



К. Г. ИСУПОВ

Эстетика новой архаики *

Главное препятствие на пути к пониманию поэзии Вячеслава Иванова (далее: *ВИ*) — ее язык. По степени архаичности он не имеет прямых аналогов, даже если поставить рядом столь разных авторов, как И. Голенищев-Кутузов, Эллис, Н. Клюев или А. Ремизов². Отдаленные аналогии — книжная речь XVIII в., на которой в быту не говорили; ученая поэзия М. Ломоносова и С. Боброва; неудобчитаемая проза масонских трактатов времен И. Шварца, Н. Новикова и И. Лопухина. Современников то смущала, то раздражала стилистическая манера *ВИ*. Один из них писал: «К поэзии Вячеслава Иванова отношение “аполлоновцев” было сдержанное. Стихи его не слишком увлекали. Они требовали, почти всегда, знаний, которыми большинство не обладало. Всего не понимал в них даже Анненский — не без лукавства приписывал он свое непонимание неосведомленности в области чуждой ему эзотерики»³. Отрицательно восприняли *ВИ* Д. Философов, А. Тыркова-Вильямс, А. Ахматова: вычурно, непонятно, холодно, не задевает.

ВИ отвращала плебейская речь низменной повседневности. Порча языка ко временам его отъезда из Баку — не последняя тема в дискуссиях века⁴. В сборнике «Из глубины» (1918) встретились В. Муравьев («Рев племени»⁵) и *ВИ* («Наш язык»⁶); в обеих работах дана своего рода культурология родной речи.

Обнаглевшая улица заговорила интонациями Грядущего Хама. *ВИ* — человек аристократического слуха, он не мог приветствовать «крикуна-главаря» Маяковского или перенос языка улицы в текст, как в «Двенадцати» Блока. Певучий речитатив старины его мог еще

* Статья выполнена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 14-04-00420а «Образ Вячеслава Иванова в отечественной и зарубежной культуре: история и современность».

устроить, но в стилистике поэтической и в эссеистике он утверждался в жреческих речениях несуществующего языка, на котором не думают, не говорят, но писать можно, как можно написать диссертацию на латыни. Башней из слоновой кости стала для *ВИ* самоизоляция в архаике древних глаголов. Его письмо стало для читателей свидетельством тайного знания и археологической дешифровкой жреческой тайнописи. Серебряный век обожает тайну, эзотерику, секретники розенкрейцеров, герметизм, магические картинки карт Таро, спиритизм и магию. На этом фоне появление еще одного поэта-тайнознатца, да еще такого яркого и «интересного»⁷, никого особенно не удивило. А на тех, кто, держа в руках его тексты, пожимали плечами, глядели, наверное, с презрением: так смотрели те, кто начитался Штайнера, Блаватскую, Анну Безант и потом другую Анну (с «Третьим заветом»). Это похоже на ситуацию, когда молодые сыновья С. Т. Аксакова подсунули отцу-масону сочиненную ими заведомую чепуху (он ее с вниманием штудировал с друзьями по лабзинской ложе «Умиравший Сфинкс»), чтобы услышать потом, что они в такой премудрости сами не разберутся (С. Т. Аксаков. Встреча с мартинистами (Воспоминания из петербургской жизни, 1858). Конечно, *ВИ* — далеко не чепуха, и к теософии он склонности не питал, но и к «школе классической ясности» примыкать не хотел. Вяч. Иванов не думал на этом языке, как Вл. Даль не думал на идиолекте «живого великорусского языка» своего знаменитого «Словаря». Если первый манифестировал возможности археологии языка в его печатном изводе, то второй «просто» записал речь говорящего народа (включая поговорки, пословицы и сказки) во всем многообразии диалектных интонаций.

ВИ — поэт-логограф, что роднит его дело с тем, чем занимались не только В. Даль, но и А. Гильфердинг, и братья М. и Р. Фасмеры, и творец Обезвельвольпала, и Н. Клюев, и П. Карпов.

Речевая архаика *ВИ* колебалась между старомодным и народным, изысканным и герметичным; чрезмерная широта лексического спектра приводила к ощущению самопародийности текста. Есть где-то сказанная или написанная загадочная реплика Ю. Тынянова: «У Иванова все — пародия»; в статье «О пародии» (1929) он в сноске бегло вспоминает о пародиях на *ВИ* Измайлова (да и сам А. Измайлов писал о стихах *ВИ*, что они «могут показаться специальными пародиями, писанными с целями вышучивания декадентства» («Непомерные претензии», 1903)).

Возможно, Тынянов воспринимал поэзию *ВИ* как «мнимую», — в контексте подготовленного им сборника «Мнимая поэзия» (1931). Подчеркнем: «мнимую», но не «ложную»! Возможно, и мы не отгадали в ряде текстов *ВИ* намеренных самопародий, в роде той, что создана в год присоединения к католической Церкви (4/17 марта

1926): «попал ты <...> в невода святого папы» («Милы сретенские свечи...» — в составе «Римского дневника 1944 г.» (2, 152).

Следует вспомнить: высший тип виртуозности в построении текста — быть одновременно и глубоко серьезной вещью, и самопародией. Таковы, напр., «Евгений Онегин» и почти все романы Т. Манна; в таком духе С. Г. Бочаров трактует Козьму Прутков; менее явный пример — Игорь Северянин. Этот высший тип текстов содержат ироническую самооглядку или, по реплике Т. Манна, в докладе о романе «Иосиф и его братья» (1933–1943): «Книга комментирует и самое себя <...>, преломляется в особой среде, где она как бы обретает самосознание и по ходу действия поясняет самое себя»⁸. Иначе говоря, мы имеем дело с металитературой, т. е. с текстами, несущими черты автометаописания. Качество «мета-» может восприниматься как тень аутопародии.

Зададимся вопросом: если *ВИ* сразу и сознательно избрал метод имитации (стилизации), то имитацией чего (кого) является его поэзия? Это перевод с несуществующего оригинала, т. е., говоря на его жаргоне, «перевод» *realia* в *realiora*? Или это — новаторская транскрипция архаики⁹ как таковой («новая архаика»)? Творчество наших поэтов-«архаистов» (по классификации Тынянова: Грибоедов, Катенин, Кюхельбекер) — слабая тому аналогия. Или это прямой рассвет старины в «светлом поле сознания» (А. Потебня) и симптом вторжения в него утраченных прадедовских тезаурусов, похороненных более агрессивной молодой орфоэпией, как в свое время молодые олимпийцы третьего поколения упрятали в Тартар Урана и титанов?

«Мечта об архаическом, — писал М. Волошин в статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)» (1909), — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такой пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего. Точно многогранное зеркало художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица»¹⁰.

Греко-римский голосовой приоритет в тематическом репертуаре Серебряного века для нас драгоценен тем, что в утверждающих его речениях воплотилась истина праотцов доисторического мира; она вечно противостоит многоликим «правдам» мира исторического. Говорить с Богом на Его языке — жанровое задание молитвы, псалма и литургического богообщения. Канонизация, а затем консервация церковно-славянского языка (на котором никто не говорит за пределами Ограды, не считая цитат из Писания) обусловлены страхом утраты истины о Боге и мире, звучащей в распевах богослужения. Именно с этой целью в сценариумы литургии вводятся фрагменты живого слова Божьего — чтение текстов Св. Писания. Богослужбное рече-

водство каждый раз заново сакрализуется; подобным образом в сотый раз услышанная цитата из Евангелия (всегда — как в первый!) производит «впечатление золотого кирпича, упавшего на голову» (о. Павел Флоренский). В статье «Поэт и чернь» (1904): «Откуда же взялись эти новые старые слова? Откуда вырос этот лес символов, глядящих на нас родными ведущими глазами (как сказал Бодлэр)? Они были искони заложены народом в душу его певцов как некие изначальные формы» (СС. 1, 712). Отметим, что «форма» здесь понята энтелехийно, по Платону и в контексте трактатов Аристотеля «О душе» (Кн. 2. Гл. 1. 412а 7–10) и «Метафизика» (Кн. 9. Гл. 4. 1047а 30–33).

ВИ «жречески» литургисует, волхвствует и ворожит в стихах, — и это его вербальное колдовство не могло не вызвать у современников подозрения в словесно-заклинательной и даже азартной магии, в мистике, почти готической по степени предельно напряженной устремленности вверх, к *realiora*¹¹, т. е. далеко и от жизни, и от поэзии. Такая поэзия уже и вовсе не поэзия, она бесконечно далека от мудрого совета Пушкина быть «глуповатой», Впрочем, в неистовстве словесно-метельного камланья ранний А. Белый в «Симфониях» превзошел всех магов своей эпохи. Это готическая поэзия религиозного порыва и дерзания, после чего следует изнеможение и опустошение. Это поэзия надрывного самораскрытия, саморастраты, вечного кризиса и стояния на пороге. Сознание поэта претерпевает аварийный режим двуединой активности. На одном ее полюсе — ловитва хтонических монстров вербальной архаики, а на другом — эпистолярный дискурс и устное общение с людьми «простыми» и «непростыми». Легче всего, видимо, общалось *ВИ* с Природой, вещами и котом-ворожеем («Кот-ворожей», 1927). У трех наших мыслителей было три кота, с которыми не надо было выяснять отличия ноуменального от феноменального: у *ВИ*, Бердяева и Бахтина.

