



## **Михаил БАХТИН**

### **Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов**

Говоря о Вячеславе Иванове как о поэте, сразу приходится констатировать, что он одинок. Бальмонта, Брюсова определил французский, немецкий, английский символизм; Вяч. Иванов миновал все эти течения. Истоки его поэзии — античность, средние века и эпоха Возрождения. Ими он действительно овладел, и они оказали грандиозное влияние, определившие основные корни его творчества. У Брюсова античность тоже занимает большое место, но у него она преломилась через призму французской и английской поэзии. Эпоху Возрождения он также воспринял в своеобразном преломлении прерафаэлитов<sup>1</sup>. У Вяч. Иванова эти влияния непосредственны, и они создали ему особое положение. Он менее модернизован, в нем меньше отголосков современности, поэтому так трудно к нему подойти, поэтому его так мало знают, так мало понимают.

Как мыслитель и как личность Вяч. Иванов имел колоссальное значение. Теория символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути.

В символизме Вяч. Иванов усматривает два пути: идеалистический и реалистический<sup>2</sup>. Первый путь получил свое начало в античности, где стремились наложить свою индивидуальную печать на все явления жизни. Второй путь, реалистический, идет из средневековья, где отстраняли себя, давали зазвучать вещи самой. По первому пути пошли Брюсов, Бальмонт. Для них символ есть лишь слово; скрывается ли еще что-то за словом, им нет дела. Для них символ не выходит из плана языка. И новизна предметов внешнего мира зависит лишь от внутреннего состояния художника. По второму пути пошли Андрей Белый, Сологуб и сам Вяч. Иванов. Они стремятся к постижению сокровенной жизни сущего. Символ для них не только слово, которое

характеризует впечатление от вещи, не объект души художника и его случайной судьбы: символ знаменует реальную сущность вещи. Конечно, и душа художника реальна, как и жизнь его, сколько бы она ни была капризна, но он хочет постигнуть истинную сущность явлений. Поэтому путь такого художника — это аскетический путь, в смысле подавления случайного в себе.

Таковы эстетические взгляды Вяч. Иванова. Ясно, что эти эстетические начала стали для него формами самого бытия. Здесь Вяч. Иванов усматривает три пути: путь восхождения, путь нисхождения и хаос — дионисийское начало<sup>3</sup>. И он пытается доказать, что в зависимости от того, как автор относится к предмету, его можно отнести к одному из этих трех начал; все явления искусства подходят к одному из них.

Восхождение — это гордость, жестокость, и не только к другим, но и к себе. И раз оно жестоко, оно страдально. Это трагический путь к высоте, разрыв с землей, гибель. Если восхождение не влечет за собой нисхождения, оно бесплодно, потому что надмирно.

Нисхождение — это символ радуги, улыбки, любви к земле, сохранившей память о небе.

Свою теорию восхождения и нисхождения Вяч. Иванов применяет к художественному, творческому процессу. Для того чтобы записать свои достижения при восхождении, нужно спуститься на землю. Нисхождение для художника — это подыскивание слова, средств выражения. Художники Возрождения, очень ценившие момент нисхождения, имели свой химический секрет для составления красок, которые они ценили не меньше, чем свой экстаз. Художник нисходит, и это нисхождение прежде всего к существам, которые не восходили и находятся на низших ступенях сознания. Когда поэт ищет слово, оно нужно ему для того, чтобы перевести свои постижения на слова, понятные всем. Это нисхождение к человеческой слабости других, нисхождение к никогда не восходившим. Поэтому нисхождение всегда человечно и демократично.

Третье начало — хаотическое, или дионисийское. Это разрыв личности, раздвоение, растроение, расчленение и т. д. И при восхождении и нисхождении уничтожается личность, но этим уничтожением она лишь больше укрепляется. По словам Гете, если хочешь укрепить свою личность, уничтожь ее. Всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного. Восторг восхождения утверждает сверхличное; нисхождение обращает дух к внеличному; хаотическое, которое раскрывается в психологической категории исступления, безлично. В хаосе уничтожается личность не ради чего-нибудь: она распадается на лики. Поэтому хаос всегда многолик. Хаос, дионисийское начало, и есть основа искусства.

