



## Вера ПРОСКУРИНА

### «Переписка из двух углов»: символика цитаты и структура текста

«Переписка из двух углов», названная Эрнстом Курциусом «самым значительным из сказанного о гуманизме после Ницше»<sup>1</sup>, вызвавшая большой интерес таких представителей европейской интеллектуальной элиты, как Мартин Бубер<sup>2</sup> и Шарль Дю Бос<sup>3</sup>, Габриэль Марсель<sup>4</sup> и Ортега-и Гассет<sup>5</sup>, ставшая предметом споров в русской эмигрантской печати<sup>6</sup>, получила законный статус одного из важнейших в истории XX века философских трактатов о существовании культуры, о соотношении культуры и религии, о месте человека в этой культуре. Напряженный диалог двух друзей, состоявшийся в узком пространстве маленькой комнаты и сконцентрированный в коротком промежутке одного месяца душного московского лета 1920 года (с 17 июня по 19 июля), превратился в универсальный — вне пространства и времени — документ пост-ницшеанской гуманитарной рефлексии.

Между тем, «Переписка» Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона, возникшая как окончательное подведение итогов прежних разногласий и старой дружбы, была замечательным *литературным* произведением, построенным по законам художественного текста и ориентированным на литературную игру и театральную условность. Эзотерическая мифо-метафизика эпистолярного диалога излагалась языком метафоры и литературной цитаты. Реальность пространства и времени Москвы 1920-го года подвергались на страницах текста высочайшей генерализации и изоциреннейшей мифологизации. Замысел книги как раз и состоял в том, чтобы о событиях катастрофической эпохи написать «своим» языком и изнутри «своей» культуры, чтобы бьющаяся за стенами московской здравницы неоформленная материя жизни приобрела законченность и оформленность литературной модели мира.

### *1. Символика пространства и проблемы истории текста*

Вынесенная в заглавие геометрия пространства, в котором разворачивался сюжет «Переписки», приобретала особое значение в общей структуре текста. Символическая геометрия (противопоставленные «углы» комнаты, «диагональ духа», «квадрат» комнаты, вертикальная линия религиозного «восхождения» и горизонталь плоскости насущной реальности) была важнейшим элементом структуры «Переписки», а сам текст переключался из пространства реального в пространство мифологическое, где каждый геометрический знак соотносился с общей картиной мира. Стремление к универсальности влекло за собой и стремление к использованию «элементарных» геометрических символов, что должно было придавать тексту книги большую семиотическую выразительность, ибо, как тонко заметил Ю. М. Лотман, «крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия»<sup>7</sup>.

Необходимо также принять во внимание, что текст «Переписки» создавался одновременно с работой Иванова над переводом «Божественной Комедии» Данте; в обсуждении и редактировании перевода Гершензон принимал самое активное участие, о чем он сообщал в письме IV-ом: «...вы станете читать мне ваш перевод «Чистилища» — плод утреннего труда, а я буду сверять и спорить» (387). Книга Данте, ставшая важнейшим творческим фоном и ближайшим идеологическим контекстом «Переписки», представляла собой сложную геометрическую систему, где, по формулировке Ю. М. Лотмана, «мир выступал как огромное послание его Творца, который на языке пространственной структуры зашифровывал таинственное сообщение»<sup>8</sup>. Эзотеризм Данте, бывшего одним из руководителей ордена Fede Santa (ранняя эзотерическая организация, предшествующая розенкрейцеровскому братству),<sup>9</sup> неизменно привлекал русских символистов<sup>10</sup>.

Стройная симметрия двенадцати писем (шесть писем Вячеслава Иванова, инициатора переписки, и шесть ответов Михаила Гершензона) сочеталась с жесткой геометрией пространства — символическим квадратом комнаты московской «здравицы», поделенным «диагональю духа» двух авторов.

Вячеслав Иванов сразу же придал начавшемуся эпистолярному диалогу характер мистического и эзотерического действия, протекающего не в реальном пространстве Москвы 1920 года, а в мифологическом пространстве Космоса, отображением и «знаком» которого являются геометрические фигуры текста. Заканчивая первое посла-

ние, Иванов писал: «А Вы что скажете мне в ответ из другого угла того же квадрата?»<sup>11</sup>.

Иванов сознательно делал акцент на символике *квадрата* совместного проживания: он был уверен, что его давний собеседник в интимных эзотерических «погружениях» (в архиве Гершензона сохранилась графическая запись его беседы с Ивановым, уснащенная мистическими квадратами, кругами, треугольниками и прочей эзотерической эмблематикой, относящаяся к 1915 году и озаглавленная в описи фонда Гершензона «Розенкрейцеровская символика»<sup>12</sup>) безусловно поймет этот символ и — вместе с ним — цель затеянной переписки.

Квадрат как традиционный геометрический символ всегда соотносился с числом «4» и заключал в себе возможность «двоичных противопоставлений»<sup>13</sup>. В этом плане он соответствовал тексту «Переписки» с его оппозицией двух точек зрения, заявленных двумя авторами. Семантика квадрата и противопоставленного ему круга, так привлекавшая древних греков, а потом и средневековых мистиков, служила символом соединения антиномичных начал: круг всегда ассоциировался с трансцендентальным, с небом, с духом, тогда как квадрат — с землей и материей; их соединение (знаменитая квадратура круга) служило знаком высшего совершенства<sup>14</sup>. Иванов, отсылая своей фразой о «квадрате» к известной традиции, призывал Гершензона к «округлению» квадрата — к совместному воспарению от тяжести материального в область запредельного. Гершензон моментально понял это «приглашение». Однако метафизическое «воспарение» Иванова, в котором «земная» плоскость вообще исчезала из видимости, не устраивало Гершензона, и он счел нужным отвергнуть символический призыв Иванова: «Я не люблю возноситься мыслью на высоты метафизики, хотя люблюсь вашим плавным парением над ними» (385).

«Мы с вами, дорогой друг, — пишет Гершензон, — диагональны не только по комнате, но и по духу» (385). Вместо символического квадрата, который Иванов с легкостью «округлял», Гершензон предпочитает оперировать понятием «комната», которая — помимо своего символического значения — всегда имела реальный коррелят. Пространство замкнутой комнаты, символизировало *сосредоточенную на себе индивидуальность*, погруженность в индивидуалистическую рефлексивность, а также потенциальную возможность к выходу и сообщению с иным миром (семиотика *окна* и *двери* была также актуализирована в тексте «Переписки»)<sup>15</sup>.

Иванов сразу почувствовал опасность в гершензоновской интерпретации квадрата и направил против своего собеседника превознесенную им «изолированность» комнаты. «Комната», как полагает Иванов,

становится тюремной «камерой», если довести до логического конца построения Гершензона. Так, Иванов сравнивает индивидуалистическое мироощущение Гершензона с философией «века Канта» — века «окончательного затвора и замурования духа рефлексией в *одиночной камере* индивидуальной личности» (403).

