



Нина СЕГАЛ (РУДНИК)

**Дионисийство как прием:
к вопросу о метафизическом хронотопе
поэзии Вяч. Иванова**

Вяч. Иванов восхищал своих современников уникальностью мировоззрения, основанном на единстве искусства, религии, философии, истории, космогонии и познания человека. А. Ф. Лосев полагал, что «самое интересное и самое ценное у Вячеслава Иванова — именно эта объединенность», в которой все ее элементы оказывались одновременно на первом плане¹. Замечательное компаративистское изучение религии Диониса стало для Иванова не только основной сферой научных занятий, но и обращением поэта, филолога, историка, философа и публициста *urbi et orbi*. Сам Иванов всегда подчеркивал первостепенную роль своей поэзии в понимании его творчества в целом, и резонно видеть в дионисийстве, столь интересующем поэта, не только теологему и философему², но и, выражаясь языком русского формализма, «прием» как широкое понятие применительно к художественному канону. Таким образом, например, Ахматова использовала понятие «приема», и, по свидетельству Вяч. Вс. Иванова, И. Бродский унаследовал от нее такую возможность применения этого термина, см. его именование классицизма «великолепным “приемом”»³. В этом отношении дионисийство в творчестве Иванова можно рассматривать в широком смысле как один из символистских эстетических канонов, образующих уникальный для русской поэзии метафизический хронотоп, а в узком понимании — как семантический сюжет, достаточно устойчиво функционирующий в поэтических, философских и публицистических текстах Иванова.

Понимание дионисийства как большого эстетического канона должно быть соотнесено с ситуацией религиозного, философского и антропологического кризиса, нижняя временная граница которого относится к началу 1890-х гг., а верхняя датируется концом Второй мировой войны. Дионисийство и было, по сути, «всеединым» ответом Иванова на этот кризис — созданием одного из наиболее влиятельных эстетических канонов русского Серебряного века. Чрезвычайная ин-

тенсификация интереса европейской науки и искусства к античному наследию на всем протяжении XVIII–XIX вв. уже принесла замечательные плоды. Так, в области живописи следует упомянуть в качестве непосредственных предшественников Иванова такие явления, как творчество Ж. — Л. Давида, движение «назарейцев», объединившее ряд немецких и австрийских художников, которые выступили с идеей возрождения религиозного монументального искусства путем обращения к мастерам средневековья и раннего Ренессанса, или работы такого признанного лидера европейского академизма, как Ж. О. Д. Энгр. В России параллельным по отношению к этим европейским достижениям было творчество Александра Иванова. Новый этап в осмыслении античности был связан с идеями Ф. Ницше, высказанными им впервые в 1872 г. в «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik». Образы Диониса и Аполлона быстро станут «вечными спутниками» русской литературы и особенно русского символизма, начавшего в 1890-х гг. свои поиски в области искусства как нового религиозного пути⁴. Достаточно упомянуть работу А. Л. Волынского «Литературные заметки: Аполлон и Дионис», опубликованную в 1896 г. в «Северном вестнике»⁵. Предпринятое Ивановым изучение религии Диониса синтезировало эти предыдущие поиски в плане научном, философском, идеологическом и религиозном и предлагало новый взгляд на культуру.

Как пишет сам Иванов в «Автобиографическом письме» (1917), изучение религии Диониса и дионисийских культов «было подсказано настойчивою внутреннею потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания я мог только этим путем» (II, 21). Глубоко личное отношение к объекту своего исследования, выросшее из ревизии идей Ницше, приводит к тому, что дионисизм становится для Иванова не только чрезвычайно привлекательной областью знания, но прежде всего ответом на актуальные вопросы веры. Идея возрождения, основанная на древнеарийском представлении о палингенесии, определяет основной концепт его исследования⁶. Иванов понимает под палингенесией широкий спектр значений применительно к разным направлениям: как апокатастасис стойков, имевших в виду под палингенесией представление о возрождении мира после мирового пожара и «восстановление» как периодическую палингенесию всех вещей; как часть пифагорейского учения о метемпсихозе, в том числе в его трансформации у орфиков и Гераклита, включавшего в представление о палингенесии идею о роковом восхождении и нисхождении душ, вовлеченных в круговорот космических элементов; палингенесию эллинистических мистериальных культов, понимаемую как новое рождение при посвящении в таинства и смерть «старого», греховного человека; ренессансную палингенесию как программу возрождения античной науки, искусства, образа жизни. Применительно к изучению

религии Диониса и дионисийских культов палингенесия как инструмент позволяет универсализировать драматическое, театрализованное повествование о героических страстях. Развивая учение Аристотеля о трагедии, Иванов видит в палингенесии часть религиозного ритуала, в котором идея пафоса «повсюду представляется действительно выдвинутой и развитой по определенным категориям», что в результате дает «типические схемы положений, признаваемых «трагическими»»⁷. С точки зрения Иванова, этот ритуал является двигателем постоянного обновления, характерным в том числе и для христианства, которое вбирает в себя представления о соединении с хтоническим страстным божеством, приятии его в себя и благодаря этому восхождению к полноте благодатного катартического действия⁸. Неотъемлемой частью нового представления о христианской религии становится поэтому представление о культовом пафосе, преодолении индивидуации в совместном ритуальном действе и обретении подлинного индивидуального «я».

Русская православная церковь как прямая наследница Византии, с точки зрения Иванова, наследует «эллинской религии страдающего бога». При всей антиномичности дионисийства и таких духовных практик православной церкви, как аскетизм, нестяжательство, исихазм, старчество как способ уничтожения страстей, питаемых помыслами, Вяч. Иванов именно в страстях усматривает возможность нового — экстатического, трагического переживания христианства, основанного на аристотелевской идее пафоса. Отсюда интерес Иванова к Ф. Достоевскому и тот исторический, культурный и философский ракурс исследований его творчества, который окажется столь актуальным, например, для М. Бахтина и определит на долгие годы понимание творчества Достоевского.

Палингенесия является столь же ключевым понятием для Иванова, как и для деятелей Ренессанса, с которыми соотносится сам образ Иванова — поэта, ученого и философа⁹. Тот факт, что дионисийство Иванова было столь же связано с идеями Третьего славянского возрождения, как и работы его друга, Ф. Ф. Зелинского, выглядит совершенно закономерно в этой связи. Вместе с тем дионисийство понималось и конструировалось Ивановым как один из наиболее влиятельных эстетических канонов русского Серебряного века, контуры которого сегодня приобрели ренессансные отсветы и отражения.

Эстетический канон дионисийства формируется в творчестве Иванова в период 1895–1905 гг., параллельно его первым исследованиям в области дионисийских культов. Он поражает масштабностью своего хронотопа, его метаисторизмом, включающим в себя, с одной стороны, представления о конкретных исторических периодах, а с другой — идеи стадильности, позволяющие видеть мировую историю как единый процесс (ср., например, с идеями интеллекту-

альной эволюции человечества О. Конта и, конечно, историософией Вл. Соловьева). Созданный Ивановым новый поэтический хронотоп следует определить как метафилософский в том понимании, в котором стало возможно возникновение философии Ницше на фоне всего предшествовавшего изучения античности, и как хронотоп метафизический. Его основными качествами становятся универсальность, дуализм, основанный на дихотомии культа Аполлона и Диониса, перформативность и синтетическая цельность.

Так, универсальность и масштабность этого хронотопа ощущали слушатели Иванова в парижской Высшей школе общественных наук, прежде всего пригласивший его И. И. Щукин и М. М. Ковалевский. Неслучайно, что они, как и весь распорядительный комитет Школы, где преподавали нынешние и будущие властители умов (так, В. И. Ленин в том же 1903 г. читает курс «Марксистские взгляды на аграрный вопрос в Европе и России»), находят программу курса «Греческая религия страдающего бога (религия Диониса)» в высшей степени актуальной, и Иванов получает приглашение в состав постоянных профессоров Школы без получения докторской степени¹⁰. Столь же действенным будет хронотоп дионисийства в начале 1920-х гг., в совершенно другую эпоху, когда Бакинский университет присвоит Иванову докторскую степень. Особое влияние складывающийся ивановский дионисийский хронотоп имеет в сфере художественной, ср., например, известный факт, что О. Редон хочет назвать одну из своих картин так, как назвал ее восхищенный его работами Иванов — «*Prophète de Dionysos*»¹¹. Таким же действенным является, конечно же, уже хорошо изученное воздействие Иванова на эволюцию символизма в России¹². Такие разные хронотопы, как научная аудитория, парижские салоны, мастерская модного французского художника-символиста и российское художественное пространство начала века, оказываются в равной степени подвластными глобальности и универсализму дионисийства как формирующегося эстетического канона¹³. Важно и то, что дионисийские термины типа «дионисийская гроза», «менада», «тирс» прочно входят не только в личное словоупотребление семьи Иванова — Зиновьевой-Аннибал, но и широко распространяются, создавая в художественной и общественной сфере иллюзию совместного действия, простирающегося в глубины времени и пространства.

