

## II. В. И. Иванов. «Язык»

### В. И. ИВАНОВ

- Родная речь певцу земля родная:  
 В ней предков неразменный клад лежит,  
 И нашептом дубравным ворожит
- 4 Внушенных небом песен мать земная.
- Как было древле, глубь заповедная  
 Зачатий ждет, и дух над ней кружит...  
 И сила недр, полна, в лозе бежит,
- 8 Словесных гроздий сладость наливная.
- Прославленная, светится, звеня  
 С отгулом сфер, звучащих издавеча,  
 Стихия светом умного огня.
- 12 И вещей гимн — их свадебная встреча,  
 Как уголь, в алмаз замкнувший солнце дня, —  
 Творенья духоносного предтеча.

Стихотворение «Язык» написано Вячеславом Ивановым в Павии 10 февраля 1927 года, к 90-й годовщине смерти Пушкина. Вначале оно называлось «Поэзия»; к нему был предпослан евангельский эпиграф «И Слово плоть бысть». Публикуя стихотворение 10 лет спустя (Современные записки, 1937, LXV, с. 165–166), поэт отказался от эпиграфа, точнее, превратил часть его в название: новая редакция, имеющая многие разночтения с первой, называлась «Слово-Плоть». Третья редакция вошла в сборник «Свет Вечерний» (1962): текст ее принят как основной в «Собрании сочинений» Вячеслава Иванова, а также в советском издании 1976 года.

«Язык» важен для творчества Иванова во многих смыслах. В эмиграции до 1 января 1944 года, когда был начат «Римский дневник», поэт, насколько известно, создал лишь 21 стихотворение. Как и некоторые другие символисты (например, Ю. Балтрушайтис), он считал этапы продолжительного молчания необходимостью для поэта, связывая их с немотой «апофатического» экстаза. «Святой безмолвия язык», чтимый Ивановым, был для него первее и важнее всякого, даже поэтического языка<sup>1</sup>. Тем более значительны редкие всплески поэтической речи, прорывающие это безмолвие.

Характерно, что в такие минуты поэзия, речь, язык как бы задумываются о себе самих. Стихотворение можно отнести к разряду автотематических, или, по употребительному в последние годы термину, металингвистических. Это размышление поэта о своем материале, о его неисчислимых возможностях и неизбежных ограничениях; о его многосложной и антиномичной природе; о пластах прошлого, запечатленных в языке, и о том возможном будущем, которое самим существованием языка смутно, «как бы сквозь тусклое стекло», предугадывается.

Известно, что Вячеслав Иванов развивал оригинальную лингвистическую концепцию — на наш взгляд, одну из наиболее глубоких и цельных концепций языка в истории русской мысли. Возникшая на пересечении идей Гумбольдта, Шопенгауэра и ранних славянофилов, она соприкасается, с одной стороны, с платонизмом и с мистикой восточной церкви, с другой — с такими современными явлениями, как юнгианство и даже структурализм. Сложными и косвенными путями (в частности, через М. Бахтина) она оказала некоторое воздействие и на нынешнюю семиотику. В статьях Вячеслава Иванова легко найти отчетливые параллели к некоторым местам стихотворения «Язык». Прочитируем несколько отрывков (число их можно значительно умножить):

«Язык — земля; поэтическое произведение вырастает из земли. Оно не может поднять корни в воздух. Как же нам, однако, стремиться вперед в ритме времени, которое нас взметает и разрывает, отдаться зову всемирного динамизма — и в то же время оставаться “крепкими земле”, верными кормилице-матери? Задача, по-видимому, неразрешимая, — грозящая поэзии гибелью. Но невозможное для людей возможно для Бога, — и может совершиться чудо нового узнания Земли ее поздними чадами. Приникая с любовью к недрам нашего родного языка, живой словесной земли и материнской плоти нашей, внезапно, быть может, мы услышим в них биение новой жизни, содрогание младенца. Это будет — новый миф» (III, 372).