Более того, крайний философский субъективизм Гершензона оказывается, по Иванову, еще более узким пространством, чем «камера» Канта. «Комната» Гершензона, в полемической интерпретации Иванова, грозит превратиться в «*пещеру*». В письме V-ом Иванов вспоминает «прикованных к скале узников Платоновой пещеры» и их «неизменное умоначертание» (391). Сравнение умонастроения Гершензона с «умоначертанием» узников пещеры из 7-й книги «Государства» Платона было весьма точным. Узники Платоновой пещеры, прикованные лицом к стене, могли, как известно, судить о мире лишь по теням, отражающимся на стенах пещеры. Иванов спроецировал свою полемику с Гершензоном на полемическую аллегорию Платона: Гершензон вписывался в традиционный ряд философских номиналистов, признающих первенство своего субъективного постижения мира над «универсалиями», возникающими лишь в процессе их восприятия индивидуумом (*universalia post rem*).

Сравнение картины мира Гершензона с «пещерой» имело, помимо прочего, ярко выраженный иронический подтекст. Если Гершензон упрекал Иванова в «заоблачном зодчестве» (385), то Иванов подчеркивал опасность Гершензоновского протеста против культурных ценностей, грозящих вернуть человека культуры в «пещерное» состояние. Возможные трансформации символического квадрата-комнаты (камера, пещера) должны были предостеречь Гершензона от философской гипертрофии личностного начала, от тотального имманентизма.

Иванов, привыкший, по его словам, бродить в «лесу символов», призывает Гершензона вернуться «на тропу» старого трансцендентного символа: «Дорогой друг, мы пребываем в одной культурной среде, как обитаем в одной комнате, где есть у каждого свой угол, но широкое окно одно, и одна дверь» (390). Семиотика *окна* (как и *двери*) — выход в бесконечность, сообщение находящегося в комнате с миром трансцендентальным, разрыв индивидуалистического сосредоточения. Таким образом, Иванов перечеркивал гершензоновский геометрический ряд; все построения оппонента оказывались фигурами плоскости: «Мало ли сколько планометрических чертежей и узоров возможно начертать на горизонтальной плоскости? Существенно, что она горизонтальна. ... Весь смысл моих к вам речей есть утверждение вертикальной линии, могущей быть проведенною из любой точки,

из любого «угла», лежащего в поверхности какой бы то ни было, молодой или дряхлой культуры» (395).

Религиозному реализму Иванова противостояли номинализм и пессимистический гностицизм Гершензона, для которого, помимо *квадрата* и *комнаты*, сам *угол* приобретал семантику тупика — душного, замкнутого стенами пространства. Во втором ответе Иванову Гершензон заключит: «Ваш угол — тоже угол, замкнутый стенами, — свободы в нем нет» (393)<sup>16</sup>. По Гершензону, человек обречен на тягостное и темное существование-смерть в этом мире. *Он сознательно усиливает негативные коннотации геометрической символики «Переписки из двух углов», соединяя семиотику замкнутой комнаты с традиционной семиоткой квадрата, отсылающего к неподвижности, стабильности земного бытия, не просвеченного солнцем — кругом*<sup>17</sup>.

Антитеза «солнце — земля (тьма)» была чрезвычайно важна для солярного мифа, развиваемого участниками журнала «Записки мечтателей», выпускаемого С. М. Алянским (издателем «Переписки из двух углов») и его «Алконостом». В журнале самое активное участие принимали как Иванов, так и Гершензон. Иванов напечатал там большую работу «Кручи» (1919, № 1), посвященную кризису современного искусства, кризису гуманизма и предваряющую во многом «Переписку из двух углов». Для него сотрудничество в журнале А. Белого вместе с активным участием А. Блока имело принципиальное значение: это была попытка реализации старого замысла «журнала-дневника» трех писателей — Блока, Белого, Иванова, «инициированных» в мистическую секту В. Соловьевым<sup>18</sup>. Гершензон напечатанный в «Записках мечтателей» две важнейшие статьи последних лет — «Демоны глухонемые» и «Солнце над мглою» (1922, № 5), в ответ на призыв и дальше сотрудничать в «Записках мечтателей» признавался в письме к Алянскому от 20 февраля 1922 года о своем принципиальном участии в журнале: «Мне ведь и самому хочется печатать у Вас, потому что мне наиболее по пути с Белым»<sup>19</sup>. Сочувствие издательским начинаниям Белого не означало, однако, сочувствия его антропософской интерпретации солярного мифа.

Гершензон остро чувствовал наступление «земляного» начала, отрезавшего путь к небу, к свету, к свободе. Символика «черного квадрата» для Гершензона, испытывавшего мистический ужас в 1916 году перед известной картиной К. Малевича, заключалась не только в разрушении классических форм искусства, но в неизбежности человеческого земного страдания, отчужденности от небесной вертикали. Мотив «тьмы», «мглы» (см. сочинение Гершензона «Солнце над мглою») — один из центральных в творчестве писателя этих лет. С мотивом тьмы был тесно связан мотив духоты и тесноты в замкну-



том пространстве. Отсутствие «воздуха» — духота — составляло один из существенных мотивов умонастроения первых пореволюционных лет<sup>20</sup>. В «Солнце над мглой» Гершензон рассказывает о том, как заблудился в темном лесу (лес в большинстве мифологий связан с неким «срединным» местом, находящимся между «жизнью» и «смертью» и являющимся обиталищем темных и злых сил<sup>21</sup>): «Я шел, шел, и вдруг почувствовал, что мне тесно, нечем дышать ... И вспомнил, что в санскрите невзгода и теснота выражаются одним и тем же словом, простор и благоденствие — тоже одним»<sup>22</sup>.

Символику «тьмы» и «духоты» как воплощения земного бытия, противоположного «простору» и «свету» небесного, Гершензон перенес и в «Переписку из двух углов». Так, в своем первом ответе Иванову, он пишет: «...В последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, слишком душная одежда, все умственные достояния человечества...» (385). В следующем письме к Иванову снова возникнет та же метафора, приправленная отсылкой к Пушкину: «Я не сужу культуры, я только свидетельствую: мне душно в ней» (388). В письме IV-ом он напишет о «духоте» как о всеобщем мирочувствии: «Ведь я не один, — в этих каменных стенах задыхаются многие...» (390). В письме VI-ом он еще раз подтверждает свое чувство, сравнив его с чувством «грека шестого века», опутанного множеством богов, или «австралийца», который «задыхается в душной атмосфере своего пугающего анимизма, тотемизма...» (393–394). Душное и замкнутое пространство комнаты здравницы опишет Гершензон и в X-м письме: «Пусть я по воле судьбы, велением культуры, живу в городе и сижу в здравнице, в душной комнате с окнами в стену...» (408). Как и духота, символическая «мгла» тоже будет важнейшей метафорой в описании картины мира у Гершензона. Между человеком и небом, по Гершензону, лежит «пыльная завеса» знаний и культурных фетишей (388) — «толща», не дающая «прорваться» сквозь нее к небу (390). Лишь «огненное слово или стих» служат «молнией, прорезающей мглу» (415).

Показательно, что в рукописи «Переписки из двух углов» сохранился вариант окончания всего текста, написанный Гершензоном и вычеркнутый Ивановым, развивающий ту же символику. Гершензон писал: «И потому я думаю, что в доме Отца нам с Вами приурочена одна обитель, хотя здесь, на земле мы сидим упорно каждый в своем углу и дуемся друг на друга из-за культуры, как мышь на крупу. Удивительно, Вы совсем не страдаете от духоты. Но я благодарен Вам за то, что Вы начали эту переписку. Вы отперли дверь в коридор, и в наших углах повеяло прохладой»<sup>23</sup>. В печатном издании книги фрагмент письма Гершензона, заключающего всю книгу, обрывался той же констатацией расхождения двух позиций, то есть кончался

тем, чем и начинался диалог: «И потому я думаю, что в доме Отца нам с вами приуготовлена одна обитель, хотя здесь, на земле, мы сидим упрямо каждый в своем углу *и спорим из-за культуры*» (415).