Дуальность этого действия основана на дихотомии Аполлона и Диониса, описанной Ивановым в «Дионисе и прадионисийстве». В «жизнетворчестве» Иванова ощущение дуальности возникало естественно, интуитивно, но могло и создаваться намеренно и осознаваться как таковое, ср., например, подобие между петербургским пространством Башни и дельфийским жертвенником «неведомому богу» в стихотворении «На башне» из цикла «Сивилла»¹⁴. Этот дуализм был при-

тягателен и для посетителей Башни, и для всех последующих во времени пространств, связанных с именем Иванова. Отсюда соответствующие определения хозяина Башни: от «Вячеслава Великолепного» Л. Шестова и «царя самодержавного» А. Блока до «Сирина ученого варварства» Андрея Белого. Явления Диониса и Аполлона в российском пространстве были в большой мере запрограммированы эстетическим канонам, созданным Ивановым. Воздействие создающейся дихотомии можно объяснить и ее соответствием базисным антитезам «петербургского текста», описанным В. Н. Топоровым как основное условие возникновения самого понятия «петербургский текст русской литературы»¹⁵. Любопытно, что и внутри, и снаружи Башня явно или подспудно актуализировала древнюю дуальность дионисизма, описанную Ивановым. Так, Башня соотносится, с одной стороны, с моментом сакральности¹⁶, ср. вертикаль Башни с ролью вертикалей в петербургском пространстве. С другой стороны, образ Башни и «башенная» деятельность в семантике петербургского пространства вызывала ассоциации с Вавилонской башней и башней города Дита в дантовском «Аде»¹⁷.

О перформативности, театральности дионисийского канона Иванова также прежде всего свидетельствует создание знаменитой Башни. Не вдаваясь в подробности чрезвычайно важной и занимательной «башенной» деятельности Иванова, уже достаточно хорошо освещенной в исследованиях¹⁸, скажем, что эстетический канон дионисийства и связанный с ним хронотоп генетически предполагал театрализацию любого пространства. Он отразился в выборе пространства и его организации, властно привлекая к себе любовь столь разных адептов дионисийства — от Блока до Хлебникова, от деятелей новой философии, таких, как Н. Бердяев, до актеров и театральных режиссеров (от полузабытого Н. Н. Вашкевича¹⁹ до В. Э. Мейерхольда).

Справедливо напомнить здесь об идее Вяч. Вс. Иванова о переплетении культур как отличительной черте начала XX века. Это утверждение основано, как указывает сам исследователь, на работах американского антрополога Альфреда Крёбера (Alfred Louis Kroeber) о Пикассо²⁰. Справедливо задаться вопросом, что именно в том или ином хронотопе как части большого культурного времени и пространства является объединяющей основой переплетения таких разных направлений, как, например, русский символизм, акмеизм и авангард. В этом плане очевидна правота мысли Крёбера о переносе неизменных черт древних культов в современное искусство и, добавим, их актуализация в новых условиях. Это и произошло в случае эстетического канона Иванова, который сформировался характерным для религии Диониса путем пересаживания его на российскую почву. Дионисийские культы — растения неприхотливые, полагает Иванов и утверждает по поводу своего объекта исследования: «Центр тяже-

сти перенесли мы на внутреннюю логику развития оргиастических культов, проносящих нетронутыми свои первобытные особенности через все культурно-исторические перемены и в некотором смысле непроницаемых для культуры даже в среде наибольшей культурной сложности»²¹.

В этом переносе древнего культа кроется причина идеологического, художественного, социального синтетизма, столь характерного для дионисийского хронотопа Иванова. Синтетизм был запрограммирован связью дионисийских культов с представлением о ритуальном действе, трагедии и театре как таковом (ср. присутствие всех свободных граждан в древнегреческом театре). Дионисийский хронотоп предполагал особую роль бессознательного, ср. размышления Иванова о патетическом строе эллинской души, инспирированные Буркхардтом и Ницше²². Психология обрядового дуализма и его преодоление в трансформациях религии Диониса предполагали бессознательное, проникнутое пафосом влечение к необычному, ср. слова Иванова о «мощи женского элемента в трагедии»²³. Иванов, следуя теории историка религии Эрвина Роде, предполагает непосредственное экстатически-культовое переживание как первоначальное ядро, из которого развиваются впоследствии все более сложные и косвенные формы религиозного сознания²⁴. Отсюда еще более явной становится роль Л. Д. Зиновьевой-Аннибал в создании эстетического канона Иванова. Ей во многом обязано возникновение элемента притягательности в театрализованном пространстве ивановского «симпозиона», где бы он ни происходил: в Петербурге, Москве, Баку или Риме.

На Башне внимание к проблеме бессознательного было крайне существенным, что объяснялось в том числе вовлеченностью участников в горячие споры, театральные представления, духовные и оккультные практики. Актуализированность функции бессознательного нередко вызывала предположение, что Иванов манипулировал своими гостями, во всяком случае, такая возможность ощущалась, отсюда соответствующие высказывания гостей, провоцирующие хозяина на прямые ответы²⁵. Не вдаваясь в эту тему, скажем, что перформативность пространства «Башни» непременно предполагала напряжения такого рода. Более того, функция бессознательного в дионисийском эстетическом каноне Иванова может быть сравнима с ролью апперцепции для русского формализма, связанного с развитием психологии в конце XIX–начале XX вв., в частности, как показала И. Ю Светликова, к понятиям и представлениям десятитомной «Психологии народов» В. Вундта²⁶. В этом отношении понятие «дионисийство как прием» может быть плодотворным как для анализа творчества Иванова, так и для видения в целом культурной картины от начала XX в. до 1940-х гг.

* * *

Дионисийство Иванова следует понимать в том числе и как формалистскую установку, художественное задание, телеологически определяющее все его творчество, начиная с первой книги «Кормчие звезды». Палингенесия — в смысле возрождения интереса к дионисийским культам и в плане обновления христианства путем воссоединения со страстной религией «страдающего бога» — становится одним из способов создания семантических сюжетов его поэзии. Именно палингенесия как «великое слово», найденное Ивановым²⁷, определяет столь характерную для его поэзии ориентацию на русскую литературную традицию XVIII в., основанную, в свою очередь, на обращении к античным образцам. Обширное поле связей поэзии Иванова с русским классицизмом стало предметом особого внимания критиков и исследователей сразу же после выхода «Кормчих звезд». Как предсказывал Иванову Вл. Соловьев, его поэзия вызвала упреки в учености, в подражании стилю Тредьяковского и Державина, обвинения в трудности и непонятности²⁸. К сожалению, сам Вл. Соловьев не успел написать комментарий к «Кормчим звездам», о необходимости которых и своем желании поработать над ним он говорил Иванову. Представители символистского направления сразу же почувствовали в поэзии Иванова подлинную созвучность современности. Брюсов в своей рецензии на «Кормчие звезды» писал, что Иванов — «настоящий художник, понимающий современные задачи стиха, работающий над ними, истинно современный человек, причастный всем нашим исканиям, недоумениям, тревогам», а «умудренность тысячелетий» в его поэзии требует «вдумчивой серьезности» читателя²⁹. Блок и Андрей Белый также осознавали необходимость особой затрудненности поэтической речи как особого качества создаваемого метафизического хронотопа. Он не потеряет своей актуальности и в 1920–1930-е гг., о чем свидетельствует заявление Д. Святополка–Мирского о том, что поэзия Иванова «нужна всем»³⁰, и Вл. Ходасевича, написавшего в 1936 г. об архаизирующей тенденции языка Иванова как единственном продолжении традиции Боратынского и «поэзии мысли»³¹.

Вопрос о языке Иванова является одним из наиболее важных для понимания метафизического хронотопа дионисийства. Существенное внимание к особенностям его поэтической речи как специальному «приему» проявили С. С. Аверинцев и И. З. Серман, развившие положения работ Тынянова об «архаистах и новаторах» применительно к творчеству Иванова. Аверинцев в одной из первых отечественных работ, посвященных творчеству Иванова, писал: «Вячеслав Иванов хотел как бы переиграть историческую победу “Арзамаса” над славянщиной “Беседы любителей русского слова”, через голову Пушкина вернуться

к допушкинским истокам русской поэзии. При этом он опирался на более близкое по времени явление — «келейный праздник» преобразованной одичности в «нерасслышанной поэзии Тютчева»³². Для настоящей работы чрезвычайно важно это первое указание на роль трансформированной одической традиции применительно к другому масштабу хронотопа в поэзии Иванова как пример того, что Тынянов называет «влиянием», то есть перенос «приема» в новую литературную ситуацию и его актуализация в ней. Вопрос заключается в том, какой именно «прием» имеется в виду и в чем заключается телеологическая задача его переноса, без которой невозможно представить творчество Иванова.