ВИ умел эстетски-артистично сублимировать свой книжный дискурс в интонации вкрадчивого заговаривания собеседника средствами аффектированной суггестии:

Измерить верно, взвесить право
Хочу сердца — и в вязкий взор
Я погружаю взор упрямо,
Стеля, как невод, разговор.

(«Подстерегателю»,
1909. — 1, 297)

Успеху диалогического внушения¹² способствовал и острый взгляд его «пронзительных» зрачков, и наклоненная вперед фигура с вынесенным на жесте афоризмом (ср. лекционные манеры А. Белого

и Бердяева), и вкрадчивый, баюкающий голос с металлическими обертонами. На портрете Н. П. Ульянова (1920) у него внешность Сатира. Мэтр, пророк, мистагог. За *ВИ* была никем не оспариваемая прерогатива приоритетного слова, т. е. слова, в первый раз говорящего последнюю правду. Если мастер за ахматовскую строчку «Я на правую руку надела...» тут же посулил ей большое будущее, а в Хлебникове увидел святого (сообщение М. Альтмана), — то перед нами тот род антиципации, что сродни пифийскому ведению и жреческой неотменяемости приговора. После речей *ВИ* на Башне следовала глубокая точка и почтительное молчание адептов. Если Брюсов играл роль мага, то *ВИ* и был магом по природе своей насыщенной языковой компетентности. Наверное, на фоне «говорящих штанов» (реплика В. Розанова о Д. Мережковском) это было не трудно...

При описании быта Серебряного века давно пользуются терминами теории социальных ролей, говорится о театрализации и карнавализации культуры рубежа веков. Ниже мы попытаемся пользоваться моделями ролевого поведения при сохранении безусловного почтения к упоминаемым «персонажам».

Люди Серебряного века, даже самые одинокие из них, были людьми публичными. Такими сделала их культура музыкально-артистических кабаре, частных театров, литературных салонов, посиделки на Башне и в «Бродячей собаке», «среды» у Сологуба, общение в журнально-газетных и издательских топосах и пр. Одним Блоку и Белому не хватило дня недели, чтобы собирать у себя пишущую братию на ночные бдения. Дефицита общения не было, но, при всем обилии непосредственных контактов и громадной по объему эпистолярной переписки века, было слишком много притворства и слишком мало искренности; из литературы почти исчезает тема дружбы в классическом ее понимании (ср. домашнюю «маленькую философию» в посланиях К. Батюшкова).

Люди рубежа веков жили в сплошь театрализованной повседневности, чувствовали себя, как на котурнах на сцене жизни, где один персонаж подает реплику другому. Даже мода мерой своей семиотической нагруженности едва ли не превышала конгруэнтность театрального костюма. Да и теперь: когда актрисы, играющие в «Вишневом саде» в БДТ, выходят в антракте погулять по набережной Фонтанки, не меняя платьев, они — без всякой рампы и декораций — смотрятся вполне органично.

Нас не будет интересовать репертуар социальных ролей, к которым нудила *ВИ* стезя скитаний. Гораздо полезнее и труднее понять, как удалось ему сохранить внутреннюю позу эллинизирующего панслависта. Ссылки на академическую ученость тут мало что объясняют. При иных социальных условиях *ВИ* мог стать чеховским учителем-

латинистом, «человеком в футляре», но масштаб личности воспрепятствовал бы. Мог стать пассаеистом-созерцателем греко-римских древностей, но здесь не нашлось бы простора для построения гипотетических историко-мифологических моделей. Мог разметать свой талант по необъятным полям гуманитаристики, как Д. Чижевский, но *ВИ* не интересовало ничего малороссийское (кроме Гоголя, и то — глазами Аристофана). Мог уйти целиком в переводы, как в разное время — Анненский, Ярхо, Соболевский, Шилейко, Пастернак.

ВИ избрал удел тотальной отдельности семантической стихии той языковой культуры, которая предстояла ему в качестве колыбельного урочища или, если угодно, уже в «Младенчестве» (1913) обжитой Старой Европы. Созерцание русского ландшафта возвращает *ВИ* пра-память общеевропейской древности. Так, в усадьбе Бородаевского «Петропавловское» написалось стихотворение:

Здесь предстала, в ризах темных,
 Деметрой смуглая Земля.
 Сквозя сквозь зелени озимой,
 Чернея скатами долин,
 Святая и под русской схимой
 Мне возвращает Элевсин.

(2, 109)

Образец для творческого подражания у поэта был. Это Петрарка. Автор «Канцоньеро» (который *ВИ* перевел) до такой степени вжился в быт и смысл греко-римского наследия, что это трудно назвать просто эстетическим мимезисом. Это была идентификация себя как сопричастника и наследника прекрасного прошлого и превращение условно-чужого в безусловно-свое — от одежды и кухни до речевых манер и поэтической стилистики.

Основная «творческая поза» людей раннего Ренессанса — оглядка на великих предшественников и креативный анамнезис пифийных посулов Античности. Петрарка, как и *ВИ*, решились на физически невозможное, но мнемонически нетрудное дело: палингенез, т. е. возврат к прошлому с удержанием настоящего. Так Чаадаев, опираясь на трактат Ж.-С. Балланша «*Essai de Palingénésie sociale*» («Опыты социальной палингенезии». Р., 1827–1829), в первом «Философическом письме (1836) предлагал вернуться ко временам выбора веры.

Не слишком ясно как, но *ВИ* сумел столь кардинально прообразовать свое языковое сознание, что оно бесповоротно трансформировало все три органа «внутреннего человека»: дух, душу и сердце. Произошла «элладизация» всех сфер творческой жизни, а разнообразные вкрапления в ее идеологический антураж, вроде

«народоправства», «мистического анархизма», «александризма», «гафизитства», «греческого возрождения», лишь резче очертили грани первоначального древнегреческого субстрата. Внедрение хромосом эллинства в состав ивановского духовно-речевого организма было катастрофическим и необратимым. Ингредиентом провокации стали уже не Винкельман и Шеллинг, как для романтиков первой половины XIX в., не Ницше и Моммзен, а та возросшая в Пламенеющем Сердце неодолимая тоска по эллинскому Эдему, как у Ясона — по Золотому руну.

Историческая Эллада вовсе не была Эдемом, и *ВИ* прекрасно это знал. Но она обладала зарево́й притягательностью «начал всего»: земледелия, пастушества, мореплавания, науки, поэзии, ремесел, искусств и философии.

Но она могла стать другой (М. Бахтин: «все могло быть другим»). Вот центральный посыл ивановского эллинизма: он создает («воссоздает») альтернативную Античность, ни на шаг не отходя от Основного мифа. Эта «античность» повита бурями и пожарами — следами все того же Первохаоса и гераклитовского Огня. На бумаге рукописного или печатного текста — это графическая Античность палимпсест¹³, в котором на поверхность ивановской каллиграфии сквозь текст «чужое слово проступает» (однажды — и в буквальном смысле: см. замену *ВИ* буквы «твердо» в слове Теос на «фиту»: Θεοσ).

Вся пост-античная Европа живет пульсацией античного Сердца, его отблесками, посылами и запросами. Античной древности суждена была роль вечного двигателя, закваски, бродила и катализатора мировой культуры и мирового мифопользования — вплоть до А. Тарковского и И. Бродского. Античность распрямляет свои крылья в семантических пространствах поэзии, — и тогда «поэт изобретает новое, а обретает древнее» (1, 714). «Античное» в плане мифа притягательно тем, что в нем найдено и объяснено все: основные фабулы и характеры (Феофраст; ср. Лабрюйер), маршруты и ситуации, воздаяния и кары, катастрофы и триумфы, имена и числа. Вся вещная утварь мира представлена по местам, весь мифологический пантеон функционально расчислен — от богов до последнего демона. Как же не очароваться этим? Н. Бердяев так и назвал свою статью 1916 г.: «Очарования отраженных культур. В. Иванов». По мнению оппонента, «В. Иванов живет не в первичном бытии, а во вторичном, филологическом бытии, и там все ему открывается. Он живет в очарованиях языка, очарованиях слов как самостоятельном, замкнутом бытии, которого не тревожат никакие течения безмерного первичного бытия, самой перво-жизни». Но не Бердяев ли писал в статье 1906 г. «О новом религиозном сознании»: «Мы зачарованы не только Голгофой, но и Олимпом, зовет и привлекает нас не только Бог страдающий,

но и бог Пан, бог стихии земной, бог сладострастной жизни, и древняя богиня Афродита, богиня классической красоты и земной Любви»¹⁴? Бердяев упрекает *ВИ* в антиисторизме и в нечувствии современности, насыщенной катастрофизмом. Но вот мнение другого автора — читателя «Переписки из двух углов» (1921) и комментатора ивановской «соборности»: «Правда Иванова была в том, что он действительно чувствовал религиозную реальность и значительность истории <...> В новых формах это был все тот же типический русский спор об историзме и морализме. Иванов отстаивал религиозный смысл истории против моралистического нигилизма...»¹⁵.