Правка текста, проведенная Ивановым, была закономерна с точки зрения его видения замысла книги и структуры текста. Напряженное противостояние позиций не должно было сниматься «случайным» катарсисом, предложенным Гершензоном. «Углы» и должны были остаться «углами», расхождения были слишком существенны. В душном пространстве комнаты-квадрата «дверь», отпертая в коридор, была паллиативом решения проблемы. «Переписка из двух углов» должна была представить две модели постижения мира, универсальную антиномию «вертикального» и «горизонтального» (или трансцендентального и имманентного) понимания культуры.

Именно такова была цель Вячеслава Иванова, который «спровоцировал» Гершензона на создание книги. «Ивановский» замысел, его «рука» были сразу замечены ближайшим другом обоих авторов Львом Шестовом. В письме к М. Гершензону из Парижа от 20 апреля 1922 года он сообщал о своем первом впечатлении: «...Все-таки Вячеславу удалось себя выявить больше, чем тебе. Я объясняю себе это тем, что начало сделал В<ячеслав>, и тебе поневоле приходится говорить в его тональности. Это отрицательная сторона такой литературной формы. Я думаю, что если бы ты не в ответных письмах, а самостоятельно развивал свои мысли, ты бы больше сказал и в действительности выразился»<sup>24</sup>. В следующем письме к Гершензону от 10 июня 1922 года Шестов подтвердит: «...В твоих книгах, где ты беседуешь с Пушкиным и Тургеневым, тебя больше, чем в переписке, где ты споришь с В<ячеславом> Ив<ановым>»<sup>25</sup>.

Показательно, что и сам Гершензон понимал, что поддался на утонченную культурную провокацию со стороны Иванова: он был недоволен книгой, его отзывы о ней неизменно резки. В ответ на замечания Льва Шестова он решил дать пространный комментарий как истории написания книги, так и своего к ней отношения. В письме Шестову от 26 июня 1922 он попытался представить очерк произошедших событий в их нарочито земном, даже заземленном виде: «P.S. Насчет «Переписки» ты заметил тонко и верно: тон голоса В<ячеслава> И<ванова> определил и мой; оттого меня коробит от этой книжки: это тон кантилены, — пенье зажмурил глаза, что мне, кажется, совершенно чуждо. На днях я прочитал в «Накануне» статейку Лундберга об этой книжке. Он воображает: сосновый бор, здравница с некоторым комфортом, и т. под. Нет, это была тесная, грязная, без малейшего комфорта и с плохой едой (однако много лучше домашней, которая тогда была — голод) здравница в 3-м Неопалимовском пер. Грязно, душно, тучи мух, ночью шаги в коридоре к уборной, на окне занаве-

ски нет, матрац — как доска, — и духота; я там переночевал только первую ночь, а после — благо близко — ходил туда только обедать и ужинать, 2 раза в день. А В. И. там жил, потому что весь день был в Театральн<ом> Отд<еле>, а вечером — лекции, и спал он крепко. Начал переписку он, и стал понуждать меня ответить ему письменно. Мне было неприятно, потому что в этом есть театральность, и я был очень слаб — не было никакой охоты писать. Но он мучил меня до тех пор, пока я написал. Потом все время он отвечал тотчас, а я тянул ответ по много дней, и он пилил меня; а мне не писалось. Оттого под его письмами всегда есть дата, а под моими нет; напишу начало, оно лежит 5–6 дней, он пристаёт, и наконец допишу. Я это время все лежал и читал Нансена. По моему настоянию и прервали на 6-й паре; он хотел, чтобы была «книга». А тут уж у него завертелось: В<ера> Конст<антиновна> умирала; нам не пришлось даже сряду перечитать наши листки разного цвета и формата (бумаги тогда нельзя было достать, писали на клочках), ему — потому что было не до того, а я не мог исправлять свои писания, раз *он* не исправляет и не учтет моих поправок. Так и сдали издателю (чтобы получить гроши гонорара) неперечтенные черновики. Корректуру мне прислали, когда В.И. был уже в Баку, и я потому же ни йоту не мог изменить»<sup>26</sup>.

Очевидно, что Гершензон несколько сгустил краски, пересказывая историю создания и выхода книги в свет. Издательская судьба книги была довольно обыкновенной по тем временам. В течение долгого времени издатель «Алконоста» С. М. Алянский не давал никакого ответа. Наконец 14 февраля 1921 года он послал письмо, адресованное обоим авторам книги (он не знал, что Иванов уже в Баку):

Глубокоуважаемые

Вячеслав Иванович и Михаил Осипович!

Простите, что так долго не писал относительно «Переписки из двух углов». Дело в том, что до сих пор не мог добиться разрешения, т. к. «Алконост» очень давно находился в опале. Теперь наконец разрешения добился и приступил к набору. Уверен, что через месяц она выйдет. Думаю прислать Вам первую корректуру для просмотра. Одно только условие ставлю, прочитайте корректуру в три дня и изыскать способ пересылки ее мне с железнодорож<ою> артелью. Посылаю Вам пока 50. 000 р. — что составит, вероятно, около четвертой доли всего гонорара, если калькуляция пройдет. <...>»<sup>27</sup>.

Однако, судя по дальнейшей переписке, это письмо Алянского до Гершензона дошло с опозданием. 16 февраля 1921 года Гершензон, не дождавшись известий, послал Алянскому гневное письмо, переданное с А. Н. Чеботаревской:



«Многоуважаемый Самуил Миронович,

Пользуюсь случаем послать Вам через Александру Николаевну несколько строк. Ваше молчание с августа меня немало удивляло. Я полагаю, что наш договор надо считать упраздненным: Вы книжку не издали и даже условленного аванса не прислали. Итак, за себя и по уполномочению Вяч<еслава> Ив<анова> прошу Вас передать рукопись “Переписки из двух углов” Александре Николаевне, для возвращения мне.

Ваш М. Гершензон»<sup>28</sup>.

Приблизительно в то же время (письмо не датировано) Алянский отправлял посылку обоим авторам: «Посылаю Вам здесь корректуру “Переписки из двух углов” для просмотра. Очень прошу Вас только просмотреть ее как можно тщательней и как можно скорей, т. к. второй корректуры, думаю, Вам не посылать, продержав ее по Вашей исправленной (2-ую корр<ектуру> попрошу просмотреть А. А. Блока), дабы не задерживать выхода книжки в свет <...>»<sup>29</sup>. Наконец, в июне 1921 года «Переписка из двух углов» была отпечатана, и Алянский прислал Гершензону авторские экземпляры (письмо от 22 июня 1921 года).

Как видно, Гершензон, вообще недовольный книгой, склонен был преуменьшать тщательность ее подготовки. Судя же по рукописи, оба автора перечитывали текст: в нем есть вставки Гершензона и вычеркивания Иванова из текста Гершензона. Так, помимо приведенного выше, в тексте рукописи имеется еще один выразительный штрих. В третьем письме Гершензона Иванов вычеркнул вставленный на полях точный адрес здравницы: «Но нет: главное потому, что здесь скучно, как в нашей здравнице, **Неопалимовский 5**. Хочется в луга и леса» (394). Вычеркнув адрес, Иванов сделал на полях помету: «**Это совсем излишне, и внести не могу**»<sup>30</sup>.