И. З. Серман, наиболее интересно и плодотворно исследовавший вопрос о связи поэзии Иванова с традицией русского XVIII века³³, проницательно отметил необходимость постановки этого вопроса. Он обратил внимание на начало статьи Иванова «Гёте на рубеже двух столетий», в которой говорится о типологическом сходстве исторических ситуаций 1789–1815 гг. и рубежа XIX–XX вв. Причина обращения Иванова к традиции «ученой поэзии» видится исследователю в том, что М. Кузмин определял как лихорадочное стремление фиксации улетающей жизни в предчувствии катастрофических перемен, в желании остановить колесо времени. Оно и вызвало, с точки зрения Сермана, появление архаизирующих и стилизаторских тенденций в русской литературе XX в., в частности, воскрешение одизма.³⁴ Однако думается, что ориентация на работы Тынянова, Б. Грифцова и Б. Эйхенбаума в случае Иванова привела к некоторому сдвигу, а именно к определению символистской литературной ситуации с точки зрения не ее оригинальной, символистской, доминанты, а доминанты «преодолевших символизм». Серман справедливо указывает на державинскую установку у Иванова на точность и осязаемость слова, на появление автокомментариев к стихам как знак повышенной опасности и напряжения литературной ситуации, в которой необходимо быть понятым³⁵. Трудность языка и стиля становится здесь ценностной категорией, знание которой дает возможность нового восприятия не только поэзии, но и мира, чреватого необратимыми изменениями. С этой точки зрения поэзия Иванова представляется воплощением мечты С. Шевырева, выступившего в «Обзрении русской словесности за 1827 год» против гладкости поэтического стиля Пушкина и заявившего о том, что в современной ситуации необходим новый «трудный» поэт, новый образованный Державин³⁶. Таким «новым Державиным» и видит Иванова И. З. Серман, подробно исследовавший его поэтический стиль с точки зрения употребления в нем архаизмов и лексических блоков, возникновения нового значения старославянизмов, составных и колористических эпитетов Державина, рифмических совпадений с поэзией Ломоносова и характерных черт поэтического синтаксиса XVIII в.

Однако, как кажется, эти основополагающие исследования лишь подчеркивают необходимость рассмотрения метафизического хронотопа поэзии Иванова как нового эстетического канона и актуализируют поиск используемого здесь «приема». Думается, что сам Иванов вряд ли усматривал телеологическую направленность своего творчества как возможность быть «новым Державиным». Отношение Иванова к русской литературной традиции XVIII в. связано с более широким пониманием вопроса о генезисе и национальной традиции в его творчестве. Образованность и сфера интересов Иванова предполагают заявление *argiōrī*, что поводом для возникновения его «трудной поэзии» являются античные и ренессансные образцы, предполагающие сопоставление с классицистским канонам. Законченность и оформленность мировоззрения Иванова, его уверенность в необходимости привить к российскому стволу неувыдающую ветвь античности в виде религии Диониса, вера в будущую эпоху славянского Ренессанса, предполагают, что век русского классицизма не воспринимался Ивановым как эпоха очищения в купели европейской культуры и уж тем более как приобщение к изначальным христианским религиозным ценностям. Отсюда возникает сомнение в абсолютной значимости для Иванова поэзии русского классицизма как образца творчества.

Дионисийство как теологема, философема и художественный прием связано с программой обновления жизни человека в лоне церкви, идеей нового обращения к античности, нового отношения к классическим наукам и к представлениям об искусстве и жизни в целом. Идея объединения церквей, предполагающая для Иванова постулат «Церковь не имеет тела, иначе как в таинстве»³⁷, диктовала необходимость создания нового религиозного искусства. «Труднейшее постижение для русской интеллигенции (и в этом, по-видимому, может, трагическая вина ее так называемой «оторванности» от народной души) — есть ясное уразумение идеи Церкви», — скажет Иванов 10 февраля 1911 г. на торжественном заседании Религиозно-философского общества, посвященного памяти Вл. Соловьева (статья «Религиозное дело Владимира Соловьева») (III, 298). Как справедливо указала О. Шор (Дешарт), страстное *transcendite ipsum* — «исступление», «выхождение из себя» — это требование Блаженного Августина есть для Иванова необходимое условие создания нового искусства и принцип существования в нем (I, 29). Только при наличии этого состояния возможно субъекту воспринимать чужое «я» не как объект, а как субъект, преодолеть индивидуацию, отделяющую человека от мира, и восстановить личность в ее истинной полноте, к чему и была призвана религия Диониса. Слова, сказанные Ивановым о Достоевском, действительно в полной мере относятся к этому поэтическому, религиозному и философскому заданию и к принципу существования самого поэта в искусстве: «Его проникновение в чужое я, его

переживание чужого я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога, как реальности, реальнейшей всех этих онтологических сущностей, из коих каждой он говорил всю волю и всем разумением: “ты еси”» (IV, 503).

Момент преодоления индивидуации посредством научного изучения дионисийских культов как константа творчества Иванова свидетельствует о возникновении новой установки в русской литературной традиции. Наличие этой установки указывает, что комплекс приемов русской литературы XVIII в. лишь используется Ивановым как наиболее адекватное отражение в русской культуре античных традиций и их многочисленных европейских трансформаций. Генезис поэзии Иванова — это прежде всего античная культура, которую он знал столь полно и глубоко, и античная философия, особенно гностицизм, в том числе и в его русском продолжении в философии Вл. Соловьева. Столь же существенна для Иванова, по мнению С. С. Аверинцева, и средневековая немецкая мистика, в частности Экхарт, немецкая классическая философия, особенно теория всеединства Шеллинга и его представления о страдающем и развивающемся боге, как и исследования в области классических древностей и философии Ницше. И, конечно, выдвинутое Гёте понятие *Weltliteratur* во всей его полноте должно быть учтено при анализе хронотопа поэзии Иванова.

Сплав всех этих явлений и традиций, их научное рассмотрение и анализ позволил Иванову создать в русской поэзии новое представление о пространстве и времени по сравнению со всей русской поэзией XVIII и XIX вв. Впервые в истории русской литературы в поэзии возник полный и законченный образец метафизического хронотопа, наметки которого существовали ранее в поэзии Хераскова, Державина, в прерванной традиции русского масонства, у Жуковского и Тютчева. В отличие от них у поэзии Иванова в целом была установка на создание метафизического хронотопа как единства поэтического, философского и религиозного во всем корпусе его текстов.

Это единство метафизического хронотопа Иванова впервые представили широкой читающей публике в сфере поэтической, см. публикацию стихов 1898 г. «Дни недели» («Силой звездных чар, от века...») в «Вестнике Европы» (№ 9) и «Тризна Диониса» («Зимой, порою тризн вакхальных...») в журнале «Космополис» (№ 12). Вл. Соловьев, инициировавший эту публикацию, несомненно, должен был обратить внимание на открывающийся в них новый хронотоп, основанный на представлении о мировых процессах, смене дня и ночи и времен года. Его глобальный масштаб свидетельствовал, в частности, не только о наличии традиции Тютчева и русского XVIII в., а, скорее, настойчиво указывал на то, что генезис поэзии Иванова следует искать в материале, который лежал в основе русской литературной традиции.

Думается, что повлиять на создание столь гармонического метафизического хронотопа Иванова мог Новалис, также испытывавший сильное влияние Юнга. «Гимны к ночи» Иванов переводит в 1909 г.⁴⁰, но надо полагать, что знакомство с поэзией Новалиса должно было произойти гораздо раньше. Поэзия Новалиса, заново открытая русскому читателю в начале 1910-х гг. благодаря Ф. А. Брауну⁴¹ (и особенно книге В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1915)), была чрезвычайно близка Иванову идеей невидимой церкви романтизма, призванной возродить христианство и «создать себе церковь видимую, вселенскую, не знающую государственных границ», как пишет в 1799 г., за два года до смерти, Новалис в статье «Die Christenheit oder Europe»⁴². В статье «О Новалисе» (1913) Иванов обращает внимание на слова Гёте о Новалисе: «Императором он еще не был, но стать бы мог». Иванов развивает это сравнение, сопоставляя Новалиса и Наполеона: «Что же общего между юным поэтом-мистиком и титаном исторического действия? Наполеон поставил себе целью осуществить неслыханный синтез: синтез революции и всемирной, по-новому иерархической и религиозной монархии. Новалис, поистине, замыслил в сфере духа то же самое: впрямь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности, как Дантова грифа, что влечет райскую колесницу, окруженный Верою в ризах белых, Надеждою в зеленых и Любовью в алых. Ибо Новалис был первый, кто властно позвал новое мятежное человечество, не выходя из рядов его и на внятном ему языке, в старый, родной, Отчий дом» (IV, 259–260).

Поэзия Иванова в своем задании религиозно-поэтического преодоления индивидуации, несомненно, восходит к той ветви немецкого романтизма — мистического, религиозного, одического, которую представлял Новалис. Ивановское дионисийство представляется типологической параллелью к этой линии развития романтизма, ср. образ мира в поэзии Иванова, предстающего как плерома — гностическая Божественная полнота, за которой стоит ее воплощение — Христос (ср. уже приводившийся в качестве ивановского образца гармонии «Венок сонетов»). Новалисовская идея объединения творческих сил в единстве собирания мирового огня деятелей в единое тело церкви определяет интенсивность метафизического хронотопа поэзии Иванова. Если задаться целью определения наиболее явного его лейтмотива, то это и есть лейтмотив огня, о котором упоминалось выше при сопоставлении с поэзией Юнга.