«Язык вообще, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (*érgon* и *enérgeia*); соборная среда, непрестанно и совокупно всеми творимая и вместе предваряющая и обуславливающая каждое творческое действие в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого; создание духа народного и Божий народу дар. Язык — по Гумбольдту — дар, доставшийся народу как жребий, как некое предназначение его грядущего духовного бытия» (IV, 675).

И последняя цитата — из более ранней, хрестоматийной для русского символизма статьи;

«Как электрическая искра, слово возможно только в сообщении противоположных полюсов единого творчества: художника и народа. К чему и служило бы в разделении *слово, это средство и символ вселенского единомыслия?* <...> Что познание — воспоминание, как учит Платон, оправдывается на поэте, поскольку он, будучи органом народного самосознания, есть вместе с тем и тем самым — орган народного воспоминания. Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможности. *Как истинный стих представлен стихией языка*, так поэтический образ предопределен психеей народа. <...> Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии. Он изобретает новое — и обретает древнее» (I, 712–714).

Эти внетекстовые параллели полезно иметь в виду, но они, разумеется, не могут заменить анализ текста. Смысл и магия стиха рождаются из сложного переплетения его фонологических, грамматических и семантических тем. Вскрыть это переплетение — и то далеко не полностью — может лишь микроанализ. «Язык» не только пересказывает отнюдь не простую лингвистическую концепцию Иванова на сжатом пространстве 14 строк: он передает ее всей своей материей, всей *плотью слова*, всей своей симметрией и равновесием. При этом он объединяет ее с иными философскими и мифологическими планами ивановской мысли — с его символикой мировой души, дионисийства, соборности. Значительно также историко-литературное измерение стихотворения — его связь с именем и поэтической традицией Пушкина. По внутреннему богатству — при внешней, скорее нетипичной для Иванова скромности поэтических средств и весьма небольшом объеме — «Язык» выделяется на фоне других ивановских стихотворений, да, пожалуй, и на фоне всего русского символизма. С. Аверинцев справедливо причисляет его к произведениям Вячеслава Иванова, «самым живым» для современного адресата<sup>2</sup>.

«Язык» — сонет, написанный традиционным для этой формы в русской поэзии пятистопным ямбом, при этом сонет наиболее строгого, так называемого итальянского образца. Схема его *abba abba cdc dcd* (рифмы *a* и *d* — женские, *b* и *c* — мужские). Такое построение («замкнутые» катрены и «открытые» терцеты) издавна принято считать самым совершенным. Сохранены и другие особенности строгого сонета (кроме одной, о которой будет сказано далее): на границах строф расположены точки, последнее слово может рассматриваться как ключ ко всему произведению. Пристрастие Вячеслава Иванова к сонету хорошо известно. В трех томах его собрания сочинений оригинальных сонетов 222 (из приблизительно тысячи стихотворений), в том числе два венка сонетов, два незаконченных сонета и один сонет на немец-

ком языке. Показательно, что и последнее произведение Вячеслава Иванова — сонет (третье стихотворение цикла «De profundis amavi» в «Свете Вечернем»), в огромном большинстве случаев ивановские сонеты написаны пятистопным ямбом, и схема их весьма часто соответствует схеме «Языка». Эта форма, бесконечно разнообразная при всей своей скованности, по-видимому, идеально соответствовала мысли Иванова об искусстве как предельной свободе и предельном послушании.

Форма стихотворения и его размер сами по себе имеют знаковый характер: это сигнал принадлежности к определенной европейской и русской (в частности, пушкинской) традиции, к определенному «высокому» типу поэтического языка. На ритмическом уровне стих лишен каких-либо броских индивидуальных черт, подчеркнута «незаметен», аскетичен. Ямб стихотворения — бесцезурный; словоразделы после четвертого слога наблюдаются в 7 строках из 14 (в нечетных строках первого катрена, во внутренних строках второго катрена, в средней строке первого терцета и в двух первых строках второго терцета). Это вполне соответствует общей тенденции русской поэзии XX века и не может считаться чем-то специфичным для Иванова<sup>3</sup>; любопытна, однако, симметрия словоразделов — здесь наблюдается аналогия между двумя внешними и двумя внутренними строками, поддержанная и на некоторых других уровнях. Ритм стиха — обычный альтернирующий<sup>4</sup>; пропуски ударений появляются лишь на слабых стопах — либо на второй (2), либо на четвертой (5, 8, 10, 11, 12), либо на второй и четвертой (3, 9, 14). Из 70 возможных схемных ударений пропущено 12 (средняя ударность стоп несколько выше, чем свойственно поэзии XX века). Малый размер текста не позволяет делать какие-либо статистические выводы. Однако ритмические ходы, заметные на общем фоне насыщенности стиха ударными стопами, в некоторых случаях могут быть связаны с движением семантических тем.

