудрости допустил зло, соединенное с этим миром, что, однако же, не мешает тому, чтобы этот мир, рассмотренный и взвешенный во всех своих частях, был наилучшим из всех достойных быть избранными»<sup>34</sup>. Но в автокомментарии молодой поэт пытается переосмыслить теорию предустановленного согласия, выдвигая идею высшего оптимизма Бога (*не в смысле первого духа* — подчеркивает он, что можно понять — не в смысле Лейбница): «Бог становится на сторону оптимистического исхода, но облакает равную властью представителя исхода пессимистического. Доселе единственная дорога общего развития раздвоилась. Мог ли Бог придти к такому решению, если бы он не заключал ранее в Себе обоих начал?» Лейбниц также считал, что внутри божественного ума пребывает не только первоначальная форма добра, но и начало зла.

«Именно область вечных истин есть <...> идеальная причина зла, равно как и добра». При этом немецкий философ подчеркивал, что «формула зла не есть действующая причина, потому что она состоит <...> в лишении, т. е. в том, чего действующая причина никогда не производит»<sup>35</sup>.

Высший оптимизм, по Иванову, — это Божественная Любовь, которая проявляется в *деле творения*. «Но, — продолжает он комментировать свою поэтическую теодицею, — Бог заключил в творении семена пессимизма с самого начала. Иначе необъяснимо сомнение в оптимистической теории, которое проявляется в молитвах духов за мир и в желании помочь ему. Оптимизм Бога во время творения есть только предвидение грядущей победы оптимистической теории».

Любопытно, что трактовка высшего оптимизма у Иванова, очевидно, отсылает уже не к Лейбницу, а к Вл. Соловьеву. По крайней мере, утверждая, что «первоначальная любовь, не первоначальный оптимизм Божий, служит истоком двух родов любви — «живой», то есть ведущей к жизни, и ведущей к смерти, представляемой Сатаной», поэт явно смещает акценты. Он выходит за границы метафизики зла и переходит к метафизике религии, к соловьевскому противопоставлению положительного христианства и отрицательного буддизма, проведенного в «Чтениях о богочеловечестве».

Такой разворот мысли подтверждается, между прочим, стихотворением «Аскет», один из ранних вариантов которого входит в ту же поэтическую тетрадь Иванова, что и «Теомахия». Буддийское отрицание мира, шопенгауэровский негативизм по отношению к жизни выступает в нем в качестве антитезы, то есть оправдывается чисто диалектически. В неопубликованной пока дневниковой записи от 29 июля 1890 года, посвященной автокомментарию «Аскета», обосновывается диалектическое единство *оптимистической* и *пессимистической* любви. Первая «любовь есть положительная, творческая, живая; религия, ее выражающая есть по преимуществу христианство. Но она имеет свою тень: эта тень — Любовь, приводящая к смерти, а не требующая жизни. Любовь буддизма. Такая форма любви несомненно связана с первой диалектически: она может быть выведена из присущего любви свойства самоотрицания; так как самоутверждение любви выражается в творчестве, то ее самоотрицание должно соответственно выражаться в прекращении жизни, в приведении к нирване» (РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 4. Л. 3).

В целом, взаимодополнение текста «Теомахии» и авторского комментария к нему (по принципу зеркального взаимоотражения монад) дает возможность увидеть в действии тот механизм ивановской мысли, который соединяет Лейбница с Шопенгауэром, а их обоих — с Соловьевым. Монадность здесь соединяется с принципом индиви-

дуации (*principium individuationis*), в результате чего божественная гармония из *предустановленной* переходит в статус грядущей, возможной на основе восстановления Божественного всеединства через преодоление принципа индивидуации (в нравственном плане — эгоизма), то есть через любовь.

Даже если в предложенной реконструкции есть доля натяжки, несколько искусственное вычитывание того, чего нет в тексте, не останется сомнений, что «Теомахия» — это ранняя попытка теодицеи, оправдания разумом наличия метафизического зла в совершенном творении Божьем. Беспокойство по поводу физического и нравственного зла еще не омрачало оптимизм Иванова, с юношеской дерзостью решающего метафизические проблемы. Заканчивая свой автокомментарий, он еще прямо связывает теодицею со счастьем: «Я не могу сказать окончательно в чем сущность счастья. Но есть много данных, убеждающих нас, что оно заключается в гармонии с тенденцией мирового строя. Закон самосохранения наиболее обуславливает счастье: а этот закон есть именно поддержка и оправдание мироздания».

Может быть, именно в силу слишком очевидной зависимости от чужих учений и в этом смысле наивного, оптимистического, решения сложнейшей метафизической проблемы, «Теомахия» никогда не будет опубликована поэтом. Трагедийные флюиды уже носились в воздухе, *fin-de-siècle* был на дворе, и чуткий Иванов, словно предчувствуя будущие слова Блока в «Крушении гуманизма» об оптимизме как несложном и небогатом мирозерцании, никогда не совпадающем с трагическим, не рискнет опубликовать стихотворение, в котором торжествует «высший оптимизм».