Характерно, что Гершензон, который явно мыслил задуманную переписку как продолжение домашней, внутренней дискуссии (вроде материалов рукописного журнала «Бульвар и Переулок»<sup>31</sup>), намеренно хотел придать ей конкретные детали, связав с прежней московско-арбатской мифологией, обыгрывающей реальный локус и местожительство участников. Однако теперь установка Иванова была принципиально иной: книга, как явствует, должна была носить универсальный характер. Здесь уже не было прежней откровенно иронической игры на литературно-философские темы, и сама переписка подключалась к иной традиции, ориентированной на демонстрацию позиций ее участников. Теперь вступали в силу внутренние мотивы и внутренняя символика, — именно в этой эзотерической сфере внутреннего символизма и протекал весь спор.

## II. Миф о смерти в дуальных моделях «Переписки из двух углов»

Князь Д. Святополк-Мирский в статье «Веяние смерти в предреволюционной литературе» среди главных книг, отразивших культ смерти в литературе начала XX века, назвал «Переписку из двух углов». Соединив в неожиданной параллели Блока и Гершензона, с их «высоким и жертвенным пафосом самосожжения», он писал: «Самое гениальное выражение этого поклонения разрушающей силе — «Двенадцать», самое благородное — письма Гершензона в «Переписке из двух углов»<sup>32</sup>. Георгий Флоровский обнаруживал в «Переписке» гершензоновский «призыв погасить в своей душе «волю к жизни»: «Еще в 1918 году Гершензон заговорил о совершающейся на наших глазах смерти и гибели старого мира ... настоящее для него только умирание, агония...»<sup>33</sup>.

Книга Иванова и Гершензона — это книга о смерти и о приуготовлении к ней. Мифология смерти возникает не только в письмах Гершензона, но и во всей торжественной прелюдии смерти, которую представляют шесть Ивановских посланий. Символика гибели, смерти определила и весь цитатный ряд текста, и его глубинный эзотерический смысл. Миф о смерти развивался в двух параллельных направлениях, приобретал две ипостаси внутри одного текста.

Книга была основана на принципиальной дуальности, на структурной дихотомии: характерны проекции «Переписки» на «двухгеройные» тексты — Данте и Виргилий «Божественной Комедии», а также Фауст и Мефистофель, которых вспоминает Иванов в письме VII, называя Гершензона «мой милый доктор Фауст» и отрицая контекстуально полагавшуюся ему самому роль Мефистофеля (395). Очень важным было также введение в текст принципиальной русской оппозиции «Толстой — Достоевский», где Гершензон связывался с первым, а Иванов — с последним (412). Показательно и то, что в своем позднейшем «Письме к Дю Босу» Иванов подытожил эту всеобъемлющую дуальность текста, определив «Переписку из двух углов» как «своеобразное возобновление вековечного и протейического спора между реалистами и номиналистами» (III, 419).

Важно, однако, то, что основной миф «Переписки из двух углов» — миф о смерти — развивался в дуальной модели всей структуры текста и эксплицировался в противопоставленных смысловых рядах.

Картина мира, в представлении Гершензона, была четко поделена на две непересекающиеся части: плоскость земной жизни — «мир иной» (название неопубликованной статьи Гершензона<sup>34</sup>), противостояние между которыми он описывал в следующих категориях:

смерть — жизнь, оболочка — ядро, тюрьма — свобода, законы разума — иррациональное, культура — мудрость.

Гершензонский миф о смерти отталкивался от гностического представления о всей земной жизни как об оболочке, в которой безысходно заключен человек. «Мир иной», трансцендентальная, Божественная реальность, отделена от земли непроходимой преградой. Само же Божественное «ядро» личности, которое помимо сознания связывает ее с Божеством, лежит, как полагал Гершензон в сфере бессознательного. Это та иррациональная сила, которая в современном человеке подавлена всей системой «тончайших принуждений» культуры. Гностическая картина земного зла сопряжена в модели мира у Гершензона с представлением о бессилии человека и об отравленности его «ядра» (инструмента сообщения с Божеством, внутренней ипостаси Божества в личности). Отсюда — вся система метафор, связанных с невозможностью взлета — «отяжелели крылья и невысоки взлеты Аполлоновых лебедей» (390). Прикованность к земле, бескрылость современного человека, тяжесть сознательных импульсов обрекают человека на окончательную гибель в царстве Демиурга и невозможность сообщения с «миром иным». Для пессимистически-фаталистического мировидения Гершензона<sup>35</sup> весь мир представлялся каменной пустыней, тюрьмой (основная метафора для описания земного существования), где мистическая связь между личностью и миром подменяется рационалистическими «знаниями» и «законами».

Гершензон вводит представление о некоем первоначальном времени, когда «свободное» сознание творило первичный (архетипический) образ мира и «вещь» получала свое «имя». Человек был творцом своего мира и изнутри своего сознания «порождал» имена вещей, тогда как в современной культуре личность обречена на существование среди ненужных ей «фетишей». Гершензон констатирует: «Идея и знание плодотворны для меня, когда они естественно родились во мне из моего личного опыта или когда я ощутил неодолимую потребность в них...» (389). Эта архетипическая креативность определяет идеальную модель мира, которую некорректно было бы связывать как с романтическим поиском неискаженной экзотической природы, так и с сентименталистской буколичкой, или руссоистской *tabula rasa*. Сам Гершензон отменил все эти сравнения: «Я вовсе не хочу вернуть человечество к мировоззрению и быту фиджийцев, отнюдь не хочу разучиться грамоте и изгнать муз, мечтаю не о цветочках на чистой поляне. Мне кажется, и Руссо, взволновавший Европу своей мечтой, мечтал не о *tabula rasa*...» (397).

Идеальный «первый» человек Гершензона близок Первому Человеку — Адаму — Якоба Беме в своей свободе от оболочки «тела»

и в своем магическом знании языка вещей. Этот номиналистический рай вызывает у павшего Адама вечную ностальгию, реальный же мир всегда воспринимается как вечная замкнутость в «теле» и утрата «образа Софии», также восходящего к гностической доктрине<sup>36</sup>. Иванов очень ясно увидел в размышлениях Гершензона гностическую концепцию Человека (Бемевский Адам) и определил философемы своего собеседника цитатами из собственной мелопеи «Человек». В письме IX-ом он, анализируя содержание философии своего собеседника, заключал: «Вспоминаются мне стихи мои о человеке первоначальных времен, который не боялся смерти, как боимся ее мы» (404).

Весь 1915 год — время работы над «Человеком» — Гершензон (как и Л. Шестов, которому мелопея была посвящена) постоянный слушатель и интерпретатор почти каждого нового стиха Иванова. 24 июня 1915 года Гершензон сообщал жене, М. Б. Гольденвейзер, о впечатлении от ивановского чтения написанных частей «Человека»: «Очень значительная вещь»<sup>37</sup>. 9 июля 1915 года он писал: «Вяч< еслав> Ив< анов> до 2 час. читал все вновь написанное в симфонии «Человек» — много, и очень трудное»<sup>38</sup>. О «битве» над проблемой существования, над проблемой «человека», протекавшей в дискуссиях лета 1915 года внутри треугольника друзей, Гершензон постоянно сообщал жене, рассказывая, как каждую ночь Иванов пишет новые стихи «Человека», а на следующий день приходит их ему читать<sup>39</sup>.