На иных уровнях, чем ритмический, симметрия и равновесие структурных элементов более заметны. Поэт как бы развертывает перед нами спектр различных возможностей языка — и в сфере звука, и в сфере смысла, и, наконец, в сфере стиля (архаизмы, просторечие и т. п.). Язык не просто задан как философская тема сонета: одновременно он проявляется и как его «материальная тема» — Вячеслав Иванов не только *ведет речь о языке*, но и *демонстрирует язык*, поворачивает его разными гранями; не только рассуждает, *рассказывает*, но и *показывает*. За предстоящим читателю (или слушателю) *текстом* просвечивает *система* (а за системой русского языка семиотические системы — языки — мифа и религии).

Первый катрен в огромной степени строится на *сонорных*: из 69 согласных его фонем сонорные представляют едва ли не половину (31).

Наиболее частая согласная катрена — *н* (*н*); за ней следует *р* (*р*) и *м* (*м*). Среди немногочисленных взрывных согласных выделяется *д*. Здесь легко заметить консонантную тему *н-р-д* (с различными перестановками); т. е. в катрене дано — как анаграмма — слово *народ*, существенное для ивановской концепции языка как соборного начала (ср. также слово *недр*, 7). Другое слово, которое анаграммируется (не только в катрене, но и во всем стихотворении), — *речь*. В отличие от слова *народ*, оно реально появляется в тексте, при этом в весьма значащей позиции — как второе слово (первое существительное и первое подлежащее) всего сонета; отзвук же его присутствует во многих строках (*пр*»едков — *др*»евле — *сф*»ер, 2-5-10; *звучащих издал*»еча — *встр*»еча — *твор*»енья, 10-12-14), вплоть до слова *предт*»еча (14), которое есть завершающий предикат стихотворения. Таким образом сонет замыкается; слово *речь* через пространство 14 строк перекликается с последним, ключевым словом (первый субъект — с последним предикатом); *предтеча* как бы заключает в себе *речь* и на уровне звука, и на уровне синтаксиса, и на уровне семантики. С другой стороны, существенна перекличка слова *предтеча* со словом *предков*, 2 (будущее / прошлое).

Среди ударных гласных в первом катрене заметно преобладает *а* — 8 случаев из 17, включая первую и последнюю ударную гласную (*родн*»ая, 1 — *земн*»ая, 4). Ударные *а* замыкают катрен и в другом смысле: словосочетание *земля родн*»ая (конец строки 1) зеркально соответствует словосочетанию *м*»ать *земн*»ая (конец строки 4).

Следует также обратить внимание на изысканную перекличку строк 3 и 4. Слово *внушенных*, с которого начинается строка 4, заключает в себе фонемы трех предыдущих слов — *нашептом дубравным ворожит* (3). К тому же оно связано с началом строки 2 (*в ней*), образуя как бы зачаточную инициальную рифму.

На грамматическом уровне бросается в глаза преобладание существительных. Вячеслава Иванова издавна принято определять как «поэта существительного» (Аверинцев, 1976, с. 31; ср. также Белый, 1922). В этой связи говорят о его статичности, мозаичности, абстрактности. Из 20 лексических единиц первого катрена существительных почти половина — 9 (во всем сонете 71 лексическая единица, в том числе 30 существительных). При этом существительные Иванова коротки и часто односложны. Прилагательных в первом катрене четыре, и все они произведены от существительных (всего прилагательных в сонете 13). Глаголов в финитной форме только два (всего в сонете — 7). Впрочем, и глаголы, и прилагательные в первом (и во втором) катрене по-своему выделены, так как на них строятся рифмы. Грамматические предпочтения Иванова особенно отчетливы в первой строке, состоящей только из имен (с нулевой связкой *есть*).