Так, актерство — это стремление разбить себя на много самостоятельных ликов. Это отметил уже Аристотель. Он говорил, что человек стремится к цельности, а в драме, наоборот, разбивает себя и свое единство, стремится к многим личностям, к многим жизням. Все три начала — хаос, восхождение, нисхождение — связаны между собой. Для того чтобы творить, нужно родиться, нужно тело, а тело рождается из хаоса. Это родимый хаос, исконное начало, многое, все что хотите. Чтобы из этого многого возникло нечто, нужно восхождение. Это путь трагического героя, который выходит из хора — хаоса — и гибнет. Его гибель есть завершение, кристаллизация. Наконец, создание искусства есть акт нисхождения. Итак, хаос — это материя, восхождение — восторг постижения, нисхождение — способность претворять данную вещь в сознании других, символ дара. Все три начала прекрасного проникновенно совместились в образе пенорожденной Афродиты: «Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня — Афродития, Анадиомена. Пучиной рожденная, подымлетя — и уже объемлет небо — Урания, Астерия. И, златотронная, уже к земле склонила милостивый лик; улыбочивая, близится легкою стопой к смертным... И влюбленный мир славословит, коленопреклоненный, божественное нисхождение Всенародной (Πάνδημος)»<sup>4</sup>.

### **Формальные особенности поэзии Вяч. Иванова**

Основной особенностью поэзии Вяч. Иванова является большая затрудненность. Это объясняется тем, что его образы-символы взяты не из жизни, а из контекста отошедших культур, преимущественно из античного мира, средних веков и эпохи Возрождения. Но глубокая связь основных символов и единый высокий стиль побеждают разнородность и позволяют слова из различных культурных контекстов, лексически разнородные миры объединить в единство.

Творчество Вяч. Иванова не может идти по новым путям. Ни одной новой формы он не создал. Вся его поэзия есть гениальная реставрация всех существовавших до него форм. Но эта особенность, которая ставилась ему в вину, органически вытекает из сути его поэзии. Новыми формами чревата лишь внутренняя речь, потому что она косноязычна. У Иванова же все идет по логическому пути. Через все звенья его символов можно провести графическую линию, настолько сильна их логическая связь. Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое. Все темы его поэзии представляют очень сложную единую систему. Его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как

в философском трактате. Благодаря такой силе мысли, силе проникновения, силе эрудиции подражать ему нельзя.

Особенность тематическая обусловила формальные особенности поэзии Вяч. Иванова.

Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются. Логическая мысль поглощает их. В этом отношении интимным поэтом его назвать нельзя. Он представляется нам чужеродным.

Звуковая техника у Вяч. Иванова очень значительна, но тем не менее она не является самостоятельным фактором эстетического впечатления. Звук у него не шумит и не звенит: он скрыт, остается за границами нашего восприятия. В этом отношении его поэзия немзыкальна. В стихах Вяч. Иванова нет ни одного случайного слова. Как и у всякого значительного поэта, в них чрезвычайная полновесность смысловых и логических сил, крайне детализованных. Каждая деталь смысла взвешена, поэтому нет в них и больших, грубых мазков мысли, как у Бальмонта. При очень большой смысловой насыщенности звучание воспринималось бы как пародия.

Характерно для Вяч. Иванова обилие метафор. Метафора его резко отличается от блоковской. У Блока метафора интимна; она приобретает смысл и значение только в данной, единой жизненной ситуации, держится не на предмете, а на впечатлении от предмета. Метафора Иванова выражает не моментальное восприятие жизненного опыта, а предметность, и она значительно менее субъективна. Эмоциональность, как и во всякой метафоре, в ней есть, но это лишь обертон: она тяготеет к мифу и иногда к изречению. Идеалистическая метафора не может стать мифом, потому что она субъективна. Миф стремится быть догматом, стремится к такому положению, которое оспаривать нельзя. У Вяч. Иванова метафорический образ становится высшей правдой, которую он предметно обосновывает и защищает в любом контексте. Так что у него не аллегория, как это принято говорить, а метафора (аллегория — это метафора, потерявшая свои поэтические соки). Правда, его метафора гораздо холодней метафоры Блока, но ведь холод есть такое же эстетическое свойство, как и теплота, интимность.