Мелопея «Человек», писавшаяся в 1915 году под аккомпанемент дискуссий со Львом Шестовым и М. Гершензоном, отражала «древнюю идею гностиков о единстве всего человечества как некоей сверхличной «личности» («Человек един»)<sup>40</sup>. Личность в ее первоначальных, архетипических импульсах действительно лежала в основе мировидения Гершензона, она была началом и концом его концепции. Однако если первоначальный Адам был смутным и едва различимым образом, то Адам после грехопадения — человек культуры с его «ядом» в крови и «изнеможением в кости» (любимая Тютчевская цитата Гершензона) — был центральной фигурой концепции Гершензона. По Гершензону, этот человек культуры не станет львом, из которого родится ребенок, вопреки предсказаниям Ницше (407). «Яд» в крови и «изнеможение в кости» подорвали источники обновления, жизнь не содержит потенции к изменению, а личность бессильна вырваться из земного плена и переродиться. Культура же, как полагает Гершензон, представляет собой отравленный «родник», который «уже не животворит души, а умертвляет» (397). Символом этой мертвой пустыни культуры становятся для Гершензона «чахлый и жестокий куст, да плющ развалин» (393).

Гностическому мифу Гершензона противостоял Ивановский — орфический — миф о смерти-рождении. Через все письма проходит



этот призыв Иванова к гибели, настойчивая попытка «инициировать» Гершензона, продемонстрировать в отвергаемой им культуре «сокровенное движение» — путь к «сени смертной», через который — выход к «эпохе великого, радостного, все постигающего возврата» (411)<sup>41</sup>. Нужно только правильно читать те культурные знаки, те «посвящения», которые сохранились в памяти веков. Культура, о которой Иванов пишет в письме XI-ом, — это орфическая Память, понимаемая отнюдь не как коллекционирование ценностей или «культурное наследие», продукты гуманистического сознания.

Эта Память имеет древний источник и мистическое происхождение. Иванов пишет: «Так *будет*, дорогой друг мой, хотя и нет еще знамений такого обращения. Культура обратиться в культ Бога и Земли. Но это будет чудом Памяти, — Перво-Памяти человечества» (411; курсив Иванова). Его Память восходит к мифу о двух источниках — Лете и Мнемосине, протекающих рядом с пещерой Трофония, куда приходили вопрошать знаменитый оракул. Пить из первого источника следовало, чтобы забыть о треволнениях предшествующей жизни, пить из второго — чтобы запомнить все, что увидят и услышат в пещере. Однако первоначальный миф (антитеза двух «ключей») служил для Иванова лишь внешней канвой его полемики с Гершензоном. Стремление Гершензона «кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах» (385) противостоит Ивановской мечте о новом «студеном ключе», который служит воспоминанию, а не забвению: «Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата. Тогда забьют промеж старых плит студеные ключи, и кусты роз прозябнут из серых гробниц» (411–412).

Однако глубинный эзотерический смысл не исчерпывался этой отсылкой к первоначальному мифу. Иванов имеет в виду орфическую интерпретацию мифа об источнике Памяти, запечатленную в известном орфическом гимне<sup>42</sup>, приведенном им по-гречески в качестве эпиграфа к стихотворению «Психея». Прозаический перевод Иванова был очень точным: «Я — дочь земли и звездного неба, но иссохла от жажды и погибаю; дайте мне тотчас напиться воды студеной, истекающей из озера Памяти» (I, 862). Этот повторяющийся во многих орфических гимнах мотив служил своеобразным «загробным пропуском», который писался на «ламинеттах» — золотых пластинках, клавшихся в гроб покойника, «посвящаемого в Диониса», около лица или правой руки умершего (I, 862). Древний орфический ритуал и имеет в виду Иванов, связывая Культуру, Память и Смерть неразрывными узлами единого мифа. Не случайно, что прославляя Память, он замечает, что «ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища» (392).



Таким образом, культура в понимании Иванова имеет ретроспективный и избирательный характер. Она — возвращение, а не развитие; причем, возвращение к конкретным «источникам» — к Дионису Орфическому и ко всему комплексу идей, которые мифо-поэтическая теория Иванова связывала с этим культом<sup>43</sup>. В контексте разговора с Гершензоном эта отсылка к орфикам и Дионису служила напоминанием о мистическом назначении культуры, которое отнюдь не утрачивается в реальности их московской жизни. Напротив, как полагал Иванов, жизнь уже сама по себе стала трансформироваться в миф — в дионисийский миф о смерти-рождении. Понять этот таинственный «знак» эпохи он и призывает Гершензона.

Так, Иванов пишет: «Друг мой, хорошо ознаменовали глубочайшее стремление человеческой воли те фараоны, которые видели свою главную задачу в сооружении себе достойной гробницы. Все живое хочет не только самосохранения, но и самораскрытия, всем существом зная, что последнее есть самоистощение, смерть, — и быть может, вечная память» (406). Затем, от египетской культуры смерти, через дионисийскую греческую древность, Иванов приходит к описанию главного культурного мифа — мифа о смерти — в христианстве, он пишет: «Посвящение человечества в высшие тайны открыло перед ним и иной, богочеловеческий лик того же стремления к смерти во имя жизни ...» (406).

В число этих «призванных» Иванов и приглашал Гершензона, соблазняя его знаменитым Гетевским изречением: «*stirb und werde*» и пробуждением в «огненной смерти» (387).

«Огненная смерть» (*Flammentod*) и «Умри и стань» (*Stirb und werde*) — цитаты из стихотворения Гете «Блаженная тоска» («*Selige Sehnsucht*»). В финале III-го письма Иванов настойчиво призывал Гершензона к мистической инициации: «Право говорите вы поработанному собственными богатствами человеку: «стань (*werde*)», но, кажется, забываете Гетево условие: «сначала умри — (*stirb und werde*)». Смерть же, т. е. перерождение личности, и есть его вожделенное освобождение. Умойся ключевой водой — и стори» (387).

Стихотворение Гете вводило в текст «Переписки» целый пласт мистических символов, изощренную и эзотерическую традицию истолкования позднего творчества немецкого поэта<sup>44</sup>. Ольга Дешарт вспоминала, что «В. И. часто повторял эти таинственные стихи своего любимого поэта» (I, 845). Что же означал этот призыв в контексте начатого спора?

Утвердив посредством отсылки к «Бесконечному» Леопарди свой тезис о культуре как растворении и уничтожении себя в Боге — «мне сладостно тонуть в этом море ... тонуть в Боге» («*naufgar mi e dolce in questo mare*»), Иванов в том же письме III-ем раз-

вертывает мифологему этой «сладкой» смерти — через обращение к тексту Гете. Он пишет: «Но это уже тоска по Боге — влечение бабочки-души к огненной смерти. Кто не знает этого основного влечения, тот, по правдивому слову Гете, другою, постылою тоскою болен, хотя бы не снимал с себя маски веселости: он «унылый гость на темной земле» (386–387).