Заметим, что глаголы в финитной форме отсутствуют и в пяти завершающих строках сонета.

Время первого катрена — настоящее; прошедшее дано только в причастии *внушенных*, 4 (и в подтексте). Именная парадигма в достаточной мере развернута, но очень резко преобладает беспризнаковый именительный падеж. Катрен представляет собой единую сочинительную фразу, причем синтаксические членения вначале совпадают с ритмическими; лишь между строками 3 и 4 наблюдается *enjambement* («анжамбман», «перенос»), и синтаксис в этом месте обретает типично ивановский, запутанный, «латинский» характер. Трудно разобраться в «многоэтажной» инверсии: следует ли читать последнее предложение как «земная мать внушенных небом песен ворожит дубравным нашептом» или же как «земная мать ворожит дубравным нашептом внушенных небом песен», т. е. относится ли слово *песен* к слову *мать* (что более вероятно) или к слову *нашептом*? Поэт оставляет нас в неведении, по-видимому, сознательно — это входит в его семантическую задачу.

Выбор структурных элементов, игра их на разных уровнях участвуют в создании сложного смыслового эффекта. Первый катрен вводит семантические темы (топосы) *земли* и *памяти*. Речь, язык уже в первой строке приравнивается к земле; это метафорическое сравнение, усиленное строго симметричным построением строки и двумя одинаковыми эпитетами, превращается в символическое тождество.

Как известно, по концепции Иванова символ обретает различные значения и измерения в разных сферах сознания (и бытия). Земля, Гея, Деметра в ивановской символической системе играет огромную роль. Она может рассматриваться как плоть — и душа — мира, женский его аспект, темное отражение Предвечной Девы — родительницы Диониса (ср. II, с. 165–166). В христианской интерпретации земля может быть сближена с Богородицей; в чисто психологической — с юнгианской категорией *anima* («душа») (III, 269–273); сонет «Язык» дает нам еще одну интерпретацию — в творческой, поэтической сфере земля есть *стихия* народной речи, рождающая *стих* и как бы уже носящая его в себе. (Заметим, что знаменитое сближение *стихии* и *стиха* у Пастернака в «Теме с вариациями», возможно, восходит к ивановским построениям.) В стихии воплощен момент необходимости, совместный опыт и мудрость предков<sup>5</sup>; но сама по себе, вне прикосновения творческого духа, она пассивна, инертна. В первом катрене подчеркнута именно семантика *инертности* и *недвижности*. Здесь царит «вечное настоящее», повторение, статика, замкнутость в себе. В плане выражения этому — по крайней мере, отчасти — соответствует выбор грамматического времени, интранзитивность глаголов, пассив, нагромождение имен в беспризнаковом номина-

тиве, затрудненный «темный» синтаксис. Особое внимание следует обратить на повторы. Уже первая строка построена «зеркально» и замкнута: в ее начале и конце — слово *родная*. Начальная позиция этого слова, женский род его, равно как звуковая и этимологическая связь с *народом, родом, родиной, рождением, родством*, делают его в данном контексте необычайно весомым семантически. Вячеслав Иванов выделяет его еще тем, что позволяет себе в этом месте нарушить — единственный раз во всем стихотворении — правило неповторяемости слов сонета. Мы уже отмечали некоторые сходные случаи зеркальности и замкнутости (ср. повтор с характерной морфологической сменой и синтаксической перестановкой *певцу земля родная — песен мать земная*, 1–4). Полноударные и «безглагольные» строки — 1 и 4 — также усиливают эффект статичности, завершенной симметричности катрена.