Встреча двух мировоззрений не могла разрешиться положительным компромиссом. Это была встреча во многом противоположных мироощущений. С одной стороны — аристократический персонализм и философия свободы Бердяева, с другой — эллинизирующий мыслитель-поэт, блуждающий меж Грецией и Римом. Бердяеву не хватало в Иванове эсхатологической остроты переживания живой жизни, раздражало стремление облечь все, что ни есть на свете, в пластику бестрагедийно-успокоенной формы. Не так ли Лессинг в свое время в знаменитом трактате объяснял на скульптурной группе родосских мастеров Александра, Афинодора и Полидора (обнаружена в 1506 г.) поэтику страдания в терминах пластического усмирения боли и ужаса стоически-благородным предстоянием неизбежной Судьбе («Лаокоон...», 1766)? Главное в другом: оба мыслителя прекрасно знали, что, по уставу сократического симпозиона, принятому на Башне, где три года председательствовал Бердяев, положено было не вяло кивать друг другу, но яростно спорить и создавать атмосферу агонального многоголосия. Пока между собеседниками есть точки напряженных несоответствий, возможен творческий спор и молчаливое признание голосовой равночестности спорщиков. В этом духе и в спокойной надежде на взаимопонимание написана статья Бердяева. И все же Бердяев не вполне прав в том, что греко-римский мимесис *ВИ* целиком фундирован вторичной, отраженной Античностью, т. е. «античностью». Как кажется теперь, *ВИ* трудился не над отражением и не над отраженными культурами «Афины» и «Рим». Он, по следам Петрарки, реанимировал их, воссоздавал, моделировал, взывал к поэтическому бытию из археологического полузабытья, расколдовывал их историческую немоту, словом — рождал заново в семантической утробе своего необъятного Тезауруса.

Не хотелось бы называть эту процедуру реконструкцией или того хуже — «клонированием», но есть хотя бы тот резон, что Античность Старой Европы и «Античность» *ВИ* узнают друг друга и «приветствуют звоном щита». Не об этом ли у Н. Заболоцкого: «И подобье цветка

в старой книге моей шевельнулось, / Так что сердце мое шевельнулось навстречу ему»? («Все, что было в душе...», 1936)?

Чтобы встающая из пепла Античность не казалась пугающе мертвой («твои нагие мощи, Рим!») *ВИ* облакает ее в яркие лоскуты мифа, как афиняне заботливо прикрывали изваянного нагим Зевса золотой фольгой. Голой Античности не бывает: даже обнаженность — это наряд классической красоты, как у Ахматовой в «Царскосельской статуе» (1916): «Смотри, ей весело грустить / Такой нарядно обнаженной».

Мы хотели бы подвести читателя к той мысли, что в азарте мифопорождения *ВИ* не склонен был видеть особой разницы меж *Натурой* и вербальным артефактом: «Природа — знаменье и тень предвечных дел. / Твой замысел — ей символ равный» («Творчество», 1903. — 1, 85; ср. «Альпийский рог», 1909. — 1, 127).

Наиболее релевантный для *ВИ* натурфилософ в области поэтической — Тютчев¹⁶. Есть у него, во-первых, барочная модель *Натуры*: среди обитающих в ней эмблематических змей, орлов и лебедей «мотылька полет» подчеркнуто «незрим» («Тени сизые смешались...»; оп. 1879). Во-вторых, найдется и образ *Природы*, определенной Шеллингом, его мюнхенским собеседником, как «бытие заторможенной свободы»; она равнодушна к детям своим, немотствует и «знать не знает о былом», т. е. выключена из исторической темпоральности («От жизни той, что бушевала здесь...». 1871). В-третьих, есть и антиклизированная картина мира, поданная в форме экфразиса («Весенняя гроза», 1829). В четвертых, *Натура* способна быть вместилищем Мирового Зла и Смерти («Malari»a», 1830). А главное: *Природа* может быть максимально наделена человеческой пневматологией и физиологией, и тогда — «В ней есть душа, в ней есть свобода, ней есть любовь, в ней есть язык» («Не то, что мните вы, природа...», 1836). Тютчев не упаковывает *Природу* в миф, уважая ее органическую суверенность, хотя есть в ней и Великий Пан, дремлющий в пещере нимф («Полдень», 1827), и яркий миф о Золотом веке, воздвигнутый средствами онейропоэтики посреди морской бури («Сон на море», 1828). С Тютчевым *ВИ* роднит применение шеллингианской технологии внедрения в *Натуру* существ с именами эмотивных абстракций: Печаль, Любовь, Распря, Самоубийство. Они, собственно, и без того наличествуют в *Природе*, но обоим мыслителям важно вызвать их к бытию, вселить в него и приручить.

Разница трактовок *Натуры* у Тютчева и *ВИ* начинается там, где граница между *Природой* и человеком маркируется наличием / отсутствием *сознания*. Тютчев скажет о *Природе*: «Никакой от века / Загадки нет и не было у ней» («Природа — сфинкс...», 1869). Под загадкой имелось в виду наличие у *Природы* органа самосознания;

основанием к тому и служила 4-членная формула из стихотворения «Не то, что мните вы, природа...». Однако Тютчев свою антропоморфную Вселенную сам же и дезавуировал: «Мужайся, сердце, до конца: / И нет в творении Творца...» («И чувства нет в твоих очах...»; оп. 1879). Это можно понять как деистическую формулу в пользу теории Первотолчка: Бог создал мир, чтобы предоставить его своей судьбе. Герой Тютчева может созерцать Природу, любоваться ею или пугаться, строить поэтику ландшафта. По заветам романтической натурфилософии Естеству положено откликнуться «на голос родственный» человека, обживающего мир («Колумб», 1854). И все же, если «демоны глухонемые» в рамках своей хтонической прародины могут еще «вести беседу меж собой», то с Естеством диалога не получается: оно самодостаточно и довлеет ритмам вечного возврата.

Другой наследник Тютчева — Б. Пастернак дихотомию «природа / культура» превратил в акт коммуникации. Чуть ли не впервые вещи и феномены стали у него видеть, слышать и разговаривать («а вещи рвут с себя личину...»). У Пастернака лес смотрит на героя стихотворения, а в результате Природа и Культура меняются местами: «Я тоже, как на скверном снимке, / Совсем неотличим ему» («Заморозки», 1956).. Происходит онтологическая инверсия: пейзаж за вагонным стеклом «сам пленял, как описание, / Он что-то знал и сообщал» («Зовите это, как хотите...», 1931).

Между Тютчевым и Пастернаком стоит мифология сознания *ВИ*, — та его особенная гносеология, процедуры и выводы которой не доказуемы, а показуемы, — в силу того обстоятельства, что высказаны они на единственно бесспорном для *ВИ* языке — языке мифологических деконструкций. Простой пример: цикады обращены в ковачей «кузницы жаркой», в эдаких насекомых подручных Гефеста. Тут же — дремлющий Пан, а по всему окоему текста замкнулось кольцо фабулы о Дафнисе и Хлое. И вся эта мифологическая ткань сработана мелодичным стрекотанием цикад («Песни Дафниса. 1. Цикады», 1895).

Подчеркнем еще раз: *ВИ* работал не с муляжами полузабытых речений, не с симулякрами экзотической лексики, не с зашифрованными магическими формулами, не с искусственным воляпюком, а с археографически воссозданными эйдосами первослов родной речи. В плане общей лингвистики можно и так сказать: язык *ВИ* так же относится к общеславянскому, как санскрит к праиндоевропейскому.

Итак, мифология сознания. В составе цикла «Порыв и грани» («Кормчие звезды», 1902) есть нечто вроде «Пролога на небесах» — «Песнь потомков Каиновых». Весь текст — развернутая притча о зерне, умершем в земле ради новой жизни. «Хор женщин» поет: «Мать,

отверженным объятья / Миротворные раскрой! / Дар сознанья — дар проклятья — / Угаси в земле сырой!» (1, 72–73). В «Прометее» эту и следующую строфы поют поочередно хоры мужчин и женщин: «дар сознанья, дар проклятья» должен угаснуть, чтобы воскреснуть знаками и цветами. Но рядом с этой формулой тождества («сознанье = проклятье»; ср. у Достоевского: «само сознание — болезнь» (Д. XX, 197) стоит у *ВИ* весьма амбициозная реплика человекобога-демиурга из «Утренней звезды»: «Я сам, могучий, возведу / К сознанию хаос природы» (1, 82). В другом месте («Ночь в пустыне»): «Обособленного сознанья / Ты сбросишь иго с вольных плеч» (1, 79). Поэт-зиждатель у *ВИ* и есть Демиург: «Будь новый Демиург! Как Дант или Омир! Зажги над солнцем эмпирей!» (1, 85).

Прелюдии к «*Cor ardens*» тематически сопрягают космогонические бифуркации Макрокосма («*De profundis*») и конкретные события микрокосма, напр., белостокские события: «...вот идут на погром — / И несут Его стяг с топором» («Язвы гвоздиные». — 1, 245). Тема текста: разхристианивание Св. Руси, как у М. Волошина или в «Двенадцати» Блока. В «Медном всаднике» (1, 247) сначала пройдет вакхова вереница в масках, мелькнет Ариадна, а потом и Сивилла — все из того «вне-времени». В этих средостениях и происходит у *ВИ* событие творения. Из мусора фактов, никак и ничем не слепленных («хаос») возводится эстетическая архитектоника мифологического события с презумпцией бытийного «да».