Действительно, наиболее явная, бросающаяся в глаза примета мира Иванова — это его «огненность» как один из характерных признаков Диониса, ср. еловую шишку на тирсе как символ огня, пламени, которое сожгло Семелу, имена Диониса как бога светочей

или образ сердца Диониса⁴³. Уже «Кормчие звезды» позволяли во всей полноте представить эту напряженную огненность, чреватую взрывами и метаморфозами. Приблизительно две трети стихов, входящих в сборник «Кормчие звезды», основаны на образах огня или эти образы упоминаются в них как необходимая деталь: «И долго Север снежной тучей // Благих небес не омрачит, // И пламень юности летучей // Земля, сокрыв, не расточит» («Прооетіон» («Вчера во тьме неслись Титаны...»)); «Проснулся — глядит // Гость корабельный: // Висит огнезрящая // И дышит над ним // Живая бездна» («Пробуждение»); «Над бездной ночи Дух, горя, Миры водил Любви кормилом; // Мой дух <...> И разгорался, и звучал С огнеоружным легионом. // Любовь, как атом огневой, // Его в пожар миров метнула; // В нем на себя Она взглянула — // И в Ней узнал он пламень свой» («Дух»); «День белоогненный палил...» («Персть»); «День влажнокудрый досиял, // Меж туч огонь вечерний сея» («В Колизее»); «Горит звезда // В дали святой небес» («La selva oscura»), «Огонь сжигает нас мятежный... // Дар сознанья — дар проклятья — // Угаси в земле сырой...» («Песнь потомков Каиновых»); «Светило братское, во Мне зажгло ты вновь // Неутолимую, напрасную любовь!... // Сосредоточив жар, объемлющий весь мир, // Мы любим в Женщине его живой кумир: // Но в грани существа безвыходно стесненный, // Наш тайный, лучший пыл умрет неизъясненный...» («Покорность», с пушкинским эпиграфом «И сердце вновь горит и любит — оттого, // Что не любить оно не может»); «Утра близкого лампада, // благовестная, гори!.. // Над мерцающим бореньем // Ты сияешь увереньем: // «Жизни верь, и жизнь вдохни!.. // Угасай, лилея неба! // Ты же, вождь крылатый Феба, / Алым пламенем гори! // Вспыхни, Солнце!» («Утренняя звезда»); «А вокруг — огонь и трепет // Чистых, сладостных тревог // Духа пламенным дыханьем // Севы Божии полны... // Сердце ж алчет части равной // В тайне звезд и в тайне дна: / Пламенеет и пророчит, // И за вечною чертой // Новый мир увидеть хочет // С искупленной Красотой» («Звездное небо»); «Душа объятия раскрыла, // Горит и напрягает крыла... // Мечтатель, знай: звездам дано / Пылать в бесплодном, мертвом пыле, как труп в огне... // Верь, что изведать призван ты // Тобой изволенное счастье — // И воля пламенной мечты // Воспламенит стихий участие... // Сафирных степей // Зарницы забвенья... // Нам пламень — рожденье... // Мы гаснем — в огне... // Он нужен — одинокий пыл // Неразделенного порыва!.. // Коль в персти косной Дух сокрыт, // Его порыв в моих усильях: // Из искры тлеющей летит // Пожар на неудержных крыльях. // Коль Бог живет среди светил, // Мой пыл — привет Ему любовный, — Лампада ночи

меж ветрил — // Прибытия символ условный. // Хочу до срока моего // Питать сей *пламень* одинокий, // Не падая — во тьме глубокой // *Гореть звездой*, и ждать... // Сияли древле звезды те же...» («Ночь в пустыне»); «Вечер *пламенную славу* // Ополчил и разостлал... // Там, вблизи непостижимой, — // Ученик Христа любимый: // Как *горят* его власы!..» («Sogno angelico»); «Взыграй, дитя и бог, о ты, кого во сне // Лелеял, привитая, Гений, — <...> // И *Жизнь воспламени* в роскошной наготе, // В избытке упоенной пляски <...> // И в обновленный мир прости рукою Муз // *Дар Огненосца — Прометея!*.. // И в плоть стремится жизнь чрез *огнеструйный перст*, // И из ребра выходит Ева... // Будь новый Демиург! Как Дант или Омир, // *Зажги над Солнцем Эмпирей!*» («Творчество»); «Кто *взыщет огонь моих объятий?*»... // Как зверь, терзал я плоть в дуброве; // Я стлал ей ложе *углей жар*: // И чем мой подвиг был суровей, // Тем слаще мука, — тем *багровей* // *Горел Любви святой пожар*. // И с неба спал *огонь кровавый*, // И, в нем сошед, *рекла Любовь*: // <...> «Я мир слезами напоила: // Их *сплавит* в людях *жар горнила* // В восторги вечные Любви!» («Аскет»); «Я видел в ночи *звездоокой* с колоннами вечными храм; // И бога искал, одинокий, — и бога не видел я там. // Но *змеи стожалые жили под пеплом живым алтаря*, // И звезды заочно служили, над кровлей отверстой *горя*... // Из зарева мрачных притворов со стоном врывались толпы <...> // Да факелов *дышут пожары да угли сверкают очей* // Вот матери *в пламень алтарный* ввергают возлюбленных чад — // *Взвивается пламень бессильный* над смутою меркнувших лиц... // Родимая, заповедная *купина в алканьях огня!*.. // Ты грудь из таинственной груди, рази, *огневая струя!*.. // Сиял мне в ночи *звездоокой* колоннами вечными храм; // Я бога искал, одинокий, — и бога не видел я там. // Лишь тени беззвучно кружили вокруг *чар огневых алтаря*; // Да звезды заочно служили, над кровлей отверстой *горя*» («Неведомому богу»); «Ненасытного семя и *светоч огня*... // Несказанная воля мне сердце *зажгла*...» («Музыка»); «Блажен, чьи крылья // царственный дух // от пажитей смерти // Возносят по воле // К *пламенным сферам!*» («Красная осень»); «Громов над громами // *Пылают языки*, // *Пылают глаголы!* Мирьяды, мирьяды // *Солнц, пламенноликих*, // *Солнц пламенноустых...*» («Пламенники») (I, 515–548).

«Кормчие звезды» пронизаны лейтмотивами «белоогненного» палящего дня («Персть»), горячей «в дали святой небес» звезды («La selva oscura»), пламенного солнца и пламенеющего сердца («Звездное небо»), горячей души, пламенной мечты, искры, пожара («Ночь в пустыне»), падающего с неба огня, несущего любовь («Аскет»), и, наконец, луча «Христовой красоты», зажигающей красу земную («Sogno angelico»).

Само название «Кормчие звезды» постулирует мотивы звезд, горения, сияния, пылания как лейтмотива книги, ср. вызываемую словом «кормчие» аллюзию постоянства по аналогии с «Кормчей книгой» — «Номоканоном», византийским собранием непреложных соборных постановлений. Образ постоянных — кормчих — горящих звезд — основной в стихотворении «Пробуждение» (I, 518):

И был я подобен
 Уснувшему розовым вечером
 На палубе шаткой
 При кликах пловцов,
 Подъемлющих якорь.
 Проснулся — глядит
 Гость корабельный:
 Висит огнезрящая
 И дышит над ним
 Живая бездна...
 Глухая бездна
 Ропщет под ним...
 Гнет ветер неудержный
 Мачты упорные —
 И, мерная, в небе высоком
 От созвездья ходит
 До созвездья щогла...
 Глядит — не дышит
 Верного берега сын,
 Потерян в безднах...
 А с ним плывут,
 Вернее берега,
 Кормчие звезды!

Нельзя не обратить внимание, что в целом семантический сюжет стихотворения Иванова вызывает сопоставление со следующими строками из «Night Eight. Virtue»s Apology» Юнга, основанного на сравнении обреченности человека воле небес, подобно кораблю в море:

A man on earth devoted to the skies;
 Like ships in sea, while in, above the world.
 With aspect mild, and elevated eye,
 Behold him seated on a mount serene,
 Above the fogs of sense, and passion»s storm;
 All the black cares, and tumults, of this life,
 Like harmless thunders, breaking at his feet,
 Excite his pity, not impair his peace.

Этот текст Юнга открывает широкие перспективы для понимания тех традиций, к которым восходит поэзия Иванова, от Шекспира (в частности, от заключительных слов Просперо в «Буре»: «We are such stuff // As dreams are made on, and our little life // Is rounded with a sleep») до тютчевского «Как океан объемлет шар земной...» с его отмеченной Б. М. Эйхенбаумом связью со стихотворением А. Ламартина «Les étoiles»⁴⁴. Если рассматривать на этом фоне в стихотворении «Пробуждение» обертоны «Вечернего размышления о Божиим величестве при случае великого северного сияния» Ломоносова, написанного в 1743 г., одновременно с «Ночами» Юнга, то отличие метафизического хронотопа Иванова будет очевидным. Обратим внимание, что Иванов ориентируется только на следующую часть оды Ломоносова:

Открылась бездна звезд полна;
 Звездам числа нет, бездне дна.
 Песчинка как в морских волнах,
 Как мала искра в вечном льде,
 Как в сильном вихре тонкой прах,
 В свирепом как перо огне,
 Так я, в сей бездне углублен,
 Теряюсь, мыслями утомлен!
 Уста премудрых нам гласят:
 Там разных множество светов;
 Несчетны солнца там горят,
 Народы там и круг веков...⁴⁵

Система ломоносовских риторических вопросов («Но где ж, натура, твой закон?» или «Скажите, что нас так мятет?») и тем более знаменитый вопрос — конец оды — «Скажите ж, коль пространен свет? // И что малейших дале звезд? Неведом тварей вам конец? // Скажите ж, коль велик творец?» в тексте «Пробуждения» непредставима. Это не означает, что опасность в метафизическом хронотопе Иванова отсутствует, напротив, она здесь постоянна, о чем свидетельствует предложение «И, мерная, в небе высоком // от созвездия ходит до созвездия щóгла...». Это предложение — аллюзия соответствующего места в Книге Исаяи, ср.: «От гласа единого побегут тысяща, и от гласа пяти побегут мнози, дондеже оставлени будете аки щогла на горе и яко знамя носяй на холме» (Ис. 30:17). Однако в ивановском метафизическом хронотопе угроза уничтожения, рассеяния, сохранение только малой — избранной части народа уравновешивается параллельным к этой угрозе существованием кормчих звезд, которые плывут рядом с лирическим героем как равная «сила естества» и его ответ на все предполагаемые вопросы.