Стихотворение Гете «Блаженная тоска», служившее эпиграфом первой книги «*Cor Ardens*» и определившее ее основной миф, было приведено Ивановым (в собственном прозаическом переводе) в статье 1912 года «Гете на рубеже двух столетий»: «Не говорите про это никому, кроме мудрых, ибо толпа тотчас все высмеет: живое хочу я славить, что тоскует по огненной смерти. В прохладе ночей, посвященных любви, в этой прохладе, которая дала тебе жизнь, когда ты был зачат, и в которой ты давал жизнь, зарождая своих детей, — овладевает тобою странное чувство, когда горит тихая свеча. При ее мерцании ты уже не остаешься объатым тенью и мраком, и в тебе пробуждается новое желанье — желанье высшего брака. Нет для тебя ни дали, ни тяжести; ты — бабочка, ты летишь и не можешь оторваться: света алчешь ты, — и вот уже сожжен светом. И пока в тебе нет этого призыва: «умри и стань другим!», дотоле ты лишь унылый гость на темной земле»<sup>45</sup>. Иванов там же дал мистическое толкование этому стихотворению: «Итак, живое тем запечатлевает свою жизнь, что ищет выхода в новую жизнь из полноты своей жизненности; переход — смерть; огонь — бог; бабочка — душа; смерть — брак человека с богом. Еще древние изображали Психею в виде бабочки, летящей в пламя факела, который держит Эрос»<sup>46</sup>.

Цитата из Гетевского стихотворения — рекуррентный символ, проходящий через все творчество Иванова. «Сквозь» Гете, как и «сквозь» Данте (Бабочка-душа появлялась и в X-ой Песни «Чистилища» Данте: «Разве не видите вы, что мы — черви, рожденные для того, чтобы образовать этот ангельский мотылек, который без защиты летит к справедливости»<sup>47</sup>) или Новалиса<sup>48</sup>, Иванов восходил к орфической мифологии, использующей один из древнейших символов: бабочка — Психея, Душа, бессознательно устремленная к Свету (Богу). Гете, Данте, Новалис служили для него спиритуальными медиаторами, связывающими с единой и вечной традицией, традицией «посвященных», прозревающих вечную тайну бытия, высшую реальность, сокрытую в видимой реальности «покрывалом Изиды»<sup>49</sup>.

«Умри и стань» в контексте дионисийского мифа Иванова означало «страдание» и «смерть» Диониса, бога страдающего и воскресающего — эллинского предтечи «Сына Человеческого». Восходящее к самой архаической мифологии предание о растерзании Титанами бога-младенца Диониса превратилось, как полагал Иванов, в у орфи-

ков в культ умирающего и воскресающего бога. Анализируя сохранившиеся свидетельства этого крайне «закрытого» культа, Иванов писал о сакрально-сексуальном характере служений Дионису — разыгрывавшихся как «священный брак между женой архонта-царя и Дионисом», сопровождаемый пением стиха: «Славься, жених, свете новый»<sup>50</sup>.

Совмещение любви земной и любви небесной с гибелью и прозрением новой жизни («умри и стань» Гете) в орфическом культе Диониса проецировалось Ивановым на оппозицию «индивидуальное» — «коллективное» (или «соборное»): он, как и В. Соловьев в «Смысле любви», трактовал любовь как преодоление себя, выход из себя. В Дионисийской мифе первоначальный «грех» разъединения (растерзание Диониса на части) преодолевался в мистическом «браке», соединяющем участников в оргиастическом экстазе.

Уже древние символизировали в образе бабочки-мотылька представление о душе, о бессознательном стремлении к свету. Мотив сгорания бабочки представлял собой классический символ очищения души, ее перерождения<sup>51</sup>. Не случайно у Данте символическая бабочка появляется в X-ой Песни, где описывается вступление героев в первый круг «Чистилища». Для Иванова мотив полета к свету и сгорания оказывался чрезвычайно важен: религиозное сознание связывалось им с экстатическим «выходом из себя». Психея-Душа, запечатленная символом бабочки, являлась эманацией подсознательного (темного, или женского) начала в человеке. Оппозиция «мужское — женское» в картине мира Иванова проецировалась на оппозицию «сознательное — подсознательное», а именно последние члены оппозиций соотносились писателем с религиозным началом, ибо, как утверждал Иванов с статье 1907 года «Ты Еси», «переживания экстатического порядка суть переживания женственной части я, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательного мужского начала, как бы погружающегося в самозабвение или умирающего, и блуждает в поисках своего Эроса, на подобие Мэнады, призывающей Диониса» (III, 364). Таким образом, смерть в концепции Иванова имела ярко выраженный эротический характер, а религиозное чувство было увязано с подсознательным, экстатическим началом души. В торжествующей симфонии мифологической смерти, знаменующей одновременно и возрождение, и любовь, личность, а также реальность пространства и времени теряли свои очертания. Гибель окружающего мира и Города, предчувствуемая собственная смерть и смерть близких проецировались Ивановым на некую универсальную смерть, любовь и возрождение.

Символами этой универсальной смерти были *роза и крест*. Размышляя о бабочке и огненной смерти, Иванов пишет:

«...под каждую розою жизни вырисовывается крест, из которого она процвела» (386).

Символика розы, детально разработанная Вячеславом Ивановым в поэзии<sup>52</sup>, была также включена в общую мифологему смерти-воскресения в тексте «Переписки из двух углов». Блоковская формула, декларированная в драме «Роза и Крест» устами Бертрана, Рыцаря-Несчастия («Радость-Страданье одно!»<sup>53</sup>), прозвучала в том же письме Иванова. Сложный цитатный ряд (Бодлер, Леопарди, Гете) заканчивается скрытой реминисценцией из Блока (отсылающей уже не только к Блоку, но «через» Блока — ко всей символике розы на кресте): «Наша истинная свобода, наше благороднейшее счастье и благороднейшее страдание всегда с нами, и никакая культура у нас его не отнимет» (387).

Роза и Крест — тот же «иероглиф» смерти-воскресения, что и бабочка, летящая к огню. Иванов писал в стихотворении «Pieta»:

«Жизнь» вещал, власть круга дивно слив  
Со властью двух крестных черт победной,  
Египетский святой иероглиф.

Египетский иероглиф I (Иванов его часто употреблял) символизировал жизнь, победу над смертью, ключ к высшей мудрости. Если T-образный крест обозначал страдание, огонь, то верхняя часть — «круг» — ассоциировалась с вечным началом<sup>54</sup>. Путь вверх лежал через очистительный огонь и страдания (та же символика, что и у Flammentod). Между тем, символика круга могла идентифицироваться с Розой, знаком высшего совершенства, солнца (эмблематически изображавшегося в виде круга)<sup>55</sup>. «Египетский святой иероглиф» в Ивановских построениях оказывался изоморфен знаку Розы и Креста, а последний — в свою очередь — был связан с огнем.

Символика сакрального распятия (где Дионис-Загрей и Христос совмещались во всех Ивановских конструкциях) проецировалась на личность, на желание и — одновременно — требование «со-распятия». Орфичекое очищение совмещалось с христианским, а личность наконец преодолевала свое отъединение от общего в мистическом слиянии всех душ (как в финале Дантовского «Рая», где в небесах торжествует Роза, лепестки которой — души умерших и воскресших).