Резкое отличие мифопроизводства (точнее, мифопользования) *ВИ* от подобных опытов «аргонавтов», Белого, Брюсова или Блока в том, что у *ВИ* нет авторских мифов. Он умел найти мифологический эквивалент фабуле, такими эквивалентами могли послужить имена или акциденции их носителей. Это не было ни подменой, ни стилизацией, поскольку имя само по себе — семантическая ниша, готовая приютить кого угодно и куда можно «вставить» любое событие. Тогда оно становилось мифом, авторитарно утверждаясь в обретенном семантическом топосе имени. Мифопоэтика *ВИ* — номинирующая по преимуществу, и в этом смысле не является ни выдумкой, ни изобретением, ни музейным хищением, но припоминанием. Лидию Дмитриевну Зиновьеву-Аннибал зовут, оказывается, «Диотима», а Ольгу Шор — «Фламинго», — со всеми овнешняющими и облагораживающими их атрибутами. Если Пушкина в «Арзамасе» называли «Сверчком», то это случайно выпавшее из «Светланы» Жуковского слово-кличка. Но если одна дама назвала П. Чаадаева: «король людей» — то это уже титул. Когда гафизиты или насельники Коктебеля дарят друг друга именами (эзотерическими кличками), они создают круговую именную поруку, ключ к пониманию которой — в возможности корпоративного узнавания «своих».

Так и работает мифонимия *ВИ*: в именах опознается то нечто в человеке или в явлении, что без именной оптики неразлично. Имена — это глаза мира, «духи глаз», как любил говорить, вслед за Данте, *ВИ* (1, 192; 1, 195). Не надо выдумывать «Деву радужных ворот» или «Недотыкомку», проще заглянуть в Мировой Ономастикон и найти то единственное имя, с которым сольется навек жаждущее воплощения и спасения существо, предмет, явление или целая фабула событийного ряда. Имя — семантический инкубатор факта, в имени факт как простейшая наличность Бытия возрастает в событие. Не лишним будет вспомнить, что *ВИ* был знаком с имяславческой доктриной, а летом 1916 г. встречался с одним из афонцев-имяславцев¹⁷. Наряду с «числом» в ивановский тезаурус органично вошло «имя».

ВИ так уж был устроен, что ему для объяснения или простой подачи события необходима была вся мифологическая рать, — и не слишком важно, кто при этом подвернется под руку. Он сумел мифологизировать обычные слова олимпийского тезауруса, превратив их в мельчайшие сигнальные мифемы поэтического обихода. Но за этими «мелочами» тянутся длиннейшие тени ассоциаций: «мед», «змея», «пчела», «корни», «лазурь», «волна» и пр. Есть некий автоматизм в том, что Афродиты и Киприды у *ВИ* объявлялись вдруг в семантическом поле текста как бы сами по себе, не прямым окликом автора, а нудительством контекста. Так, в декабрьскую главку *Римский Дневник* является ничем не мотивированная (кроме необходимости «погадать») Диана: «О чем задумалася Дева, / Главой склонившись на копье, / Пойдем гадать. Её запева / Ждет баснословие твое» (2, 206).

ВИ как человек-поэт нуждался в признании небесполезности своих поэтических опытов и эстетических штудий. И он нашел такого признательного читателя в лице Льва Шестова, автора одной из лучших статей о творчестве *ВИ* с выразительным заглавием: «Вячеслав Великолепный» (1916). Шестов был мыслителем монотематическим. Поразительно, с каким мастерством из книги в книгу он развивает, усложняет и расцветчивает единственно центральную антитезу своих построений: «вера и знание». У *ВИ* эти два типа освоения мира никак друг другу не мешали; для Шестова же несводимость интуиции и логики даже к относительному компромиссу была источником мировоззренческой трагедии. Поэтому Шестова не могла не восхитить та органика, с какой *ВИ* приводил к синтезу постулаты эстетической веры и эрудицию эллиниста.

Шестовская статья отмечена деликатностью оценок и сдержанностью комплиментов. «В книге “По звездам”, — говорится здесь, — стиль автора еще не свободен от влияния школьного философского языка: чувствуется долговременное пребывание автора за грани-

цей. <...> Все нравится мне в В. Иванове: и тонкость его упадочных узоров, и его пристрастие к эллинизму, и вкус к Шиллеру, Гёте и Ницше, и пророческий тон его писаний. Мне нравится нарочитая тяжесть его огромных, изысканных периодов, даже его старомодная жеманность, когда он восстанавливает букву Θ в словах Θεург, Промеөөй и т. д. У другого это вышло бы смешно, у В. Иванова — красиво и торжественно».

Со(противо)поставление фигур *ВИ* и Шестова традиционно строилось по вероисповедной и культуuroисповедной осям: «византиец и иудей» (по концептуальной заглавию статьи Г. Ландау). Добавим к этой антитезе еще один нюанс: внутренней интенцией духовных архитектур *ВИ* была чеканная формула, прекрасная в своей завершенности, как канон Поликлета. Впрочем, при исполнении ее *ВИ* мог использовать и приемы Прокруста. Мировоззренческие конструкции Шестова, что воздвигались на базе «адогматической» апофатики, в принципе не могли завершиться в рамках жесткой нормированной логики. Отсюда ненависть Шестова к Канту с его неальтернативной таблицей антиномий (недаром о. Павел Флоренский на магистерском диспуте сказал о Канте: «Столп злобы богопротивная»). Поздравляя Шестова с 70-летием, *ВИ* пишет о людях, для которых дело жизни в духе признается «не сделанным и незаконченным <...>, но <...> определившимися в основных чертах, как, примерно, готический собор, похожий в своей недостроенности на прерванное сновидение». Далее идет антитеза: «“...я сам, всю жизнь стремившийся к законченным формам” / шестовское апофатическое исповедание», которому в письме вменен «транцензус всякой формы к вящей славе Божией» (в оригинале на латыни).¹⁸ *ВИ* точное слово нашел для характеристики шестовского стиля мышления: *готика*, не способная завершиться в законченной форме, в отличие от романской архитектуры. «Возвышенной истерией» и «логическим безумием» назвал готику В. Воррингер в книге «Formprobleme der Gotik» (Мюнхен, 1927). Ответ Шестова был таков: «...все же мы, смертные, конечные люди, и ищем здесь, на отмели времен, и законченных форм», а далее чуть ли не излагает свою книгу о Кьеркегоре, у которого Шестов встретил «такое же понимание транцензуса»: «Киргергард от Гегеля пошел к частному мыслителю, Иову и от греческого симпозиона к Аврааму»; сообщается попутно, что печатается его новая книга «Афины и Иерусалим» (*Символ*, 432).

Вот и в современной диссертации встречаем мы все то же: «Шестов (= Иерусалим) / Иванов (= Афины)»: «Они олицетворяли собой соответственно Иерусалим и Афины и были столь противоположны как личности и мыслители, что избежать некоторого противостояния им было невозможно. Насколько был утончен, элитарен, сложен,

двойственен, «великолепен» и многообразен поэт Вяч. Иванов, настолько прост, мудр и глубок, не менее блестящ и образован был философ Шестов. При всех похвалах творческому гению поэта, Шестов не скрывает иронии по отношению к нему, когда говорит о «едином мирозерцании» Вяч. Иванова, совершенно отличном от других, об утонченности фразеологии, тяге к греческой трагедии и св. Писанию. Шестову претит вычурность, элитарность и особенно выставляемая напоказ эрудиция. Литературное высокомерие Вяч. Иванова является оборотной стороной его страха перед простотой и понятностью, которых он всячески избегает. С точки зрения Шестова, Иванов болен болезнями элитарности, с одной стороны, и «общепризнанности» — с другой. От него за всей этой сложностью многознания ускользает подлинность бытия, непосредственное взаимодействие между человеком и миром. Другими словами, Вяч. Иванов — это человек, пораженный «всемством», тот, против которого восстал и Шестов, и сам Достоевский, одномерно понятый Вяч. Ивановым и как бы по недоразумению ставший его кумиром. Вяч. Иванов стремился, по его собственному признанию, принадлежать к «общепризнанной» школе Достоевского, к той «культурной сложности», великим зачинателем которой был Фёдор Михайлович. Его неуёмным стремлением было создание *положительного*, все объясняющего мирозерцания, исключающего всякую возможность противоречивых и многосложных ответов. Шестов к такому мировоззрению, исчерпывающему и дающему ответы на все вопросы, относит марксизм. С его саркастической точки зрения, только марксисты и Вяч. Иванов, несмотря на все их различия и идейную отдалённость друг от друга, демонстрируют поразительное по своему сходству общность: «потребность дать исчерпывающие ответы»¹⁹.