Язык поэзии Вяч. Иванова выдержан в одном плане. У Сологуба, Бальмонта, Брюсова двупланность, многопланность языка, и это характерно для всех символистов. У Вяч. Иванова язык и высокий стиль движутся по одной линии без всякого срыва на протяжении всего творчества. У него нет мезальянса, соединения высокого и низкого, и все достойно.

Итак, раз предметная сторона образа играет первенствующую роль, раз звуки остаются за границей восприятия, тема в поэзии Вяч. Иванова приобретает руководящее, определяющее значение.

Особенностью поэзии Вяч. Иванова является и то, что все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую. Конечно, и отдельные стихотворения не атомы, а существуют как самостоятельные вещи, но они чрезвычайно выигрывают в целом сборнике. Характерно, что Вяч. Иванов всегда печатал свои стихотворения законченными циклами. Эта синтетичность связывает его с Георге<sup>5</sup> и с Рильке, особенно с последним. И у Рильке сборники стихов являются повествованиями, которые распадаются как бы на главы. В этом смысле поэзия Вяч. Иванова сближается и со «Смиренномудрием» Верлена<sup>6</sup>. Но эта близость объясняется не зависимостью, а общими источниками.

«Прозрачность»<sup>7</sup>. Основной символ здесь — маска, скрывающая сущность явлений. Но маска не покрывало Майи: она просвечивает. Поэтому и весь сборник назван «Прозрачность». Он построен на совершенно точном воспроизведении мифов. Почти ко всем мифам здесь можно подыскать стихи. Вяч. Иванов все время цитирует.

«Я создаюсь — меня еще нет»<sup>8</sup>. Здесь в основе — символ становления. Становление не готово и потому страдально: оно уходит, покидает, расточается. Становление — необходимый момент рождения и смерти. Символ становления-страдания взят Вяч. Ивановым из средневековья.

«Крест зла». Три креста — кресты Христа и двух разбойников. Как понять соединение символа зла с крестом? Это значит, что крест — начало всякой жизни, всякого становления. У Блока мы тоже находим символ креста и распятия, но у него он выражает обывательское христианское сознание страдания и искупления. У Вяч. Иванова этот символ весьма расширен. Крест для него — начало всякой жизни. Все, что становится, а все живое становится, приобщается к кресту. И приобщается не только добро, но и зло, скорее зло. Поэтому крест связан с лозой. Этот символ взят Вяч. Ивановым из Евангелия, но там он отступает на задний план, здесь — очень ярок и связывается с праздниками в честь Диониса. Крест с лозой — это символ пьяной жизни, которая распинается. Но скачка здесь нет: это священное опьянение, бог требует опьянения, не напиться грешно. В таком контексте и дана связь символов креста и лозы.

«Cor Ardens»<sup>9</sup>. В раннем творчестве Вяч. Иванова символы отвлеченные и в то же время предшествуют определенному контексту. Это как бы цитаты из мифов. Слияние происходит в более поздних произведениях. Одним из самых значительных является «Cor Ardens».

«Менада». «Менада» — одно из лучших произведений Вяч. Иванова. Основной мотив его — полная отдача себя богу Дионису, и мотив этот сплетается с мотивом христианского причастия.

Менада — не только чистая служительница страстного бога Диониса, но приобщается и к Христу.

«Солнце — сердце». Основным символом здесь является солнце, которое связывает себя с сердцем. Но зигзага здесь нет. Это не влюбленное сердце поэта, который любит цыганку, а сердце, взятое из средних веков. В католических храмах имеются изображения символа сердца<sup>10</sup>. Это сердце богоматери, пронзенное семью мечами, сердце Христа и сердце верующего. Из средних веков этот образ перешел в болонскую школу<sup>11</sup>. Его-то и взял Вяч. Иванов. Поэтому то же слово у него иначе звучит, имеет другой аромат, чем у Анненского и Блока: у него не реальное, а сплошь отстоявшееся в культурных контекстах сердце.