Тем не менее «Теомахия» ушла в подпочву ивановского творчества, породив в дальнейшем, например, идею *правых* и *неправых* богоборцев. *Правыми богоборцами* будут названы те, «коим удастся вынудить у божества уступки для своего рода или всего рода человеческого и заключить с ним сделку, договор, “завет” (Прометей, Израиль)». Именно с ними Иванов прямо связывает «проблему теодицеи (богооправдания)» (III, 81). Отголоски «Теомахии» можно найти в ивановской демонологии, разработанной позже на основе произведений Достоевского, но там он уже будет осторожничать, предупреждая сразу, что «не о сущности Зла идет речь» (III, 246), а скорее о его морфологии. Как и в автокомментарии к «Теомахии», в мелопее «Человек» произойдет парадоксальное соединение Люцифера и Христа (в образе *дориносимой звезды предмирной литургии* — III, 202), которое во многом определит проблематику этого уникального произведения, своего рода настоящей поэтической антроподицеи.

Не менее важно, что рассмотренный опыт Иванова наглядно демонстрирует рано проявившееся стремление поэта к примирению противоположностей, *сопряжению далековатых идей*. Понимание антиномичной монадности-целлюлярности, восходящей к конгломерату метафизического оптимизма Лейбница, пессимизма Шопенгауэра и положительного всеединства Соловьева, а в их преломлении — к античной проблеме бытия и становления, останется у Иванова стабильным. Кардинальным вопросом его метафизики будет «онтологический конфликт между Единством и Множественностью, грех распада, предвечная вина, заложенная в *principium individuationis*»<sup>36</sup>. Ницше подскажет ему метод преодоления индивидуальной разобщенности при сохранении монадности (микрокосмичности) сознания — дионисийский экстаз, архетип которого Иванов будет отыскивать в самых различных культурных традициях. Не случайно позже появится трактовка «мифа о Еве и Змии, послужившего орудием мрачного самоутверждения личности, замкнувшейся в своих пределах и удалившейся от начала вселенского, — в каковом удалении и отъединении» поэт будет усматривать «содержание метафизического грехопадения, темной “вины своевольных предков”, о снятии которой молились орфики, разумея под нею предвечный разрыв Диониса Титанами — это мифическое отображение “начала индивидуации” (*principii individuationis*)» (III, 266–267).

Из этого барочного остроумия как *умения сводить несхожее, парадоксально соединять противоположности*, согласно его теоретикам Тезауро, Перегрини и Грасиану, выйдет и метафизика искусства будущего теоретика символизма, — остроумия, которое позволяет в одно мгновение познавать мир в его целостности, охватывать интеллектуально-эстетической материей смысла многообразные *складки бытия*, в их причудливых соотношениях, взаимоотражениях и преломлениях. Барочная эстетика бесконечных взаимоотражений заложена в известном определении Иванова: «“Зеркалом зеркал” — *speculum speculorum*” — делается художество, все — в самой зеркальности своей — одна символика единого бытия, где каждая клеточка живой благоухающей ткани творит и славит свой лепесток, и каждый лепесток излучает и славит сияющее средоточие неисповедимого цветка — символа символов, *Плоти Слово*» (II, 601). И, конечно, лейбницианские интонации слышны в великолепном афоризме поэта: «Истинное художество — всегда теодицея» (III, 98).

О том, что философ барокко и автор теодицеи никогда не уходил с горизонта поэта, свидетельствуют два устных высказывания позднего Иванова. Первое из них — «Предустановленная гармония, как закон ткацкого станка, сплетает разные нити в одну ткань» — удивительным образом предшествует известной делёзовской интерпретации



лейбницевой материи как *складчатой текстуры*, в свою очередь восходящей отчасти к *складкам* Флоренского из «Обратной перспективы». Второе же сложными смысловыми переключками отсылает непосредственно к теодицее о. Павла «Столп и утверждение Истины»: «Предустановленная гармония только звучит примирительно мягко — это страшная, величайшая антиномия»<sup>37</sup>.

В качестве предварительного закругления темы обозначим еще одну *барочную складку* в творчестве Иванова. Ее наметил уже Л. Пумпянский в своей замечательной работе «Поэзия Ф. И. Тютчева». Анализируя допушкинские истоки поэтики Тютчева, он прямо связывал их с барочной традицией, развиваемой Державиным. Барочная колористичность, определяющая, по его мнению, оригинальность стиля Державина, была поддержана «всеми без исключения учениками Державина», продолжена «в XIX век (Тютчев, Фет), а в XX веке неожиданно возрождена Державиным наших дней (и в этом отношении и в ряде других), Вяч. Ивановым»<sup>38</sup>. Заручившись такой характеристикой, корректирующей известное пародийное определение Иванова как *Тредиаковского наших дней*, можно смело продолжать сопоставление барочной поэтики Державина с поэтическим дискурсом Иванова. Даже самому непредвзятому взгляду видно, что общие стилевые черты трех поэтов (Державина, Тютчева и Иванова) — метафизичность, антиномичность, зеркальность, риторичность, иератичность, любовь к сложным колористичным прилагательным, к *извитию словес*, сопряжению *далековатых идей* и т. д.) — соединяют их в одной *барочной складке*, вертикально пронизывающей культурные эпохи.

Тот факт, что Иванов не очень охотно говорил о Лейбнице и практически ничего — о Державине и о барокко<sup>39</sup>, сам по себе достаточно красноречив. Замечено, что если поэт, при всей его универсальности и поражающей всех образованности, предпочитал о ком-то или о чем-то молчать, то далеко не всегда это было проявлением его отрицательного или пренебрежительного отношения, скорее даже наоборот. Фигура же умолчания по отношению к барокко особенно рельефна на фоне позднейшего признания «Римского Дневника» (1944):

Все никнут — ропщут на широко:  
Он давит грудь и воздух мглит.  
А мой пристрастный суд велит  
Его хвалить, хвалить барокко...

(III, 625)