Добавим к сказанному, что дружба двух мыслителей не дошла до «дружбы=вражды», как у Белого и Блока, потому что у обоих хватило такта и диалогической веротерпимости: они точно чувствовали черту, за которой кончается взаимопонимание. Как только возникала угроза перейти эту границу, вся патетика спора испарялась и травестировалась в шутовских интонациях. В конце статьи Шестов охотно принимает им же сочиненный образ *ВИ* в дедовском, расшитым золотом, камзоле и в пудреном парике, а Иванов через 20 лет хитровато парирует: «...если строить культуру с Вами нельзя, то нельзя ее строить и без Вас, без Вашего голоса, предостерегающего от омертвления и гордыни. Вы похожи на ворона с мертвой и живой водой» (*Символ*, 432). Согласимся, что с приведением антиномии «Афины / Иерусалим» в вид: «парик / ворон» — серьезный разговор уже невозможен. Остаются встречные грустные улыбки двух немало поживших и всякого повидавших милых старичков.

В диалог Шестова с *ВИ* буквально врывается В. Ф. Эрн со статьей «О великолепии и скептицизме (К характеристике адогматизма)» (1917). Высота полемических интонаций оппонента Шестова вызвана не столько принципиально неверным, как решил Эрн, пониманием творчества *ВИ*, а тем, что идейный противник Шестова на дух не переносил того, что автор «Апофеоза беспочвенности» (1905) называл адогматизмом. Адогматизм у Шестова — это форма протеста перед притязаниями разума и рассудка на монопольное владение истиной. Надо согласиться с тем тезисом Эрна, что «пафосом и лейтмотивом всех рассуждений Шестова является невозможность объективных суждений. Любимую темою — отсутствие критериев для различения истины от неистины. Умение уличать великих людей прошлого на каких-нибудь непоследовательностях и устанавливая разногласие там, где, по всеобщему мнению, должно было царить единогласие, Шестов выработал до виртуозности». Уже одного этого качества философской прозы Шестова (яркость и стилистическое богатство которые Эрн все же признает) достаточно, чтобы сказать, что Шестов и объективность — вещи несовместные. Попреки, адресованные Шестову, неисчислимы. Это и 1) портретная слепота («Вяч. Иванов рисован Шестовым со спины»), и 2) непонимание сложных сочетаний в *ВИ* «русского европеизма» и «византинизма», и 3) преувеличение роли Шиллера для мировидения *ВИ* на фоне недооценки значения Пушкина для его творческого самочувствия, etc.

Но вот на что стоит обратить внимание: в финале статьи, почти забыв о предмете своего опекуства, Эрн дает блестящую, убийственную по точности, характеристику шестовского адогматизма и безосновности как позиции бесперспективной и даже наивной: «...в основе всех “дуализмов” человеческой мысли, мы можем различить *двехтонических определенности, сопряженных, как вдыхание и выдыхание, как день и ночь: мир как данность и мир как дар. Феномен как дар в самом восприятии рождает благодарность* т. е. отношение к *другому*, утверждает изначальную связанность дара с Дарящим и через Дарящего сверхэмпирическую *связанность* даров вопреки их случайности и космической неустойчивости <...>. Нападение Шестова на Вяч. Иванова — одна из любопытных вариаций на вечную тему векового спора: дара и данности. Шестов законченный и в известном смысле “абсолютный” представитель *философии данности*. Вся жизнь ему предстает как данность бессмыслицы и как бессмыслица данности, как одна огромная, ненужная, ото всех и ото всего отворотившаяся “спина” <...>». Соответственно, *ВИ* для Эрна — апологет «философии дара»²⁰.

Отдадим должное проницательности друга и коллеги *ВИ*: он не мог знать февральского стихотворения из *Римского Дневника*, а между

тем именно в нем очерчены (не без иронии) контуры «философии дара» («Даром жизни скоротечной...». — 2, 153–154). Наконец, статья Эрна содержит ценные для *ВИ* рассуждения о Третьем Возрождении, что позволяет поставить ивановского адепта в один ряд с И. Анненским, Ф. Зелинским, М. и Н. Бахтиными²¹.

Столь великая аксиологическая амплитуда оценок творений *ВИ* вызвана, быть может, тем, что в его наследии в новые отношения вступают поэзия и критическая проза. Даже не мысля ставить эту проблему в полный рост, выскажем пару рискованных соображений. Конечно, у *ВИ* есть статьи, напрямую эксплицированные в стихотворный текст (напр.: «Ты еси» → мелопея «Человек»), но это особый случай. *ВИ* ответил в мелопее заданию жанра, но не поэтическими средствами, а риторическими; получился философско-богословский трактат в стихах. Или: дионисийская тема сопровождает *ВИ* во всех формах, которыми он владел: от ранних эссе и бакинской научной монографии до сонета и поэмы. Но это — свидетельство не стилистического, а тематического единства.

Вспомним: если у И. Анненского стихи, переводы и критическая проза объята общим для них импрессионистическим настроением; если журнальная проза М. Волошина и его же поэтические тексты весьма разнятся в стилистическом антураже и в градусе темперента; если Брюсов-критик, Брюсов-новеллист и Брюсов-романист во всех ипостасях выдерживает принцип хладнокровно-эпического и по-купечески рассчитанного ratio; если у А. Блока интонациями романтической взволнованности повито все, что им написано; если А. Белый и в критике, и в стихотворстве, и в мемуарах отмечен патетикой словесной жестикуляции, то *ВИ* свои эстетические штудии и свою поэзию развел на такую дистанцию, что они с трудом видят друг друга. Этой критической прозе до стихов *ВИ* нет никакого дела (даже при наличии автоцитаций): они насквозь олитературены и жизни не принадлежат, они не воспитывают сознание, не подводят итогов, не переделывают мир, они экфрастичны и порождают многослойные палимпсесты, питаются исключительно текстовыми реальностями и интермедиаальностью, они отброшены в «абсолютное прошлое» (М. Бахтин) мифа. Эту поэзию не интересуют ни вещи, ни люди, она наполнена концептами и эйдосами концептов, полупрозрачными, как три Грации на прославленном полотне Сандро Боттичелли «Весна» (1477/1478), созданного по заказу кузена Лоренцо Великолепного (вот где встретились два «Великолепных»!). В этой поэзии нет портретов и даже автопортретов; ее автору в голову не пришло написать что-то вроде «Прощания с халатом» (1817) и «Оды халату» (1875) славного князя Петра Андреевича Вяземского, которому своим панегириком «К халату» (1823) ответил Н. Языков. *ВИ*

не представим в домашней обломовско-халатной расслабленности, да вряд ли и халат-то у него был. Куда вероятнее образ триумфатора на мчащейся квадриге или трибуна на Римском Форуме. Маг и «Поэт на Тарпейской скале» (по названию эссе З. Гиппиус 1938 г.).

Насколько плотно пронизаны книги статей *ВИ* полемической «злостью дня», настолько отрешена его поэзия от современности и актуальной истории. Критика и поэзия у него стоят в позе какой-то пугливой автономии. Заметим: во всем корпусе поэтических текстов военная тема подана по преимуществу мифологически. Мифопоэтика войны имеет место в мелопее «Человек»,²² Первой мировой он не мог не заметить; она и для него была Гражданской («Суд» («В миру ль на вселенское дело...», 1915). Но Вторая мировая для него не Великая Отечественная (см. Римский Дневник): в условиях информационной блокады, устроенной Маринетти²³, он и не мог ведать о подлинных масштабах и об основных сюжетах грандиозной битвы народов.

Парадоксальным образом в критической прозе *ВИ* больше поэтики, чем риторики, а в поэтических опытах риторика как раз преобладает и работает в пользу эпической невозмутимости и монументальной вербальной архитектуры того, что долженствует быть лирикой. Нечто подобное произошло у Л. Толстого в ходе работы над «Войной и миром»: трактат по проблемам философии истории, вошедший в «Эпилог», долгое время не находил жанрового места в повествовательном массиве. Роман буквально «выпихнул» трактат на периферию текста как стилистически инородное тело, — и тогда монологически звучащее риторическое слово автора мертвенным светом заново осветило все нарративы эпопеи: риторика превозмогла поэтику.

Другое дело — эпистолярная *ВИ*; здесь он раскрыт и в достоверности интимного переживания, и в эротической игре не без эстетства и кокетства, и в манерах дипломатически любезного общения. Письма — единственная зона бытовой реальности *ВИ*, где проза и поэзия обнаруживают себя в общем топосе. Но опять же: это происходит не потому, что *ВИ* сознательно снимает в эпистоле барьер между эстетическим дискурсом и стихотворством, а потому, что основная культурная функция литературного быта (как равно музыкального, театрального и журнального) — предварять литературное бытие (и, соответственно, — бытие музыкальных жанров, инициативы авангардного театра и издательские новации в журнально-альманашной работе). Для того и собирались на Башне, чтобы генерировать культуру, эстетику и философию нового типа.

Современники не могли не ценить в *ВИ* ученого-эллиниста (много ли их было?), но разгадывать его поэтические крестословицы большой охоты не было. С другой стороны, энтузиастов авангарда

не мог не смущать тот очевидный факт, что *ВИ* как теоретик и как литератор был «символистее» всех символистов, вместе взятых.