Если символ сердца взят Вяч. Ивановым из иконы, то символ солнца взят из античной атмосферы. Это солнце, взятое из Эллады, потом станет солнцем Эммауса<sup>12</sup>, но здесь оно дано в языческом контексте: солнце — это Дионис. Ни один бог не олицетворял полностью явления природы, как об этом принято говорить в учебниках. Греки олицетворяли лишь одну сторону явления. И для Вяч. Иванова солнце не аполлонийское начало ясности света; это солнце жара, полдня, страсти. И оно связывается с символом страдания и распятия, страдания и любви, страдания и смерти. Солнце совершенно и потому может только отдавать, а не брать; и отдавать оно может только само себя. Солнце с самого начала одиноко, обречено на одиночество, и этим оно связано с Дионисом. Дионис тоже отдал себя на растерзание Менадам. Здесь отдача дара, но не приятие его. Для сердца есть и приятие и отдача дара, и его предел — это смесь страдания и радости. Жертвенный путь сердца — в его вечном становлении. И своей жертвенностью оно уподобляется солнцу. Так что тема солнца и тема сердца переплетаются и связываются с Христом и Гераклом. Того и другого объединяет страстная судьбина. Итак, основной темой «Солнца — сердца» является дар и приятие дара. Там, где дар, все пиететно, моменты взвешивания и оценки отпадают, все приемлется как дар. Тема дара выдвигает другую тему — приятия дара.

«Солнце Эммауса». Здесь взят момент из Евангелия. После распятия Христа у учеников его встал вопрос, как совместить страдание и смерть с богом, который был для них торжествующим богом, царем иудейским. Установлению связи между божеством, страданием и смертью посвящено «Солнце Эммауса».

Божество как таковое не торжествует: оно есть дар и дара не получает. «И дара нет тому, кто дар». Торжествует оно тогда, когда отдает себя. Следовательно, страдание, смерть и торжество божества — одно и то же. При всяком углублении религиозной мысли, когда божество становится абсолютным началом всего бытия, оно неизбежно стано-

вится символом страдания и смерти. Когда греческая культура восприняла понятие о боге Дионисе, она достигла своей высоты.

Такое понятие о божестве, по мнению Вяч. Иванова, легло в основу трагедии и эпоса. Трагический герой — это ипостась, маска Диониса. Героем становится тот, кто приобщается к страданиям Диониса, то есть вбирает его страдания в свою судьбу. То же в «Илиаде». Первоначальное ядро поэмы представляет повествование о страстях и гибели обреченного Ахиллеса. В «Илиаде», которую мы знаем сейчас, это почти заслоняется другими моментами, но ядро ее — трагическая судьба героя, долженствующего погибнуть, — остается. Так Вяч. Иванов проводит на античности свою мысль о страдающем боге и устанавливает связь между символами, между культурными пластами. В противоположность взгляду, который треплется в учебниках, что средние века закончили с античностью, а эпоха Возрождения — со средними веками, Вяч. Иванов хочет показать, как одна идея проходит через все пласты бытия. Задача поэта — связать культуры и вместе с тем их символы.

Стремление к связи отдельных культур и соединению их в один символ характерно и для антропософии. Но там оно приняло эклектический, уродливый характер. Перед Вяч. Ивановым стояла эстетическая и лишь отчасти философская задача, и выполнена она идеально. Он сохраняет особенности каждой эпохи и вместе с тем совмещает их.

«*Песни из лабиринта*». Вяч. Иванов отождествляет символы рождения и смерти. В «Песнях из лабиринта» он связывает мир, в котором живет ребенок, со смертью, колыбель — с гробом. Мысль, что в смерти и рождении есть нечто общее, взята им у Бахофена; этой же теории посвятил свою книгу и Морган<sup>13</sup>. Книга последнего более научна, но книга Бахофена ценней для художника<sup>14</sup>. Они установили, что смерть всегда мыслилась примитивными людьми как рождение. В обряде погребения подходили к земле как к лону матери: хоронили людей в скрюченном положении. Был распространен и обряд погребения в лодке, потому что в утробе матери ребенка окружает внутриутробная жидкость. Вяч. Иванов рождение и смерть связывает с глубоким символом памяти: человек знает только рождение, смерть же недоступна его опыту. Непережитого страха не может быть в человеческой душе: страх смерти есть страх пережитого нами рождения. Так существует непрерывность плоти: от лона матери — через лоно жены — к лону матери-земли. Из чрева — через чрево — к чреву. Но в это непрерывное движение плоти вкрадывается новый момент: в один прекрасный день рождается сознание, и оно становится автономным. Но ему нет места в «Песнях из лабиринта».