В этой спокойной уверенности в силе поэтического «Номоканона» заключается отличие стихотворения Иванова «Пробуждение» от всех приведенных текстов. У Иванова отсутствует момент обеспокоенности, тревоги, мотив вопрошающего «гласа», что «нудит и просит». Его замечает замечательная игра ассонанса «у», образующего в первой строфе мотив убаюкивающего плавания в «розовой» колыбели — корабле [усну-; лу-], дополненный ономотопеей шума волн и криков — кликов [-фш-; -шат-; клик-; -щих], который трансформируется в мотив нарастающего страха во второй строфе [-сну-; глух -; упорн-] и, наконец, в мотив радостного спасения с ударным «у» [плывут] — в третьей строфе, заканчивающейся восклицательным знаком.

Огненность мира вызывает благоговейный восторг у его лирического героя, чувства, которые говорят о его подлинной религиозности, ср. момент нагнетания пафосного напряжения от первой строки второй строфы к первой строке третьей строфы путем повтора: «Проснулся — *глядит*» — «*Гглядит* — не дышит». Узрение высшей силы⁴⁶ создает движение от полного спокойствия к максимуму напряжения, который выражается в экстатической точке второго глагола в повторе «глядит». Эта точка есть олицетворение уже не страха, а благоговейного ужаса, который, если следовать Аристотелю, не поддается анализу. В этот момент, когда ресурсы человеческих возможностей исчерпаны, возникает образ «кормчих звезд» как высшей помощи. Ниже мы вернемся к особенностям такого в высшей степени показательного семантического сюжета, а пока скажем, что хронотоп «Пробуждения» Иванова, в отличие от указанных традиций, напоминает о ренессансном спокойно-стойческом познании строения мира и об образе света у Новалиса.

Действительно, в теме огненности, «огнезрящей» бездны и кормчих звезд в стихотворении Иванова можно увидеть переключку с началом Первого гимна к ночи Новалиса с его хронотопом, основанном на теме света как души всего живого в небесных и земных пространствах, ср.: «Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wunderer scheinungen des verbreiteten Raums um ihn das aller freuliche Licht — mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, alsweckender Tag. Wie des Lebens innerste Seele atmet es der rastlosen Gestirne Riesenwelt, und schwimmt tanzend in seiner blauen Flut — atmet es der funkelnde, ewigruhende Stein, die sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier — vor allen aber der herrliche Fremdling mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen. Wie ein König der irdischen Natur ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse, hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. — Seine Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt»⁴⁷.

Иванов, делая стихотворный перевод этого текста в 1909 г., подчеркивает интонацию ничем не нарушаемого спокойного восторга этих строк:

О, кто живой и чувством одаренный,
 Превыше всех чудес, в пространстве зримых,
 Не возлюбил всерадостного света,
 Его в лучах и красках волнованья,
 С его сверканьем волн, цветистых радуг,
 И вестью дня, что будит нас повсюду
 Разлившимся присутствием Его?
 Живого тайная душа, Он дышит,
 Творящий Свет, в громаде неустанных
 Созвездий ночи и круженьем стройным
 Кружится с ними по лазури полной.
 Его вдыхает камень самоцветный,
 Отвека опочивший, и растений
 Сосущая и чувственная жизнь...

(IV, 183)

Можно предположить, что аполлоническое спокойствие и дионисийский огонь как константы составляют единую дуальную доминанту ивановского хронотопа. Она присутствует в большинстве текстов «Кормчих звезд» при том, что тема огня возникает здесь в самых разнообразных вариациях, например, в столь характерном для Иванова дантовском ключе с возникновением темы любви, «что движет солнца и светила», луча / лучей — взгляда / взглядов, как, например, в стихотворении «Дух» или вариацией на тему Паоло и Франчески в стихотворении «В Колизее»⁴⁸, вставленной в нарративные рамки мистерии Байрона «Heaven and Earth» (1821). В стихотворении «В Колизее» возникает одна из наиболее явственных аналогий с дионисийским действием из-за образа «дня влажнокудрого», сеющего «меж туч огонь вечерний». Этот образ напоминает как об Аполлоне, так и о Дионисе, ср. замечание Иванова о характерных для Диониса образах огня и воды⁴⁹. Его помещение в центр арены Колизея в тексте уподобляет стихотворение древним представлениям трагедий со статуей бога в театре.

Не менее существенно для понимания ивановского аполлонийско-дионисийского дуализма, что в «Кормчих звездах» возникают и вагнеровские образы горящего мира и его избранников, объятых пламенем, напоминающие о «Кольце Нибелунга» («Любовь»). Вкупе с оркестровкой стихотворений они заставляют предполагать, что «Кормчие звезды», как и многие последующие произведения Иванова, например, «Песни Дафниса», «Орфей растерзанный», «Хоры мистерий», «Тезей», знаменитая «Менада» или мелопея «Человек», имели установку на исполнение, на звучащее слово и, так сказать, публичное

«сеяние» поэтического — дионисийского — огня, ср. с позднейшими размышлениями Иванова о Скрябине. Такие произведения, как «Поэма экстаза» и «Прометей (Поэма огня)» были полны для Иванова глубокого теургического смысла. Очевидно, что для Иванова, как и для Скрябина, были существенны идеи Шопенгауэра о внешних репрезентациях мира и роли музыки, о пафосе, экстазе, мировой воле и мировом огне. Музыка есть отражение воли как истока мира, а воля полна желаний, в том числе и неисполнимых, а потому музыка исполнена пафоса и аффекта. Образ звучащего слова и образ огня у Иванова неслучайно соединяются в единое целое.

Вместе с тем лейтмотив огня достаточно регулярно сопровождается в поэзии Иванова своей антитезой — образами спокойствия, охлаждения, гармонии. Огонь как качество при этом может как оставаться неизменным, так и преодолевать трансформации так же, как это происходит с пафосом как состоянием, для которого характерно изменение. Напомним, что, согласно классическому определению Аристотеля в «Метафизике», «преходящим свойством или состоянием (*pathos*) называется ¹свойство, в отношении которого возможны изменения, например: белое и черное, сладкое и горькое, тяжесть и легкость, и все другое в этом роде; ² разного рода проявление этих свойств и изменение их; ³ в еще большей мере называются так изменения и движения пагубные, в особенности причиняющие боль. ⁴ Кроме того, так называются большие несчастья и горести» ⁵⁰.

Изменение огня как качества, связанного в том числе и с представлением о мировом пожаре стойков, его трансформации — палингенесии, возможно, также определяет отсутствие в метафизическом хронотопе Иванова темы разочарования, уныния. Так, с образом огня соотносится у Иванова представление о России, ее неизменной во всех стихиях «пламенной» природе («Русский ум», 1890). В сборнике «*Cor ardens*» возникнет модификация этого образа в связи с историческими событиями: Россия — возрождающийся в огне боя Феникс, что, впрочем, лишь свидетельствует о неизменной положительности «огненного» качества у Иванова и его устойчивости в водной и воздушной стихиях («Цусима», 1905):

Огнем крестися, Русь! В огне перегори
И свой Алмаз спаси из черного горнила!
В руке твоих вождей сокрушены кормила:
Се, в небе кормчие ведут тебя цари

(II, 252–253).

Вместе с тем в уже упоминавшемся сонете «Любовь» семантический сюжет «огненного» хронотопа связан с мотивом остывания огня

как перипатетической линией нарастания и спада в пафосе, разрешающейся катарсисом. Сменяющие мотив огня образы теней, камня, мрамора и, наконец, креста образуют маршрут паломнического пути как полета — приношения пламени любви и вдохновения Христу:

Мы — два грозой зажженные ствола,
 Два пламени полуночного бора;
 Мы — два в ночи летящих метеора,
 Одной судьбы двужалая стрела!

.....
 Мы — двух теней скорбящая чета
 Над мрамором божественного гроба,
 Где древняя почитет Красота.
 Единых тайн двугласные уста,
 Себе самим мы — Сфинкс единый оба.
 Мы — две руки единого креста.