Что держало его на этой высоте? Возможны два ответа. Первый: *эстетическая вера*. Это не «философская вера», придуманная полубогословом К. Ясперсом; у него философская вера, в отличие от веры в Провидение, позволяет человеку быть свободным в своих экзистентных предпочтениях. Но это и не вероисповедная эстетика на правах априорно принятой, не обсуждаемой, но бесспорно-внятной аксиологической шкалы; она стеснена конфессиональными рамками; в этом духе Бычков писал о византийской эстетике. Эстетическая вера — род культуризма, которое на фоне повального эстетизма Серебряного века охотно превращалось в религию культуры, а она, в свою очередь, трансформировалась в апокалипсис культуры (Н. Бердяев; «апокалиптики»). На положительном полюсе этого процесса оформлялось богословие культуры в аспекте спасения (Г. Федотов. О Св. Духе в природе и культуре, 1932).

Эстетическая вера *ВИ* проста — это вера в вечно живую и вечно новую архаику Античности, неустранимую из мировой памяти. Из нее можно жить и питаться запасами ее творческой энергии, в реалии ее мифологической насыщенности можно верить, как мы верим в восход Солнца. С. Аверинцев, который всей своей жизнью, учеными трудами и духовными стихами осуществил возможность стать «Вячеславом Ивановым» своей эпохи²⁴, сказал как-то о себе молодом: «Верил в Зевса, верил в Деметру...».

Данные археологии и нумизматики, археографии и истории культур говорили *ВИ*, как крепко и как неальтернативно можно верить в олимпийцев и в духов стихий. И та же вера показала ему, как храм, фреска и скульптура, дифирамб, гимн и мистерия; система репрессий за неуважение к богам (Прометей; Сократ); этическая ужас пред Судьбой необоримой; бесчеловечный, предельный по своей жестокости характер бессердечных богов («смех богов!»), — все это кануло куда-то в одночасье. Такое количество Зла и ненависти, накопленное Олимпом по отношению к людям, которые им явно мешали и доставляли массу хлопот, нельзя было просто разбавить в беспримерно разжиженной религии римлян, а затем в монотеизме иудеев и христиан. Боги Олимпа как-то незаметно «растворились» и, сменив имена, выпали из вероисповедной сферы. То единобожие, что принес Ветхий Завет, стало пенитенциарной системой. В мире не было более жестокого Бога, чем Яхве (если не считать богов индуизма). Это был Бог непрерывной инициации, кар и казней («казни египетские»), уничтожитель городов и целого человечества. Идея богоизбранности одного народа — грубейшая геополитическая ошибка Адонай: она породила непрерывную мировую войну этносов. Когда же богоизбран-

ность дополнилась теологемой Богочеловечества, только этнические привычки и образы жизни, уже укоренившиеся в народах, остались причиной этой перманентной войны.

Такова эстетическая вера *ВИ*, для которой реалии эллинского Олимпа, а затем исторического эллинизма стали фактами обыденной повседневности. Этот некая специфическая вера людей полусонной жизни; она может показаться наивной и даже инфантильной. Но все же это вера ученого-эллиниста, а, значит, уже не наивность, но привычка и оглядка, это приветственный жест в сторону эпохи, такой близкой и внятной, такой обжитой и такой страшной.

Второй ответ, дополняющий первый: мифология была для *ВИ* предметом *эстетической игры*. Поймем категорию игры в широком реестре амбивалентно совмещенных значений.

Терпандру, лесбосскому певцу и поэту, оракулом наказано было прекратить мятеж дорийцев игрою на кифаре. «Терпандр, искусный лирник, / Вернул мятежных к дружеству и строю — / Песнью строя, / Как повествует Диодор» (2, 275). Кифарные ритмы Спарты (Лакедемона) своей «вечно-движущей игрой» способны вернуть мир в состояние ряда и строя, отчего обычая, стыда и доблести. В ряд великих устроителей гармонической игры встает и Амфион («Правит град, как фивский зодчий / Властно-движущей игры». — 2, 108). См. в статье «Поэт и чернь» (1904): «В отдаленных веках, предшествовавших самому Гомеру, мерещились эллинам легендарные образы пророков, “сильных властно движущей игрой”» (1, 710). Мироустроительная мощь мусикийских орудий была явлена Платону, изобретателю эстетики музыки, в звучаниях сфер небесных. Как Амфион творит горную архитектуру в незыблемых пропорциях классического канона, так и Терпандр приводит силы хаоса и раздора к гармонической архитектонике Космоса, т. е. чина, лада и порядка, числа и ритма. В «Прометее» (1915) обыгрывается гераклитовский образ Космоса («дитя, играющее камушками»; вариант — «в шашки»²⁵): «Древле сына Зевс родил / <...> Владыкой мира он Дитя поставил, / И сладостно играл вселенной сын, / И в той игре звучало стройно небо» (2, 74).

В «Римском Дневнике» следуют подряд два майских стихотворения, трактующих послушание светил «Божественной Лире». *ВИ* прекрасно знает древнейшую интуицию Античности: лад Мира рождается из слепой игры неукротимых стихий Хаоса: «Верь Музам! В нестрое земли / Гармония строится мира, / И в буре к нам боги сошли / Из сфер мусикийских эфира» (2, 173). Может быть, потому эсхатология и апокалиптика *ВИ* никогда не тяготела к напряженному трагизму, но окрылялась надеждой на естественную самоорганизацию Бытия:

Кому речь эллинов темна,
Услышите в символах библейских
Ту весть, что Музой внушена
Раздумью струн пифагорейских,

Надейся! Видимый нестрой
Свидетельство, что Некто строит,
Хоть преисподняя игрой
Кромешных сил от взора кроет

Лик ангелов <...>»

(2, 173)

Далее следует образ Лестницы Иаковлевой, озвученный ареопагитскими интонациями. В этом тексте можно видеть поэтический аналог концепции англократии, о которой так выразительно рассуждал *ВИ* в финале книги о Достоевском. Образ «Народов-Ангелов» мы встречаем уже в аполлоновской публикации стихотворения «Суд» (1915): «В миру ль на вселенское дело, / На таинство ль Бога страстное — / Отчизны соборное тело / Живущий в нем Ангел подвиг? <...> На Суд, где свидетели — Громы, / Меч острый — в устах Судии, / Народные Ангелы в споре / Сошлись о вселенском просторе. / Чей якорь в незыблемом море / В софийном лежит Бытии?» (2, 214–215).

Как мы видим, *ВИ* не прошел мимо обаятельного образа играющей Софии-Премудрости. Соответствующий фрагмент (*Кн. пр. Сол* 8, 30–31) стал латинским эпиграфом к стихотворению «Коль правда, что душа, пред тем...» (*Римский Дневник* — 2, 187). Здесь любопытно почти нарочитое разведение греческого и ветхозаветного. В рамках первого мы видим платоновских мудрецов — архонтов и законоустроителей. Это им, «в закон и строй / Вперившим все вниманье взгляда, / Не до веселия порой». Зато на другом онтологическом уровне играет неподзаконная София: «Поэтом тот родится, с кем / София вечная играла. / Веселой тешиться игрой / Ей с чело-веками услада» (2, 187). Это странное противопоставление угрюмого «закона и строя» гедонистически окрашенной игре превращает Софию-Премудрость чуть ли не в подружку Аполлона. Вряд ли такие серьезные софиологи, как В. Соловьев, о. Сергей Булгаков, о. Павел Флоренский, В. Эрн, Н. Трубецкой, В. Ильин, согласились бы со столь жизнерадостной трактовкой Софии; см., однако, стихотворение 1916 г. «Афродита Всенародная и Афродита Небесная» (2, 221). Как раз у Булгакова две Афродиты эллинов обращены в третьем томе трилогии «О Богочеловечестве» («Агнец Божий», 1936; М., 2000) в Софию Тварную и Софию Божественную. Ивановская софиология

живет памятью о великом средиземноморском смешении культур, не претендуя ни на богословскую теологумену, ни на мариологию нового типа, потому что она — *поэтическая* софиология²⁶.

В «Римском Дневнике» есть майское стихотворение («Так, вся на полосе подвижной...») в форме эксфразиса экрана синема. То ли это предчувствие реальной записи *ВИ* итальянскими кинематографистами в 1948 г.,²⁷ то ли еще один факт почти всеобщего недоверия символистов к «Великому Немому»²⁸, но важно то, сколь точно уловил поэт-зритель обнаженный натурализм кинообраза, начисто лишенный смысловой многозначности. Лента фиксирует быстрые и мелкие события, в ней нет ни жизни, ни ее контекстов, а главное — мифа нет. Герой видит себя лицедеем «сыгранного життя», но сыгранного явно не им, подлинным, а некоей серой тенью, чьи метания на плоском экране кое-как смонтированы в случайную «монтажную фразу» (С. Эйзенштейн). Герою показаны эпизоды пустого и ненужного прошлого; они принадлежат сфере ролевого розыгрыша, а не подлинно творческой игры:

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты,
Вмешаться в действие не смея
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темном зале
Загробный кинематограф.

(2, 171)

ВИ знал, конечно, о существовании в культурах арабо-мусульманского мира запрета на портрет (здесь сработала семиотика табу: изображение отнимает душу живую у изображенного). Подобным образом экранный двойник для *ВИ* — это личина, фамильярно унижающая и дискредитирующая подлинность лица, это логический оккупант «я».