В пространственной семантике катрена подчеркнута *горизонталь*, символически связанная с пассивным началом. Дан некоторый намек и на вертикальное измерение: в частности, упомянут *дуб* (косвенным образом, в слове *дубравным*, 3). Символика *дуба* многообразна. Прежде всего это один из вариантов мирового *древа*, объединяющего верх и низ, небо и землю, свет и тьму (ср. и этимологическую связь *древо — древле*). Вячеслав Иванов использовал этот символ неоднократно, всячески подчеркивая его амбивалентную природу: так, в стихотворении «Каменный дуб», написанном за полтора года до нашего сонета, образ *дуба* нейтрализует оппозиции *живого / неживого, весны / зимы, рождения / смерти* и некоторые другие. Тем самым *дуб* связан с двойственным комплексом дионисийства — осью ивановской метафизики. С другой стороны, в мифологическом растительном коде он противопоставлен *винограду*, как дерево Зевса (и Кибелы) — подлинному дереву Диониса. Контраст *дуб / виноград (лоза)* существен для всего сонета: лоза появится во втором катрене (7), примерно в той же позиции, что и *дуб* в первом. В-третьих, слова о *нашепте дубравном* (3) отсылают к определенной философской концепции. Человеческий язык, знаковые системы культуры сближаются *языком природы*. Эта концепция, восходящая к Шеллингу и любому драм, была близка Вячеславу Иванову — так же как Баратынскому, Тютчеву, Фету; в его стихах мы находим тому десятки, если не сотни примеров, порой воплощенных в несколько стертых метафорах, порой в смелых и оригинальных образах. И, наконец, *дуб* и *дубрава* — живые знаки пушкинской традиции. Они связаны со вступительными строками «Руслана и Людмилы» (использованными в известном стихотворении из «Римского дневника»), с *широкошумными дубровами* из стихотворения «Поэт». Вспомним, что сонет посвящен памяти Пушкина. Таким образом, одно слово (точнее, одна морфема) вводит

ивановские стихи в широчайший контекст — мифологический, религиозный, философский, историко-литературный.

Второй катрен во многих отношениях противоположен первому. Он демонстрирует иные грани языка и мифа. На фонологическом уровне в нем резко снижен удельный вес сонорных: *м* (*м*») вообще нет, а *л* (*л*»), *н* (*н*»), *р* (*р*») составляют менее трети всех согласных. Значительно больше *взрывных* (24 случая из 69). Если в первом катрене подчеркнута звучность, гармония, то во втором язык предстает скорее в своем дисгармоническом аспекте. Правда, последние две строки катрена строятся на повторах не взрывных *с* (*с*»), *л* (*л*»), *в* (*в*») — анаграмме лексемы *слово*. Среди ударных гласных преобладают гласные переднего ряда *е*, *и* (9 случаев из 18), но на этом фоне явно выделяются два ударных *у* (*глубь*, *дух*), расположенные в соседних строках 5 и 6, в той же стопе (третьей), в моно-силлабических, весомых в смысловом плане существительных. По-прежнему заметно тяготение Иванова к инициальным рифмам (или рифмоидам), оно даже усилено: если строки 2 и 4 первого катрена перекликались еле заметно (*в ней* — *внушенных*), то во втором катрене инициальная рифма *как было* — *и сила* (5–7) бросается в глаза (ср. ту же тенденцию далее: *словесных* — *прославленная* — *и веший*, 8–9–12, *с отг*»*улом* — *как* «*угль*, 10–13). На грамматическом уровне следует отметить падение веса существительных (8 случаев из 23) и повышение веса глаголов (4 случая из 23); при этом наряду с настоящим временем появляется уже и прошедшее (*было*, 5). Кстати, если в первом катрене даны глаголы только несовершенного вида, то *было* (соответствующее пропущенной связке *есть* первой строки) оппозицию *совершенного* / *несовершенного* снимает. Катрен, в отличие от первого, членится на две фразы: первая из них сочетает сочинение с подчинением, вторая представляет собой развернутое простое предложение с инверсиями, вполне, однако, ясное и прозрачное. Перенос дан не в конце катрена, а в его начале. Ритмически второй катрен также в определенном смысле обратен первому: полноударные строки расположены не по его краям, а в середине.