Экстазу со-распятия у Иванова противостоял тотальный «пафос самосожжения» у Гершензона, в картине мира которого смерть и жизнь были разведены непроходимой границей, и смерть являлось основным содержанием земного пути. Неопубликованная книга Гершензона «Пальмира», куда вошли статьи, писавшиеся как раз накануне «Переписки» или сразу после нее, была его последним

гимном смерти, где разрушение Города (древней Пальмиры) оказывалось, по определению мыслителя, «прообразом нашей собственной смерти» (см. *Главу восьмую*).

### *III. Цитата versus Метафора в структуре текста*

«Переписка из двух углов» демонстрировала два типа литературной стратегии, отражающие общую дуальность текста. Первый — литературная стратегия Иванова — можно условно назвать *стратегией цитаты*, второй — Гершензонский — *стратегией метафоры*. «Цитатность» Иванова была основана на фундаментальной символистской посылке — представлении о сущности мира как сокровенной и незримой тайне, по отношению к которой, как писала З. Г. Минц, все тексты являют собой совокупность единого «универсального Текста — мифа о мире», денотатом которого является «туманный ход иных миров»<sup>56</sup>. Всякое слово о мире, любая его интерпретация оказывались в такой системе цитатами, а символистский текст приобретал универсальную интертекстуальность. Иванов любил повторять «Гетову старинную истину», в VII-ом письме он напоминал о ней Гершензону: «Истина давно обретаена и соединила высокую общину духовных умов. Ее ищи себе усвоить, эту старую истину» (396).

В этом плане текст мыслится Ивановым как *присоединение* к традиции, как усвоение и продуцирование уже известного языка культурных символов. Цитата становится знаком такого присоединения. Цитата, как и символ, приобретают характер «суггестивного механизма памяти»<sup>57</sup>. Эти символы — не порождение человеческого сознания, а «отражение» (или «соответствие») высшей реальности — Божественной сущности. Разгадывание ее «тайного языка» — мистическое общение всех «душ», относящихся к разным временам и «кругам творения» (II, 664). Это тайное служение, выраженное посредством цитаты, объединяет «посвященных» и «инициированных» в мистическую секту, составляющую межвековую и межпространственную общность — от орфиков и Гераклита, от гностиков до розенкрейцеров, от Данте до Гете, от Новалиса до Бодлэра и Гюисманса, от Сведенборга до Владимира Соловьева.

Сгущенности цитатного ряда Иванова, его культурному «присоединению» противостояло культурное «отпадение» Гершензона (или «бегство», по выражению Иванова). Выражением этого культурного «бегства», основанном на метафизическом «номинализме» (оппозиционном Ивановскому «реализму»), стала *замена цитаты на метафору*.

Метафора персональна, тогда как цитата, да еще понимаемая как знак культурной памяти и лишенная индивидуальной интерпретации



(ибо «истина давно обретена»), принадлежит некоей коллективной (соборной) сокровищнице. В цитате — коллективный опыт, «посвящения предков», метафора — выражение персонального видения мира. Цитация у Иванова демонстрирует некое возвышенное и эзотерическое «ученичество»: себя он называет — отсылая к Новалису и его философской повести — «чужеземцем, из учеников Саиса» (412). Реминисценция, аналогия — механизмы проникновения в сокровенную сущность бытия, выразимую определенной системой знаков.

Метафора возникает из представления о принципиальной невыразимости этой сущности словом. Возможно лишь установление условного — метафорического — подобия между явлениями и сущностью. Метафора — моментальный и однократный прорыв в эту сущность, плод индивидуального усилия. Цитата образует цепь культуры, метафора — это прорыв цепи. Метафизическая разность между двумя способами постижения мира и двумя стратегиями творчества была описана Ивановым — также с помощью цитатного ряда (реминисценцией из Тютеева и отсылкой к Бодлеру): «Я не зодчий систем, милый М.О., но не принадлежу и к тем запуганным, которые все изреченное мнят ложью. Я привык бродить в «лесу символов», и мне понятен символизм в слове не менее, чем в поцелуе любви» (386).

Метафора устанавливает связь между *различными* рядами явлений — «вопреки» этому различию, как писал Поль Рикер<sup>58</sup>. Стратегия цитаты предполагает наличие *соответствий* («Соответствия»/«Correspondences» — название стихотворения Ш. Бодлера, откуда взята цитата «лес символов») как знаков, постоянно и независимо от личности коррелирующих с высшей реальностью. Этот «лес символов», введенный в текст «Переписки», требует более детального комментария.

Прозаический перевод стихотворения Бодлера Иванов дал в своей статье 1908 года «Две стихии в современном символизме»<sup>59</sup>. Первая часть стихотворения проецировалась им на «реалистический символизм», разгадывающий объективные «тайны» бытия: «Природа — храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами ...»<sup>60</sup>. Во второй части стихотворения, как замечает Иванов, картина мира диаметрально меняется. Вместо поэта, разгадывающего символы бытия, появляется поэт-«парнасец», занятый лишь своей индивидуальностью и ее проекцией на окружающий мир: «Есть запахи свежие, как детское тело, сладкие как гобой, зеленые как луга ... они поют восторги духа и упоения чувств»<sup>61</sup>. Вторая часть стихотворения, как полагал Иванов, демонстрировала торжество «идеалистического символизма» со всеми его атрибутами — декадентским индивидуализмом и психологизмом<sup>62</sup>.

Если вторая часть, прежде, в 1910-е годы, ассоциировалась Ивановым прежде всего с Брюсовым, то теперь, в контексте «Переписки», она явно соотносилась с психологизмом, индивидуализмом и «декадентством» Гершензона (недаром именно в связи с Гершензоном Иванов дал великолепное определение *décadence*).

Бунт Гершензона (как и бунт Ницше, с которым Иванов постоянно соотносит Гершензона) облакался в метафорические формы. Гершензон негодует на отсутствие «живой воды» в умственных источниках, возбраняет «пряные напитки современной философии, искусства, поэзии», а главное — бесконечно страдает от «духоты» культуры, при этом иронически остраняется от этой своей ключевой метафоры и играет с ее вторым — бытовым — планом: «Простите затянувшуюся метафору: такая жара эти дни, — нигде не найти прохлады; пью теплую кипяченую воду, выпил уже весь наш графин, а все не утолил жажды» (408). Жажда метафизическая превращается в жажду физическую, а «полумертвая влага» культуры оборачивается кипяченой водой в стоящем перед ним графине.

Картина мира представлена у Гершензона системой метафор:

1. Бог — это не Бог какой-либо религии. «Нет, нет! — пишет Гершензон, — это не Бог! *Мой* Бог, невидимый, — не требует, не пугает, не распинает. Он — моя жизнь, мое движение, моя свобода, мое подлинное хотение» (408).

2. «Мир иной» мыслится как выход «за ограду тюрьмы», прорыв сквозь «завесу тумана» (394).

3. Путь к нему видится не в виде прохождения сквозь «огненную смерть», освященную традицией мистических исканий. «Смутная греза» о «мире ином» не превращается у Гершензона в целостную картину «обетованной земли», пусть и мифологической. Его волнует только «чувство» этого «мира», которое описывается тоже метафорически: «...Мое чувство — как некогда жжение и зуд в плечах у амфибии, когда впервые зарождались крылья» (394).

4. Земное бытие находит свое описание в системе метафор «тюрьмы», «ограды», «тесноты», «духоты», а также пустыни с «чахлым и жестоким кустом, да плющом развалин» (393).

5. Современная культура — «мавзолей «духовных ценностей» (393). «Ценности» этой культуры подобны «рогам» оленя-мутанта, которому они «мешают в бегу в лесах» (407).