(I, 610–611)

Конечно, есть определенная эволюция в мотиве огня у Иванова. Так, соединение мотивов огня и мотивов остывания, холода «божественного гроба», смерти может быть основой будущего сомнения поэта в правоте этого огненного хронотопа, ощущения его амбивалентности. Возможно, соединение мотивов огня и холода, смерти станут прологом к горькому «Да, сей огонь мы поджигали» (8 декабря 1919 г.) — ответу на стихотворение Г. Чулкова «Поэту» («Ведь вместе мы сжигали дом, // Где жили наши предки чинно»). Во всяком случае, очевидно, что под напором внелитературных событий огненный хронотоп Иванова постепенно все более остывает, и в нем на первый план выступают мотивы холода, осени, зимы, снега (ср. стихотворения сборника «Нежная тайна», «Зимние сонеты»), а затем воды и фонтанов («Римские сонеты»). Тем не менее, образы огня как дионисийской стихии будут всегда значимы для поэта.

Дуализм метафизического хронотопа поэзии Иванова предполагает параллельное существование мотивов огня с мотивами тишины и спокойствия, выраженными в аллегорических фигурах Красоты, Тишины и соотносящихся с ними фигур греческих и римских божеств. Эти фигуры как бы определяют отграниченность раскаленного, огненного ивановского хронотопа, см., например, функцию эпиграфа из гомеровского гимна «К Деметре» в стихотворении «Красота», символ Красоты в стихотворении «Поэты духа» или «Улыбка сумерек» со скрытым образом Афродиты⁵¹. Время в метафизическом хронотопе Иванова рассчитано по поэтическому календарю с фигурами месяцев и времен года, от первой и до последней книги поэта, ср. стихотворение «Prooemion» (см. ниже) и «Римский дневник».

Размышляя о генезисе такого хронотопа, нельзя не видеть развитие Ивановым традиции Державина и особенно жанра его знаменитых «картин», унаследованных им непосредственно от Овидия, Горация, и, конечно, Эдмунда Спенсера, Шекспира и Юнга. Надо сказать, что Иванов в целом является достойным продолжателем традиции Державина, кстати, столь широко использовавшего образ огня, что Б. М. Эйхенбаум назвал его «истым огнепоклонником»⁵². «Картины», которые, как писал сам Державин в «Рассуждении об оде», «должны быть кратки, огненною кистью, или одною чертою величественно, ужасно или приятно начертаны»⁵³, — жанр, широко используемый в поэзии Иванова. Эти «картины» чрезвычайно помогают организации ее метафизического хронотопа. Конечно, можно сказать, что Иванов, любивший Горация, мог непосредственно ориентироваться на его традицию «картин», но он знал и ценил русское горацианство и, в первую очередь, поэзию Державина.

Говоря о традиции державинских картин у Иванова, надо заметить, что эстетический канон дионисийства, соединяющий в себе различные культурные традиции, заставляет всякий раз менять установку и смещать доминанту текста в направлении нагнетения трагедийного пафоса. Достаточно сравнить стихотворение Державина «Рождение Красоты» (1797) с ее образами внезапного начала мировой бури, потопа, разверзающихся глубин вселенной и наступления тишины с рождением Красоты и три первых четверостишия мелопеи «Человек». В целом в «картине» Иванова можно видеть отражение образной системы Державина, поскольку образы морских валов, грома, мрака, туч — небесного гнева противопоставлены в обоих «картинах» спокойствию, возникающему в мире с появлением Афродиты — Красоты, ср.:

Державин
РОЖДЕНИЕ КРАСОТЫ

Раздавались песен хоры,
И звучал весельем пир;
Но незапно как-то взоры
Опустил Зевес на мир;
И, увидя царствы, грады,
Что погибли от боев,
Что богини мещут взгляды
На беднейших пастухов,
Распалился столько гневом,
Что, курчавой головой
Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землей.
Вмиг сокрылся блеск лазуря:
Тьма с бровей, огонь с очес,

Иванов
МЕЛОПЕЯ «ЧЕЛОВЕК»

Когда лазурь — как опало
Над Афродитой золотой,
Как баснословное зеркало —
Пред нею вод металл литой:

Вдруг вал озлобится, захлещет,
Похитит ветер паруса,
И море мраком оклеветает
Безоблачные небеса.
Так и душе — святыни строя
Не сотворить в своих мирах:
Пока не отдан праху прах,
Не знать волнуемой покоя...

(III, 197)

Вихорь с риз его, и буря
 Восшумела от небес;
 Разразились всюду громы,
 Мрак во пламени горел,
 Яры волны будто холмы,
 Понт стремился и ревел;
 В растворенны бездн утробы
 Тартар искры извергал;
 В тучи Феб, как в черны гробы,
 Погруженный трепетал;
 И средь страшной сей тревоги
 Коль еще бы грянул гром, —
 Мир, Олимп, богов чертоги
 Повернулись бы вверх дном.

.....
 Ввил в власы пески златые,
 Пламя — в щеки и уста,
 Небо — в очи голубые,
 Пену — в грудь, и Красота
 Вмиг из волн морских родилась.
 А взглянула лишь она,
 Тотчас буря укротилась
 И настала тишина⁵⁴.

«Картина» Иванова рисует в обратной последовательности изображенное у Державина. Таким образом происходит смещение доминанты не на прошлую, а на грядущую катастрофу, ср. у Державина последовательное употребление прошедшего времени глаголов с нерегулярным употреблением совершенного и несовершенного вида («раздавались, звучал, опустил, погибли, распалился» и др.), тогда как Иванов использует глаголы совершенного вида в будущем времени и в конструкциях будущего времени с инфинитивом («озлобится, захлещет, похитит, оклеветает; не сотворить <...> пока не отдан <...> не знать»). Это приводит к практически полному вытеснению державинской анакреонтической и ирои-комической установки и ее смене установкой на возможность вечно повторяемого и все же внезапного трагического развития действия, ср. «Но *незапно* как-то взоры // Опустил Зевес на мир, <...> *Вмиг* сокрылся блеск лазуря» у Державина и «*Вдруг* вал озлобится, захлещет...» у Иванова. Отсюда изменение размера: в начале мелопеи «Человек» державинский 4-стопный анакреонтический хорей меняется на повествовательно-драматический 4-стопный ямб.

Такое же смещение державинской доминанты происходит в стихотворении «Пламенники», источником которой могла быть «кар-

гуре дня «влажнокудрого» в стихотворении «Колизей», ср. те же дионисийские атрибуты воды и огня, дополненные громом, которые обычно, например, в гимнике, свидетельствуют о явлении божества. И, наконец, отметим, что смещению доминанты в державинском хронотопе и преобразованию его в направлении дионисийского развития действия соответствует смена размера: в «Пламенниках» державинский 4-стопный ямб меняется на энергичный 2-стопный амфибрахий.

Возникает закономерный вопрос: если установка метафизического хронотопа Иванова столь последовательно изменяет отдельные элементы заимствуемых литературных жанров в направлении нагнетения пафоса, то не стоит ли за этой установкой определенная нарративная схема, связанная с дионисийской традицией? Как было сказано в начале настоящей работы, представляется, что такая схема существует и устойчиво повторяется. Ее можно определить как схему «пафос — экстаз — катарсис», изначально аристотелевскую и развитую Ивановым в соответствии с его учением о дионисизме и трагедии. Схему «пафос — экстаз — катарсис» следует представлять как выражение понятия «дионисизм как прием» в узком смысле, то есть в его функциональном применении к созданию отдельных текстов. Поскольку речь идет о приеме как прикладном применении ивановского эстетического канона в целом, то его использование легитимно по отношению к созданию как поэтических произведений, так и текстов критических или теоретико-литературных, философских, публицистических. В любом случае за производимым Ивановым текстом возникает столь характерный для него метафизический хронотоп дионисийства. Понятие «дионисийство как прием» и стоящая за ним нарративная схема помогает дополнительно уточнить особенности нового ивановского хронотопа как универсального и метаисторического, основанного на представлениях о дуализме и синтетизме.

Так, если взять, к примеру, стихотворение «Prooemion» — начальный текст книги «Кормчие звезды», то прежде всего очевидна его ориентация на поэтику Державина, в частности, на стихотворение «Осень во время осады Очакова». Об этом свидетельствуют характерные фигуры Осени и Зимы, определяющие пространственные границы текста, благодаря чему временные рамки раздвигаются и вмещают весь поток истории, от античности до современности. У Иванова прямое упоминание о некоем важном современном событии, подобном Очаковскому сражению, вроде бы отсутствует, однако применение державинского хронотопа служит сигналом к его поиску, и нарративная схема «пафос — экстаз — катарсис» поможет выявить глубинный смысл стихотворения Иванова:

PROOEMIION

Вчера во мгле неслись Титаны
На приступ молнийных бойниц,
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц:
А ныне, сил избыток знойный
Пролив на тризне летних бурь,
Улыбкой Осени спокойной
Яснеет хладная лазурь.
Она пришла с своей кошницей,
Пора свершительных отрад,
И златотканой багряницей
Наш убирает виноград.
И долго Север снежной тучей
Благих небес не омрачит,
И пламень юности летучей
Земля, сокрыв, не расточит.
И дней незрелых цвет увядший
На пире пурпурном забвен;
И первый лист любезен падший,
И первый плод благословен.