Смысловая структура катрена в заметной степени связана с выбором и игрой элементов плана выражения. В первом катрене Иванов подчеркивал пассивность, инертность, «вечное возвращение», у него соответствующие топосу *земли* (женского начала, *ани-мы*); второй катрен утверждает активность, движение, разнообразие, соответствующие теме *духа* (мужского начала, *анимуса*). Речь идет уже не о коллективном языке, а о его индивидуальном использовании поэтом; не о погружении в первобытную стихию бессознательного, а о следующей ступени — волевой индивидуации. Отсюда — смена статического динамическим. Умножается число глаголов (два из них — *кружит*, 6,



и бежит, 7, — глаголы движения); появляется выразительный перенос, подчеркнутый фонологической и морфологической связью («*глубь заповедная / Зачатий ждет*», 5–6); «вечное настоящее» превращается в подлинное время, где есть и настоящее, и прошлое. Подобным же образом горизонталь переходит в вертикаль («*глубь — дух над ней*», 5–6); воздействие на расстоянии, внушение — в брачную близость, замкнутость — в открытость. В мифологическом растительном коде, как мы уже упоминали, дубу противопоставляется лоза. Это также медиатор верха и низа, неба и недр, космоса и хаоса, жизни и смерти; при этом лоза влечет за собою коннотации, связанные с культом Диониса и через его посредство с христианской символикой жертвы (ср. важную для многих символистов категорию *жертвенного искусства*). Язык природы, одна из тем первого катрена, здесь отходит на второй план: поэтический язык сближается с феноменами природы лишь метафорически.

Первый терцет опять меняет многое. Он связан по звуку с концом второго катрена (повтор *сл*). Однако звуковая система языка в нем обращается новой стороной. В терцете преобладают *целевые* (их 21 из 46 согласных). Консонантная тема терцета строится на сочетаниях *св, зв*, расположенных по диагоналям (*св»етится — сф»ер — св»етом*, 9–10–11; *зв»еня — звучащих*, 9–10; ср. также обратную диагональ *с отг»улом / «умного огня*, 10–11). Тем самым вводятся семантические темы *света* и *звука*, отсутствовавшие или почти отсутствовавшие в катренах (там *звук* был предсказан *н»ашептом*). Ударные гласные *а* и *е* находятся практически в равновесии. На грамматическом уровне впервые — единственный раз — встречаются рефлексив и деепричастие (9). Терцет — единое простое предложение, в достаточной мере насыщенное инверсиями. Ритмически он наиболее облегчен в сравнении с другими строфами: в нем нет полноударных строк, из 15 возможных схемных ударений пропущены четыре.

В семантическом плане ориентация терцета иная, чем ориентация катренов. *Временн»ая дистанция*, заданная в катренах, превращается в *пространственную* (отметим переключку *пр»едков, др»евле*, 2–5, — *сф»ер, издал»еча*, 10). *Горизонталь* первого катрена и *вертикаль* второго преобразуются в *сферичный* мир, обращенный на себя, связанный с традицией средневековой мысли (прежде всего с Данте). Кстати, слово *сфер* (10) появилось только в третьей редакции стихотворения; ранее строка 10 читалась: «*В лад музыке, сходящей издалеча; Созвучьям в лад, сходящим издалеча*». Наконец, *земля* первого катрена и *влага* второго катрена сменяются *огнем*. Поэт, перебирая фонетические, грамматические, синтаксические и ритмические возможности языка, одновременно перебирает основные структурные элементы средиземноморской — и не только

средиземноморской — мифологии. Завершение этого перебора мы увидим в следующем терцете.

Язык — основная тема и «действующее лицо» стихотворения — предстает здесь в новом облике. Это по-прежнему стихия, но стихия, просвеченная *сверхличным* разумом, началом *умного огня* (ср. *умная молитва* в традиции православной церкви; заметим также звуковые связи »умного — «*уголь — алмаз*, 11–13). *Огонь* в мифологии амбивалентен и по-своему «дионисичен»: в нем снимается оппозиция *конструкции / деструкции*, а также *личности / неличности*. При этом язык оказывается эхом, отгулом иных отдаленных миров, иного, сверхличного горизонта смыслов; тема эта принадлежит к числу основополагающих для Вячеслава Иванова (ср. хотя бы хрестоматийное стихотворение 1902 года «Альпийский рог»).