Апофеоз темы лицедейства — в посвященном Ф. Степуну стихотворении «Демоны маскарада» из «Света Вечерного». Пусть простит нам читатель рваную цитацию: «Как упоителен и жуток / Могильнозоркий Маскарад, / Загадок-вихрей, вздохов-шутков / Твой жадный шепот, страстный сад, / Очарований и обмана / Зыбучая фатаморгана»; «Личин немало мы сменяли»; «Есть в лицедейном беснованье / Высокое знаменованье, / Великодушная игра / Со Сфинксом Вечности»; «Дурман любите ж карнавальным, / И — стародав-

них тризн обряд — / Змеиный правьте маскарад. / Так демоны глухой Личины, / Родимый отомкнув тайник, / Зовут на древние гостины, / Забвенный будят наш двойник; Но вы, которым светит Лик, / Не возвращайтесь в ночь Личины» (III, 542–543). Карнавальная игра не отменяет ее трагической для творческого человека серьезности, — в том смысле, какой имела в виду М. Цветаева: «То, что вам «игра», нам — единственный серьез. Серьезнее и умирать не будем»²⁹.

В «Песнях из Лабиринта» (1905) есть страшноватое стихотворение «Игры»; оно отмечено какой-то жутковатой отрешенностью, а в целом входит в корпус текстов, объединенных темой «святого детства» (1, 180; 1, 459; 2, 147; 2, 161–162)³⁰. Герою-ребенку, играя «среди бабочек, легких подруг», довелось «рукой проворной / Крылатый луч поймать». Рядом — его отец и мать, причем неясно — на этом они свете или на том. Луч в руках играющего ребенка обратился в могильную пыль; «отец и мать глядели <...> / Тускнел неподвижный взор» (1, 257). Если это медитация над ограниченностью или обреченностью всех игр сознания под взглядом предков, — тогда мы все у врат безумия и попадаем в ситуацию, знакомую по концовке «Идиота»: кн. Мышкин смотрит с недоумением на «засаленную, игранную колоду карт», в которые играла Настасья Филипповна с Рогожиным, «и вот эти карты, которые он держит сейчас в руках, ничему, ничему не помогут теперь». Все игры сознания завершены, — и герои романа выпадают из Бытия в идиотизм и горячку. Подобные ситуации когнитивная психология называет измененным состоянием сознания.

Пропуская то, что мог знать *ВИ* о кантово-шиллеровской теории игры как типа креативного поведения, остановимся на особом моменте, определяющем смысл ивановской новации в области философии творчества, а именно: обретение порога сознания. В посвященном Э. Метнеру стихотворении «Порог сознания» (1919) уясняется, что горизонтальная картина мира (здесь: «море») не дает знания об ее масштабах, она ограничен рубежным песком; «пытливый ум» не видит далее маяка. Зато вертикально, «с высоты», «свет иной, чем разум, проникает / За оком сознания и в купель / Безбрежную свой невод опускает» (2, 129). Вертикальность сознания достигается крещением в купели Божественного света. Это еще один аспект в инициациях «нисхождения / восхождения», содержанием своим близкий к экстатическому «лицедейному беснованью», в котором есть посул «высокого знаменования», т. е. обретения нового знания и сознания (не разума!). Экстаз³¹ — одно из центральных понятий в ивановском метаязыке описания дионисийского безумия как игрового экстремума (СС. 1, 720); подробный анализ его мы встретим в эссе «Ты еси».

В таком «козловаке» (по точному словечку А. Белого, изображавшего в кафе танцующего Шиву-Разрушителя) мир должен разлететься на клочки, о чем пронизательно писал Н. Бердяев в статье «Астральный роман» (1918) как раз применительно к «Петербургу» Белого. Более того, историческое прошлое видится ахронным, т. е. в катастрофически смещенной хронологической перспективе без хронологии. Возможно ли подобный упрек адресовать *ВИ* — профессиональному историку академической немецкой школы? Оказывается, можно. Г. Ландау в статье «Византиец и иудей» (1927) анализирует «Переписку...», — и вот его выводы.

Он видит в эпистолярном шедевре двух авторов «дерзкий бунт» Гершензона против культуры, усмиряемый «равномерной мудростью Иванова». «Мудрость» эта определена как «не легко нащупываемое жало <...>, в тяжелых складках византийского облачения скрывающей, как изящную безделушку, остро оточенный, хотя, быть может, и не отравленный стилет». Далее Ландау усиливает саркастические интонации: «Умудренный плодами и наследиями всех культур, он приемлет их с благоговением и признательностью, не выбрасывая их, поскольку ими воспользовался, не наскучив ими, поскольку их воспринял. Приемлет их не как тягостную ношу, а как драгоценную полноту».

Позиция *ВИ* определена как «третья ступень музейности. В ней нет зданий и нет реликвий, в ней нет искусства сопоставления и размещения, но все в ней — весь мир — стал музеем, и все сущее и значительное стало музейным предметом. И осмотром музейным становится: и мышление, и созерцание, и переживания всего бытия; и обрядами этого осмотра становятся жертвы у алтарей сопричастников музейной культуры, “беспечных и любознательных, как чужеземцы”. Таков отраженный и пряный, мудрый и музейный, засушенный и всеопереживающий, без скепсиса в силу глубины, без увлечения в силу утонченности, все продумывающий и потому ни в чем не убежденный, перед всем благоговеющий и потому ни во что не верящий — византизм. И отсюда уже вырисовываются линии, приводящие к лукавству, как к мудрости без утверждения; к вероломству, как к готовности кадить перед всеми алтарями; к прямой ядовитости смерти, предотвращенной приостановкой жизни; к облечению и сокрытию содержаний непосредственных в ризы уставной неизменной значительности, — где значительность становится покровом условно-благоговейным и неподвижно застывшим»³².

Финальный вывод: «Музей бесконечно содержательнее и поучительнее пустоты — и В. Иванов содержательнее и поучительнее Гершензона. Если у Гершензона стремление к чистому раз-

рушению, то у Иванова есть бережение, — но нет созидания. Если у Гершензона оскомина ко всем ценностям, то у Иванова гурманство. Если у Гершензона нигилизм, то у Иванова приятие всех святынь и потому отсутствие Святыни, — не отрицание ее, не противоборство ей, а просто — ее отсутствие. Если у Гершензона духовное умирание, то у Иванова — законсервированная жизнь. Если у Гершензона — уже разложение, то, увы, не мумия ли у Иванова?»

В тезисах Г. Ландау, столь решительно сформулированных, есть свой резон. Среди моделей времени, выстроенных *ВИ* в статьях и в стихах, есть и такая, что напоминает структуру «матрешки», но матрешки прозрачной: «вложенные» одна в другую, культуры просматриваются насквозь и одновременно. Они равноправны онтологически и аксиологически, соприсутствуя в памяти во всей исторической толще, демонстрируя не историзм ренессансного или просветительского типа, но особую ивановскую эстетику истории. Она, эта эстетика истории³³, основана на убеждении в *сплошности Бытия*. *ВИ* настойчиво варьирует философемы «ткань жизни», «пряжа Судьбы», «нить жизни» и прочих этого ряда³⁴, демонстрируя свою причастность к большинству мыслителей Серебряного века, дороживших недискретной картиной мира: от Вл. Соловьева с его концепцией Всеединства до энтузиастов теории множеств Г. Кантора о Павла Флоренского и А. Белого; прибавим сюда Тейярда де Шардена и акад. В. И. Вернадского с их «ноосферой».

Отступая на минуту от нашего утверждения об автономности критики и поэзии в наследии *ВИ*, приведем пригоршню примеров именно поэтических фиксаций непрерывного Универсума: «Сокроют облик ткани чар» («Ночь в пустыне», 1889. — 1, 78); «Ткань ореад — лазурный дым» («Богини», 1903. — 1, 114); «И «Ткач все ткёт» («Время», 1903. — 1, 145); «Где ткёт любовь меж мраморных Диан / На солнце ткань» («Латинский квартал», 1904. — 1, 193); «Распрядем кудель в клубок» (*Римский Дневник*. — 2, 197); «Сестры ночи ткали» («Леман», 1904. — 1, 172); «Ночь пряжу прядет из волокон» («В облаках», 1904. — 1, 258); «Какая память стала явной? / Сквозною ткань каких завес?» («Поэту», 1911. — 1, 311); «...молчать / О том, что ночь спряла, — / Что из ночей одна спряла, / Спряла и распряла» («Печать», 1906. — 1, 317); «От новых звезд мирьяды к сердцу нитей / Бегут, поют» («Канцона I», 1911. — 1, 344); «Не верь, поэт, что гимнам учит книга: / Их боги ткот из золота полудней» («Sonetto di risposta» («Ответный сонет»)), 1911. — 1, 206); «Как истончится жизни нить» («Понесшая под сердцем плод...») (*Римский Дневник*. — 1, 151).

Какие бы соблазны рухнуть в хаос прародимый ни переживало Бытие у *ВИ*, оно возвращается в первоначальные пределы мировой

гармонии, и «существованья ткань сквозная» (Пастернак) сама латает свои прорехи.