«*Смерть и любовь*». Любовь ведет к смерти: любящие накликают смерть. Тема желанья смерти в любви нашла свое яркое выражение в канцонах и главным образом в поэме «Феофил и Мария».

«Феофил и Мария». Поэма написана терцинами. В русской литературе, как и в других литературах, терцин очень мало. Классические терцины мы находим только у Пушкина («В начале жизни школу помню я» и «Подражание Данту») и у А. Толстого (поэма «Дракон»), Вяч. Иванову удалось написать терцинами целую законченную поэму.

«Феофил и Мария» написана в тонах средневековья и раннего Возрождения. Основал тема поэмы — соединение любви со смертью — связывает ее с Данте, Петраркой и Новалисом. Любовь всегда ставит вопрос об индивидуализации и разделении любовников. Духовное и главным образом телесное соединение влечет за собой желание соединиться, слиться до конца, но тела мешают воплотить это желание. Восторг любви вызывает тоску и стремление разбить грани индивидуализации, а разрушает индивидуализацию смерть. Поэтому любовь накликает смерть. Вот как у Вяч. Иванова устанавливается символическая связь между любовью и смертью и вместе с этим связь и между основными символами культуры.

«Венок сонетов». Сонет — очень трудная форма. Рифмы в сонете переплетаются, и это обязывает, чтобы и все образы и темы также были сплетены. В сонете не может быть легкости, намеканий; он должен быть очень тяжел, вылит из одной глыбы.

В русскую литературу ввел сонет Дельвиг; у Пушкина мы имеем три сонета. Мастером сонета был А. Толстой, но его сонеты сделаны не в строгой форме. В классической форме создал сонет Вяч. Иванов — и не один, а венок сонетов. В русской литературе это сделал только он. «Венок сонетов» состоит из четырнадцати сонетов и одного мейстрсонета. В «Венок» вплетены все темы поэзии Вяч. Иванова, но разработаны они на биографическом материале отношений поэта и Зиновьевой-Аннибал. В мейстрсонете их судьба, а в каждом из следующих сонетов разрабатывается мотив каждой строки мейстрсонета. Как по форме, так и по содержанию «Венок сонетов» очень выдержан, но вследствие непрерывной связи всех моментов его образы отягчены.

«Rosarium». Символ розы очень распространен. В католической церкви роза — символ богородицы и символ церкви. В литературе символ розы впервые появляется у Данте<sup>15</sup>. У него роза — мистический образ, объединяющий все души праведных. В последнем плане неба — в раю поэт видит громадную огненную розу, каждый лепесток которой есть душа праведного, а высший ее лепесток — богородица. Символ розы, данный у Данте, раз и навсегда связался с символом высшего единства. Розы были и в поэзии романтизма. У Брентано три символа розы: *Rosa Blanca* — белая, чистая, *Rosa Rosa* — пылающая, страстная и своей страстью предрекающая себе, страдание и гибель, и *Rosa Dolorosa* — страдающая роза<sup>16</sup>. У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы

ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все. В «Феофиле и Марии» розой начинается и розой кончается; даже с точки зрения фабулы в основе здесь розы. Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте. У Данте пиететное отношение к символу; грешно употреблять это слово не на месте. У Вяч. Иванова все символы — колыбель, брачный чертог, смерть — переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир.

*Трагедии.* В творчестве Вяч. Иванова есть попытка создать трагедию. Он смотрел на трагедию как ложноклассики на поэму: в трагедии национальная культура достигает своего завершения. В России, по его мнению, трагедия почти создалась: это романы Достоевского, на которые он смотрел как на трагедии. Свои трагедии ему не удалось. Это лишь циклы стихов, связанные внешне. Если бы он отрешился от мешающей ему формы, произведение бы только выиграло.