Последний терцет в традиционной теории сонета считается ключевой, синтезирующей строфой. Отметим некоторые его особенности. Система согласных здесь впервые приходит в состояние некоторого равновесия: пропорции сонорных, взрывных и щелевых практически одинаковы. В ударных слогах не оказано особое предпочтение ни гласным заднего, ни гласным переднего ряда. Кстати говоря, в сонете, как в целом, дан почти полный набор русских фонем (и графем), что для короткого стихотворения отнюдь не обязательно: т. е. русский язык достаточно полно *показан* в его звуковом (и письменном) аспекте.

На грамматическом уровне заметна «безглагольность» последнего терцета, соответствующая «безглагольности» начала стихотворения. Впервые появляется (13) направленный аккузатив (кроме него, есть только именительный и родительный падежи). Не лишено любопытности движение грамматических родов в сонете: в первом катрене преобладает женский род (*земля, мать*), во втором подчеркнут и мужской, в первом терцете они объединены, и, наконец, последний терцет снимает оппозицию — в нем дан средний род (*солнце*, переключаясь с *небом* первого катрена, *зачатьями* и *недрами* второго), а завершающее слово стихотворения — *предтеча* — грамматически «андрогинно».

В синтаксическом плане терцет — единая фраза, центр которой выделен пунктуационно; он выделен и ритмически — средняя строка терцета (13), в отличие от двух крайних, полноударна. В середине этой выделенной строки, в «центре центра» расположено слово *алмаз* — палиндромическое повторение слова *земля* из начала сонета.

Семантически последний терцет, как и следовало ожидать, в высшей степени значителен. Он еще раз меняет пространственную ориентацию: *сферический* мир предыдущего терцета превращается в *точку*. Алмаз, заключающий в себе солнце, есть символ Единства,

обозначаемого точкой во многих мистических системах. Пространства в его разделяющем смысле больше нет (ср. Дешарт, 1971: с. 159). После *земли, влаги и огня* является некая следующая и высшая стихия. Уголь, превратившийся в алмаз, — это *преображенная материя*; в ней сочетаются — и усиливаются — твердость земли, прозрачность влаги и блеск огня; в ней замкнуто солнце, т. е. Аполлон, мифическое инобытие Диониса.

Любопытно здесь отсутствие четвертой античной стихии — *воздуха*. Алмаз есть как бы противоположность воздуха, «антивоздух». Впрочем, воздух в определенном смысле присутствует в слове *духоносного* (14), а также дан в терцете и анаграмматически.

«Свадебная встреча» творческого духа и стихии языка свершилась; внеличное и личное объединились в сверхличном; дух превратил *язык в поэзию*; алмаз, о котором говорит поэт, — это предстоящее нам аполлонически завершенное и дионисически восторженное стихотворение, блистающее гранями звука и смысла, говорящее о самом себе и не только о самом себе. И здесь Вячеслав Иванов открывает новое, последнее измерение. Язык — и поэзия, — согласно Иванову, есть только предвестие, Прообраз, *предтеча* некоей будущей вселенской связи людей; на этой ступени, где будут сняты все противоположности и противоречия, язык превзойдет себя и самоуничтожится; но эту вселенскую общину можно лишь смутно предугадывать (попытки своевольно ее строить чреваты тягчайшими заблуждениями). По словам западного мыслителя, на первый взгляд весьма далекого от Вячеслава Иванова, «о чем нельзя говорить, о том следует молчать».

### III. О строении сонета Вячеслава Иванова “La superba”

Тень реет. В глубине, за рощей горных пиний,  
Залива гневный блеск под грозовым крылом,  
И зыбкой чешуи изменчивым стеклом —  
Туч отраженный мрак, и волн отлив павлиний...

А на краю земли, в красе надменных линий,  
Восточный стражник — мыс подьемлет свой шелом,  
И синие хребты властительным челом  
Из влажной бирюзы встают до тучи синей.