Метафора — дерзкая попытка отказаться от привычного видения мира, порыв пересоздать этот мир по личной схеме. Метафорическая стратегии противостоит метонимической, как метафора противостоит метонимии, в понимании Р. Якобсона<sup>63</sup>. Цитата — вид метонимии,

она представляет «часть» текста цитируемого автора вместо всей совокупности его текстов. Она — выбор «по смежности», по аналогии. Все письма Иванова — концентрированная система цитат и аналогий. Самого Гершензона он постоянно сравнивает с Руссо, с Ницше, с Толстым, то есть пытается «встроить» своего «совопросника» в известную систему, найти подобающий «смежный» ряд. Характерно при этом и то, что Гершензон отказывается от всех подобий, отрицает всякую связь с предшественниками. Он даже склонен отрицать и воздействие Ницше — вопреки известным фактам и явному влиянию: «Я мало читал Ницше, — он был мне не по душе» (407).

Иванов строит свою модель мира, основываясь на системе пересекающихся цитат и аналогий:

1. Бог — Дионис (в его Орфической интерпретации), «уподобленный» Христу. Еще в работе «Религия Диониса» Иванов проследил систему аналогий между евангельской историей Христа и Дионисийским культом<sup>64</sup>. «Протеический» характер Бога у Иванова: Бог оказывается «многолик» и мифологичен, и, как всякий мифологический персонаж, изоморфен множеству явлений — любви, творчеству, религиозному экстазу, смерти и т. д.

2. Мир иной мыслится как коллективное «растворение» и забвение себя в Боге. Представления об этом «растворении» черпаются из разнородных источников — от архаических (дионисийский экстаз) и Библейских — предложение «скинуть ветхого Адама» (392) до прочерчивания цитатного ряда, демонстрирующего «сокровенное движение» к этому «будет»: «Будет эпоха великого, радостного, все постигающего возврата» (411). Симптомы этого «будет» обнаруживаются у Данте и Гете, у Новалиса и Леопарди. Большую роль в тексте «Переписки» играют и автоцитаты: Иванов ссылается на собственное поэтическое творчество как на тот же эзотерически-пророческий цитатный ряд. Собственные поэтические образы оказываются авторитетными свидетельствами продвижения к этому миру иному. Сам же этот «возврат» в плане литературной стратегии представляет собой слияние цитатного ряда в один коллективный «над-текст».

3. Путь к миру иному — «огненная смерть» Гете, проецируемая на дионисийское растерзание, на архаические (древнеегипетский и орфический) культы смерти, на евангельское предание о смерти Христа, на всю историю культуры (в ее «сокровенном движении»), которая представляется реализацией этой древнейшей мифологемы.

4. Земное бытие — плод трагической ошибки, первоначального греха обособления, который усматривается также в системе преданий: «...Орфическое и библейское утверждение некоего изначального «грехопадения» — увы, не ложь» (392).

5. Культура — «лестница Эроса и иерархия благоговений» (386). «Восхождение» и «нисхождение» (в этих категориях Иванов описывает творческий процесс) аналогично лестнице Иакова, по которой сходят и восходят ангелы.<sup>65</sup> Иванов пишет: «На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта» (412). Это движение культуры, по Иванову, вечно: для подкрепления своего представления он ссылается на Платоновского «Тимея», где говорится о вечном возрождении «Муз и письмен» после потопов и пожаров (392), на Ницше («горб неразлучен с верблюдом и тогда, когда он скинул со спины вьючный груз» (387))<sup>66</sup>, на мистический культ Памяти, обнаруживаемый в истории цивилизации.

Иванов прекрасно описал метафорическую стратегию своего оппонента. По его мнению, Гершензон не признает никаких аргументированных доказательств, «кроме одного и, быть может, сильнейшего: красоты слов» (404). Анализируя знаменитую метафору Ницше о верблюде, льве и ребенке (глава «О трех превращениях» книги «Так говорил Заратустра»), Иванов называет систему описаний Ницше фигурой «уподобления», замечая при этом, что «пафос его (Ницше — В.П.) — ваш» (403). «Пафос» Ницше действительно был близок Гершензону (вопреки его опровержениям), и не только в связи с общим кругом проблем, также отмеченным Ивановым: «Конечно, проблема Ницше — ваша проблема: культура и личность, ценность, упадок и здоровье, особенно здоровье» (402). Сам стиль мышления, названный Ивановым «иконоборческим» (в противоположность «преемственному кумиротворчеству мира»), продуцировал и особенности литературного стиля, толкал Гершензона на литературное и лингвистическое (вслед за метафизическим) *разоблачение*. Подобно Ницше, который своими метафорами хотел выветрить в старых и стершихся философских понятиях запах метафизики<sup>67</sup>, Гершензон пытается иронически остранить цитату и подвергнуть ее метафорической реинтерпретации.

Если Иванов пишет о будущем культурно-религиозном рае с «кустами роз», которые «прозябнут из серых гробниц», то Гершензон замечает, что это утверждение равносильно мысли о том, что «непотребная сейчас культура именно в дальнейшем своем непотребстве снова обретет начальное целомудрие» (413). Будущее «очищение» культуры иронически остраняется метафорой: «культура — Мария Магдалина» (413). Прокламируемый Ивановым почти в каждом письме призыв к *Flammentod*, к «огненной смерти», также иронически заземляется и метафорически «обыгрывается» Гершензоном: если культура сама стихийно «очищается», то «в таком случае ог-

ненная смерть личности не только не нужна, — она вредна, потому что личность сгоревшая и воскресшая тем самым выходит из состава культурных работников» (414).

Иронически остраненная стратегия метафоры Гершензона противостояла профетически прокламируемой стратегии цитаты Иванова. Усложнение семиотического потенциала за счет сложного цитатного ряда, одновременно корреспондирующего с несколькими источниками, превращало «Переписку из двух углов» в закрытый герметический текст. Ироническое «упрощение» текста, проводимое Гершензоном путем метафорического «взрыва» культурных рядов (не случайно Иванов называет своего оппонента «толстовцем» и «опроценцем!»), было актом демонстрации исчерпанности старой культуры, действующей в замкнутом кругу «вечного возвращения». Характерно, что в этот период Гершензон, тончайший исследователь литературы и культуры, вообще отказывается от предмета своих прошлых штудий. Центр его интересов смещается в сторону древних религий, дающих архетипические картины мира, свободные от «искажения» позднейшей культурой.

Позиция Гершензона противостояла позиции Иванова, пытающегося сочетать языком мифа распадающуюся «связь времен», транспонировать мифологию в современные религию и культуру. Спор о культуре переводился Гершензоном в русло спора о *конце* этой культуры. В этом смысле «Переписка» должна была стать последней книгой или выйти за пределы литературной условности и слиться с протекающей параллельно жизнью. Незавершенность спора, открытость границ диалога, который Иванов продолжал вести и после смерти своего собеседника (в серии писем-трактатов, адресованных Шарлю Дю Босу и Александру Пеллегрини) превратила «Переписку из двух углов» в уникальный памятник духовной рефлексии и сложнейший эзотерический текст, где при внешней заявленности позиций (до сих пор вызывающих дискуссии)<sup>68</sup> остается сложнейший внутренний план, выраженный языком символов и цитат, пространственных кодов и изощренной метафорики.