(I, 515)

Каждая строфа в этом стихотворении представляет собой stanza, которая является частью «картины» как жанра. Логично поэтому применить нарративную схему «пафос — экстаз — катарсис» применительно к каждой строфе. Первая stanza рисует картину битвы Титанов с олимпийцами. Обратим внимание, что речь идет не о далеком мифологическом времени, а о бое, произошедшем «вчера». Словом «вчера» открывается стихотворение, оно задает границы временного измерения и вводит тему особого способа существования лирического героя в истории. Эта тема предполагает бытие в масштабе всего мифологического и вместе с тем исторического времени: ориентация стихотворения «Prooemion» на «Осень во время осады Очакова» заставляет сопоставить одну из мифологических сцен титаномахии со штурмом Очакова 1788 г., которое описывается Державиным как сражение между представляющими Россию Потемкиным — «российским Марсом», Голицыным и другими «росскими Ахиллесами» с Турцией — «древним царством Митридата»⁵⁶. Державинское развернутое сравнение создает для Иванова возможность использования точки зрения на всемирную историю и на историю России не только как на дрящущую гомеровскую Троянскую войну, но и как на продолжавшуюся вплоть до вчерашнего дня титаномахию. История в хронотопе стихотворения Иванова при-

обретает мифопоэтический масштаб измерения, символом которого становится слово «вчера». Отсюда его особая смысловая нагрузка, объясняющая положение в начале первой строки. Оно постулирует начало развития линии пафоса в тексте. Если обратить внимание на то, что стихотворение Иванова написано 4-стопным ямбом, который используется Державиным в рифмованных частях опрокинутой пиндарической триады в «Осени во время осады Очакова»⁵⁷, то можно сказать, что слово «вчера» подобно целому нерифмованному восьмистишию, вводящему тему у Державина. Такое стяжение весьма характерно для Иванова как средство нагнетания пафоса.

Соотношение текстов Иванова и Державина тем более очевидно, что в обоих стихотворениях описывается воздушный бой, ср.: у Державина орел на русских развевающихся знаменах «летает и темнит луну», а рядом с орлом «росс непобедимый <...> седые бури презирает, // На льды, на рвы, на гром летит»; «во мгле неслись Титаны // на приступ молнийных бойниц» в стихотворении Иванова, где среди противников Титанов можно с легкостью представить Зевса с его спутником — орлом. Участники сражений в обоих текстах существуют в огненном пространстве: у Державина это ассоциация с разливающимся «греческим огнем», ср.: «Огонь, в волнах неугасимый, // Очаковские стены жрет»; у Иванова во мраке сверкают молнии в бойницах — образ, за которым возникают контуры небесной крепости. Широта сражения передается у Державина описанием сражения на море и на суше. У Иванова фонетически масштабы боя рисуются как противопоставление комплексов сонорных и звонких ([мгл-] — [молний-] — [бойни-] — [гром-]) и шипящих, сонорных и глухих ([и-шир]—[шшибáлис] — [ста́ны]). Это противопоставление образует картину грома, молний, шипенья и свиста сражения, широта которого возникает за предложением «И широко сшибались станы // Раскатом громких колесниц», передающим пик боевого экстаза. Оно словно очерчивает все пространство между Олимпом и Офрийской горой. Точкой экстатического напряжения становится здесь слово «раскатом», передающее масштаб и эхо гигантского сражения. После этой точки экстаза возникает постепенный спад напряжения, см. последовательность ассонансов «а» — «о» — «и» в строфе и в последней строке. Нагнетание фонетического и образного напряжения в первой строфе стихотворения Иванова должно соответствовать проекции всей предшествующей мировой истории. Как видим, содержание, первоначально возникающее в «свернутом» виде в слове «вчера», объясняет дальнейший рост одийного и трагедийного пафоса в первой stanza и в стихотворении в целом.

Для дальнейшего анализа текста «Proemion» необходимо обратить внимание, что Иванов заимствует у Державина основную тезу

стихотворения. Высокий строй первой строфы в «Осени во время осады Очакова» Державина вводит тему «Победа Осени над Зимой как параллель к победе России над Турцией», которая подразумевает утопическую тезу «Обратный ход времен года, остановка времени и вечное торжество Осени как символа плодородия». Слово «вчера», открывающее стихотворение «Prooemion», становится, помимо прочего, и сигналом этой тезы, определяющем начало ее развития во второй stanza, открывающейся словами «А ныне». Вся первая stanza Иванова после слова «вчера» — заявления темы истории — становится подобием строфы в античной хоровой лирике, а следующая строфа является ее антитезой — антистрофой. Так напряжение путем применения схемы «пафос — экстаз — катарсис» в первой строфе трансформирует опрокинутую пиндарическую триаду Державина.

Вторая stanza, антистрофа и катартическое завершение триады «пафос — экстаз — катарсис» первой stanza, рисует резкое падение напряжения: «А ныне, сил избыток знойный, // Пролив на тризне летних бурь...». «Вчера» первой строки первой stanza и «ныне» первой строки второй stanza подчеркивают историко-мифологическую антитезу, за которой возможно прочесть противопоставление ситуации 1902–1903 гг. всей предыдущей — и всей последующей! — истории России. Это время в России воспринимается как наступление мира, покоя, отсутствие военных действий. 19 июля (1 августа) 1903 г. в Сарове состоялась канонизация мощей преподобного о. Серафима. В торжествах принимал участие царь Николай II с императрицей в сопровождении многочисленной свиты. Он также посещает Дивеевский монастырь, где, по преданию, ему передают письмо от Серафима Саровского, написанного им накануне кончины, и он получает предсказание о своей судьбе и судьбе империи от блаженной Параскевы Ивановны. О событиях в Сарове писали все газеты как о главном событии года. Таким можно представить себе это ивановское «ныне» как начало новой линии пафосного развития.

Ее подхватывают слова «сил избыток знойный» — парафраз тютчевской цитаты «Жизни некий преизбыток // В знойном воздухе разлит»,⁵⁸ который становится символом минувших заблуждений, безумной молодости, ср. метафору «пламень юности летучей» в четвертой stanza. Это, пожалуй, самый яркий дионисийский символ стихотворения — ушедший в Землю и сохраняемый ею огонь. Пролитие этого огня — «знойного избытка» сил — с неба на землю читается и как акт мифопоэтического брака, и как катартическое очищение. Его результатом становится исчезновение «мглы» первой строфы в верхней части пространства «картины», возникновение вместо нее цвета «хладной лазури», установление спокойствия в природе, осененной «улыбкой Осени» — экстатической точкой второй строфы.

Так аполлоническая ясность второй stanza уравнивает дионисийский пафос первой. Вновь возникает столь характерный для метафизического хронотопа Иванова момент равновесия и гармонии.

Третья stanza продолжает развитие семантического сюжета стихотворения нагнетанием теперь уже аполлонийского пафоса — пафоса эпода. Образ Осени именуется теперь «Она». Он начинает третью строфу и занимает в ней центральное место. Такие детали, как «кошница» и «златотканая багряница», создают аллюзию образа канефоры в процессии Великих Панафиней, когда в день рождения Афины (29 гекатомбеона) афиняне несли в дар богине праздничный пеплос пурпурного цвета, на котором были вытканы сцены из гигантомахии. Пеплос был прикреплен к повозке в виде корабля и развевался над ней, как парус. В этом контексте первая строфа стихотворения Иванова может быть воспринята и как своего рода экфрасис пеплоса или, точнее, его проекции, ср. титаномахию. Возникновение такой аналогии вносит момент дополнительного аполлонийского радостного ощущения победы в третьей строфе, которая напоминает в этом контексте о Парфенонском фризе или о Пергамском фризе. Напомним, что на Парфенонском фризе есть фрагмент военной процессии, как и торжественное шествие афинян, ср. первую и вторую строфы в стихотворении «*Prooimion*», а изображение повозки-корабля отсутствует, как отсутствует оно и у Иванова. Столь же существенно соотношение с Пергамским алтарем, ср. опять-таки сцены гигантомахии. В этом плане любопытно, что в рассматриваемой строфе стихотворения Иванова точкой наивысшего напряжения — экстаза становится слово «наш», акцентирующее начало последней строфы. Стихотворение «*Prooimion*» является своего рода российским — «нашим» — алтарем подобно тому, как Пергам видел себя новыми Афинами.

Неразрешенным, тем не менее, остается вопрос о том, какой образ следует видеть за словом «Она». Символ Осени — «Она» третьей строфы напоминает не только одну из канефор в процессии, посвященной Афине. Женский образ, как бы сошедший сверху, с небес, облаченный в златотканую багряницу, с кошницей в руке, бесспорно, даже по своим масштабам вызывает аналогию не только с девушкой — канефорой, но, конечно, и с изображением богини Деметры. В тексте, таким образом, создается намек на Афины — непобедимую воительницу, защитницу городов, богиню мудрости и знания, но одновременно с этим мифопоэтическим обозначением промежутка мира, спокойной жизни, творческой деятельности возникает столь же необходимый символ плодородия и изобилия. Разрешение напряжения, своего рода катарсис — конец последней строки, слово «виноград». Оно заставляет вновь вспомнить о Дионисе и вместе с тем о Деметре, образах, связанных друг с другом в ритуале Элевсинских мистерий. Таким образом, «картина»

третьей строфы завершается указанием на новую — мистериальную — возможность развития сюжета «пафос — экстаз — катарсис» как еще на одну перипетию в терминах Аристотеля.