На уровне текста недискретная картина мира демонстрировалась плотно сплетенной изографией поэтического текста и «теснотой стихового ряда» (Тынянов). Поэзию *ВИ* надобно не читать, а рассматривать, как фигурные стихи барочных поэтов XVII в. Когда сталкиваешься с недоумением современников перед фактами манерного, как им казалось (порой — не без основания) древнего «вития словес», поневоле вспоминаешь великую распрю Никона с огненным протопопом Аввакумом. По сути, оба они преследовали общую цель и делали общее дело: «книжная справа» должна привести языковую материю Писания к адекватному соответствию с богодухновенным наитием Святого Духа. Осуществлялась задача семиотического порядка: установить нормы внебытовой книжной речи в ее литургическом оглашении. Эту «не от мира сего» речь, на которой возглашается невозглаголимое и несказанное и которая переложена в графику священных писем, назвали потом церковнославянским языком. Типологически языковые новации эпохи Аввакума сравнимы с мифоворчеством символистов и словоновшеством футуристов. На фоне этих сближений понятным становится интерес таких разных авторов, как В. Эрн и Д. Чижевский, к Григорию Сковороде: вполне барочная стилистика бродячего чудака-философа отвечала экзегетическим инициативам Серебряного века³⁵.

Светское сознание критиков нервно реагировало на новаторскую архаику *ВИ*³⁶. Так, в рецензии Брюсова на «Кормчие звезды» (1903) читаем: «В погоне за новыми словами он без нужды заполняет свои стихи старославянскими и областными словами, формами и оборотами, часто непонятными без объяснения, делающими иногда речь безнадежно темной. Вместо величавости получается напыщенность». Л. Галича сердило, что «пышные, точно в церковные ризы облаченные, стихи Иванова не прояснялись с течением времени, не становились пластичными и прозрачными, а продолжали смутно гудеть какими-то тяжелыми диссонансами, как хоры Вагнеровских опер» («Прекрасная модель», 1909).

Проницательная Е. Герцык писала о «Тантале» в «Вопросах жизни» (1905. № 12): «“Звучный без созвучий”, мощный и вместе с тем затейливый язык “Тантала” непривычному слуху кажется порой тяжелым и мозаичным, ибо в нем пластичность эллинской речи сочеталась с строгой уставностью старославянских форм. Местами он достигает несравненной красоты и силы». Отметим негативный акцент критиков на церковную «славянщину» и литургический языковой «атавизм» поэтической речи *ВИ*. А. Белый, устроивший позже подлинный разнос в статье 1922 г. «Сирин ученого варварства (по поводу

книги В. Иванова “Родное и вселенское”)», не преминул отметить, что у *ВИ* «изобилует мир составных прилагательных (“двоесловий”), сколоченных наспех в тяжеловесность гротесков».

Отметим: орфографическая реформа 1917–1918 г. совпала с масштабным событием в церковной жизни — прошел Поместный собор. На нем спорили о богослужебном языке примерно с тем же азартом, с каким журнальная критика обрушивалась на церковнославянизмы *ВИ*. Одно название яркой речи, которую произнес на Соборе заведующий Тульской палатой древностей и магистр богословия Н. И. Троицкий, и теперь греет сердце: «Славянский язык как национально-священный»³⁷.

Тогда же, в первой половине 1918 г., создается статья *ВИ* «Наш язык», которую мы цитировали в начале наших рассуждений. Продолжим цитату по наборной рукописи: через «эллиническую “граммоту”» «невидимо сопричастны мы самой древности; не запредельна и внеположна нашему народному гению, но внутренне сопричродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владеем собственным словом и в нем преемством православного предания. Оно же для нас — предание эллинства»³⁸. Еще ранее писал *ВИ* о «затускнении» народной речи и о «подлинно патологических» в ней явлениях, чему весьма поспособствует готовящаяся орфографическая реформа³⁹.

Что же касается вторжения языковой архаики в научный дискурс, то здесь впору процитировать одного из сочувственников *ВИ* — письмо Ф. Степуна А. Бему от 24.02.1944 по поводу малоудачных переводов Платона в XVIII в.: «...не имея в себе достаточной для передачи философских глубин словесной энергии, русский язык приобрел, благодаря своему происхождению от церковно-славянского языка, некую специфическую своей структуре философичность»⁴⁰. Несомненно, *ВИ* согласился бы с этим утверждением. Добавим, что если эстетика языка у *ВИ* близка гумбольдтиано-потемнинскому тезису «язык — дом мысли», то онтология символотворной речи отвечает афоризму М. Хайдеггера: «язык — это дом бытия»⁴¹. Для эстетической герменевтики⁴² *ВИ* «философичность языка» проступала в палимпсестах языковой памяти.

Нам пора подвести итоги ивановским новациям в области поэтического творчества.

1. *ВИ* осуществил натурализацию мифа путем изъятия его из вневременной надысторичности и вовлечения в обиход «поэтического хозяйства». Миф перестал быть молчащим памятником беспримерно далекого прошлого и палеолитическим реликтом памяти, его «расколдовали». С ним можно теперь говорить, спорить, играть и даже

применять в новаторских темпоральных моделях, например, в картинах временного тока / противотока (Ройя и Антирройя).

2. Позиция эстетической веры позволила вернуть мифу секрет первобытного синкретизма (слово и имя тождественны явлению и вещи). Это была победа онтологического имяславия и возврат к наивному гилозоизму. Если генеалогия Христа восходит к Дионису, то другой правды и не надо. Здесь, однако, можно предъявить серьезное возражение: в соответствии с той логикой, что христианского Бога можно «накопить» по мере расширения религиозного опыта. Примерно так описал путь христианского человечества ко Христу о. А. Мень. В обоих случаях сработал, достаточно механически, количественный метод. Осталось сказать невозможное: если Бога можно «накопить» в истории, то ни Откровение, ни Писание, ни Предание для таковой процедуры не требуются.

3. Если ученые занятия эллиниста сопровождает пыль библиотек, то поэзию и жизнь в поэзии — игра (Бердяев писал *ВИ* 30.01.1915: «В Вас слишком много всегда было игры, Вы необычайно даровиты в игре»). Но *ВИ* необходимо было некое звено, в котором находили бы общие задачи и общее оправдание оба эти занятия. Таким звеном стала символическая правдивость поэзии, ее «реализм» с прорывом в *realiora*, т. е. поэзия метафизическая. Но не существовало языка поэзии такого рода, как не существовало праиндоевропейского. Языковой субстрат ивановского «языка» надо было извлечь из прапамяти мифологического мира и развернуть в актуальной огласовке средствами поэтики и риторики. Что и было исполнено.

4. *ВИ* для человека Макрокосма требовалась сомасштабная ему антропологическая гипотеза и, главное, беспредпосылочная аргументика, превращавшая эстетический дискурс в факт, предвечно установленный. Вот как наяву выглядит «макрокосмический» герой лирики *ВИ*: «Будит звездное служенье / В нас ответное движение. / Миг — и в нашей келье тесной / Свод вращается небесный» (*Римский Дневник*. — 2, 179)⁴³.

В эссе «Символика эстетических начал» (1905) человек Макрокосма дан в стадии «нисхождения»: «Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом и весь мир заключить в сердце. Источник всей силы и всей жизни — это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира» (СС. 1, 830). Есть в манере так рассуждать нечто от ученого простодушия, которое хочется сравнить с «ученым незнанием» «простака» (от Сократа и Диогена до Николая Кузанского, Г. Сковороды и Н. Фёдорова); Белый предпочел оксюморон «ученое варварство». Позиция «простака» неуязвима, поскольку против него нет контраргументов. Единственное, что тут можно сказать, это нечто в духе споров старообрядцев: «А наши книги толще!»

5. Один из важнейших принципов *ВИ*: он всю негативную антропологию Античности, связанную с виной и карой, Роком и Судьбой, с «гибрис» и мерами несчастий, христианизует; делается это не в доказательство преформаций Диониса в Христа, а ради того, чтобы из этой негативной антропологии, чьи главные постулаты — абсолютная безнадежность и тотальная зависимость, создать антроподицею. Античность и не мыслила оправдывать человека в его немногих человеческих притязаниях. Мир людей для олимпийцев — это спектакль, перед которым они — то судьбоведающие и судьботворящие боги, то веселые зрители, то участники, но всегда — союзники неумолимой Ананки⁴⁴. И это при том, что над олимпийцами тоже царит Судьба. Только у самой Судьбы нет Судьбы⁴⁵. Но, как только, волею утопического гения *ВИ*, заявило о себе существо, способное к вертикальному нисхождению / восхождению, сопровождаемому трофеями благодати и богоподобия, — зашаталась и затрещала по швам вся античная картина мира: она получила смертельную инъекцию христианской аксиологии. В этом и состоял героико-эпический и метафизический замысел *ВИ*: доказать неизбежность христианской теодицеи и антроподицеи (а также, по словечку Шефтсбери, хронодицеи).

Конечно, творчество *ВИ* никогда не будет предметом массового интереса. Если на улицах Петербурга А. Блоку узнавший его случайный прохожий или ночная камелия могли продекламировать строчку из «Незнакомки», то вряд ли кто-нибудь в схожей ситуации сказал, глядя в лицо прославленному мэтру:

Бог кивнул мне смуглоликой
Змеекудрой головой.

С.-Петербург,
2014