Слова «наш» и «виноград» как особые точки перелома в «картине» строфы приобретают особый смысл на фоне заявленного в первой строфе большого исторического времени стихотворения. Они заставляют вновь задуматься о современной исторической ситуации покоя, описываемой в стихотворении, и об образе «нашего винограда». Думается, что он может быть подсказан словами 79 псалма: «Виноград из Египта принесл еси, изгнал еси языки, и насадил еси и. Путь сотворил еси пред ним, и насадил еси корения его, и исполни землю. Покры горы сень его, и ветвия его кедры Божия; простре розги его до моря, и даже до рек отрасли его. (9–11). Боже сил, обратися убо, и призри с небеси и виждь, и посети виноград сей, и соверши и, его же насади десница Твоя, и на сына человеческого, егоже укрепил еси Себе (15–16)». Третья строфа Иванова может пониматься в контексте псалма как пророчество о России и ее народе — «винограде». Обновленный всем течением предшествующей истории, от древнего Египта до завоеваний Петра⁵⁹ и Екатерины, закаленный в бурях и страстях, он должен теперь принести «много плода» (Ин. 15:5). В хронотопе Иванова возникает, таким образом, большое силовое поле религии, истории, мифологии и поэзии, векторы которого указывают особый путь деятельного творчества.

Образ Осени как бы «затворяет» метафизический хронотоп стихотворения Иванова. Позднее, в работе о Достоевском Иванов будет писать «о сокровеннейших тайниках Матери-Земли, о ее смиренном чаянье», анализируя роль Хромоножки в «Бесах». Ее рассказ о монастыре и песенку он сравнит с легендой Дивеевского монастыря, согласно которой «Богоматерь вошла в пустынь и очертила ограду своей обители на будущие времена». Иванов заключает: «Так, по древнему Гомерову гимну, многострадальная мать Деметра вошла, после долгих скитаний по земле, в округу Элевсина и затворилась в священный затвор» (IV, 514). Вполне вероятно в этом соотношении, что промежуток покоя в стихотворении Иванова «Prooemion» действительно соотносится с посещением Дивеевского монастыря семьей последнего российского императора

В стихотворении создается хронотоп идеального времени, который как бы предваряет представление об идеале в будущем анализе романов-трагедий Достоевского. Образ Осени приобретает здесь религиозные коннотации, связанные с представлениями о мире и изобилии, спокойном действе в вечно длящемся промежутке покоя. Это своего рода конец времен, их остановка — та теза и тот образ, который составляет центр текста Державина:

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.

.....
Румяна Осень! радость мира!
Умножь, умножь еще твой плод!
Приди, желанна весть! — и лира
Любовь и славу воспоеет.

Образ Осени у Державина как образец идеального времени восходит к Пиндару, к тому его тексту, который Иванов цитирует в «Дионисе и прадионисийстве» в собственном переводе:

Рост древес плодовитых умножь,
Бог Дионис, обильный бог,
Ясной осени радость!⁶⁰

Этот текст Пиндара для Иванова служит доказательством утверждения Плутарха, говорившего, что эллины считают Диониса владыкой и перводателем всего влажного естества, и в качестве доказательства Плутарх приводит Пиндара. С точки зрения Иванова, этот текст является откровением о Дионисе и его водной и одновременно огненной природе. Образ небесной влаги в стихотворении «*Prooemion*» («Сил избыток знойный») и образ огня на фоне этого текста Пиндара создают символику Диониса. Вкупе с образами Афины — Деметры, участниц связанных с этими богинями празднеств и мистерий, в тексте Иванова возникает атмосфера радости от некоей общей победы и счастья посвященного в мистериальные таинства.

Обратим внимание, что речь идет об опять-таки почти тайной или затаенной, сдержанной или сдерживаемой радости. Как кажется, причиной этого ощущения является обращение Державина в приведенных строках не только к Пиндару, но и ко второму эподу Горация со знаменитым образом Осени, ср.: «Когда в угожьях Осень вскинет голову, // Гордясь плодами зрелыми, — // Как рад снимать он груш плоды отборные // И виноград пурпуровый»⁶¹. Этот образ является выражением программной для гораццианства идеи *aurea mediocritas* — «золотой средственности». Возможность обращения Иванова к тексту Державина и, конечно, непосредственно к Горацию подтверждается тем, что именно эта гораццианская идея включает стихотворение. Она выражается в образах двух последних строф, образах мира, покоя в преддверии будущей, пока еще далекой зимней бури. Эту длительность подчеркивает синтаксический параллелизм и анафора «и». Она

возникает еще в третьей строфе — «И златотканой багряницей» — и пронизывает четвертую и пятую, как бы продолжая и завершая торжественность эпода: «И долго Север снежной тучей... // И пламень юности летучей... // И дней незрелых цвет увядший... // И первый лист любезен падший, // И первый плод благословен». Создаваемое ощущение неторопливого повествования полностью уравнивает сюжетно-семантические ходы «пафос — экстаз — катарсис», и требуются специальные аналитические усилия для того, чтобы увидеть дионисийско-аполлоническую последовательность моментов взлетов, падений и переломов в метафизическом хронотопе Иванова.

Многие тексты Иванова построены как подобные «картины» — эпюры с явно выраженными линией повышения напряжения пафоса, точки экстаза — слома и линией спуска — катарсиса. Мы намеренно взяли наиболее уравновешенную из них по сравнению, например, с такими стихотворениями, как «Персть», «В Колизее» и тем более «Менада», стихами цикла «Сивилла» или «Целящая». Еще более явной становится эта нарративная триада «пафос — экстаз — катарсис» в эпоху большевистской революции, ср. структуру цикла «Песни смутного времени» или стихотворение «Памяти Ф. Ф. Кокошкина» и, конечно, такие тексты цикла «Зимние сонеты», как «Как monthly и бело на дорогах...» или «То жизнь — иль сон предугранный, когда...».

Таким же образом создает Иванов свои публицистико-философские тексты. В частности, он воспринимает русское освободительное движение как историческое воплощение сюжета трагедии. Так, в «Русской идее» он пишет о революции 1905–1907 гг. как о первой трагической перипетии, которая влечет за собой последующие, которые будут развиваться в русской истории согласно нарративной триаде «пафос — экстаз — катарсис»: «И кажется, что, как встарь, так и ныне, становясь лицом к лицу, на каждом повороте наших исторических путей, с нашими исконными и как бы принципиально русскими вопросами о личности и обществе, о культуре и стихии, об интеллигенции и народе, — мы решаем последовательно единый вопрос — о нашем национальном самоопределении, в муках рожаем окончательную форму нашей всенародной души, русскую идею» (III, 322).

Большевистская революция уже видится Иванову как развитие все той же внутренней трагедии России и русского народа, достигшей в 1917 г., словно во второй перипетии, точки экстаза. Характерно в этом плане высказывание Иванова о гибели или грядущем очищении и воскресении в статье «Революция и самоопределение России», опубликованной в журнале «Народоправство» 30 октября 1917 г.: «Революция или оставит на месте России “грудю тлеющих костей”, или будет ее действительным перерождением и как бы новым, впервые полным и сознательным воплощением народного духа. Для истинного

свершения своего в указанном смысле она должна явить целостное и, следовательно, прежде всего религиозное самоопределение народа». ⁶² Таким образом, дионисийство как прием и его схема «пафос — экстаз — катарсис» оказывается действенным в разных сферах ивановского житнетворчества, составляя его структурное, базисное единство.

Метафизический хронотоп Иванова и его основа — наличие в творческом сознании художника отчетливо членимого нарратива, с выделяемыми точками переходов — трансформаций накопленного напряжения, такие свойства этого хронотопа, как глобальность, дуальность, перформативность и синтетизм, заставляет задуматься о том, не является ли ивановское дионисийство типологически близким таким явлениям, как точки и звуки Кандинского, манифестирующие внутреннее напряжение («О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости») ⁶³, или теория монтажа и идеи Эйзенштейна о пафосе и экстазе («Неравнодушная природа»). Неслучайно, что Эйзенштейн сходным образом, путем размышления о пафосе и экстазе, производит членение и выделение смысловых точек несущих конструкций в Гентском алтаре, гравюрах Пиранези, пушкинской «Полтаве» и «Медном всаднике». Как показал М. Ямпольский, близкие Эйзенштейну мысли высказывают в 1920-е гг. Малевич и Флоренский ⁶⁴. Очевидно, пафос, экстаз, катарсис составляли линии и точки в общей картине силовых напряжений начала века. Хлебников видел их полное слияние в бюджетланстве, Эйзенштейн — в искусстве кино, но первенство в создании общей картины истории, философии, классических исследований и их применение по отношению к сегодняшнему состоянию поэзии, общества, религии принадлежит все же Вячеславу Иванову и созданному им эстетическому канону дионисийства.

Историзм метафизического хронотопа Иванова и его параллельность по отношению к столь, казалось бы, отличному от русского религиозного символизма искусству авангарда заставляют вновь задуматься о сложном единстве культурной картины начала века. «Метафизика» Аристотеля и перипатетические ходы древней трагедии, возрожденные Вячеславом Ивановым в ходе его ревизии философии Ницше и исследования дионисийских культов, в целом представление о палингенесии как о научной, философской, художественной и религиозной программе нового обращения к античности оказались востребованными российской историей и культурой. Очевидно, что эстетический канон дионисийства, его метафизический хронотоп и его основной нарратив должны быть учтены при анализе культурной картины русского Серебряного века.

