

EUROPA ORIENTALIS 21 (2002): I

ПРИНЦИП “ВОСХОЖДЕНИЯ”  
В СОНЕТЕ APOLLINI ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

*Денис Мицкевич*

APOLLINI

Когда вспоит ваш корень гробовой  
Ключами слез Любовь, и мрак - суровый  
Как смерти сень, – волшебною дубровой,  
Где Дант блуждал, обстанет ствол живой:

Возноситесь вы гордой головой,  
О, Гимны, в свет, сквозя нащ мглой багровой  
Синеющих долин, как лес лавровый,  
Изваянный на тверди огневой.

Под хмелем волн, в пурпуровой темнице,  
В жемчужице-слезнице горьких лон,  
Как перлы бездн, родитесь вы в гробнице.

Кто вещих Дафн в эфирный взял полон,  
И в лавр одел, и отразил в кринице  
Прозрачности бессмертной?... Аполлон!

26 го июня, 1909 г.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Это стихотворение было написано 24-26 августа 1909 г., к выходу первого номера двухмесячника “Аполлон” (окт. 1909 – дек. 1917). Оно появилось в его первом выпуске (15 октября 1909, Хроника, с. 4), под заглавием *Apollini*. Иванов включил этот сонет, без заглавия, в первый том сборника “Cor Ardens” (1911). По тематическим причинам, мы будем пользоваться первоначальным названием-посвящением.

Conducemì Apollo e nove Muse mi demostran  
l'Orse.

Dante, Paradiso II, 8<sup>2</sup>

Вячеслав Иванов сам назвал этот сонет образцом “быть может... совершенной лирики”.<sup>3</sup> Он был задуман как программный манифест к открытию одноименного журнала.<sup>4</sup> Вскоре, потеряв заглавие,<sup>5</sup> *Apollini* получил стратегическую роль в совершенно ином контексте, в первой части сборника “Cor Ardens”, заключая в нем триптих-эпилог, дидактически названный “Поэту”.<sup>6</sup> Многоярусное содержание этого метастихотворения, по-

<sup>2</sup> “Аполлон ведет меня и девять муз показывают мне Медведиц” (итал.).

<sup>3</sup> Прочитав первый оттиск “прекрасной книги”, “Cor Ardens”, Иванов записывает в дневнике 27-го августа, в день после написания *Apollini*: “Хочется дать книгу совершенной лирики. Она уже быть может открыта новым сонетом” (II, 796). Формальная и композиционная безупречность свойственна всем (свыше 250) сонетам Иванова, не входящих в это исследование; мы сосредоточимся на необычайной литературной и доктринальной содержательности *Apollini*.

<sup>4</sup> См. запись в дневнике от 24. 9. 1909 г. (II, 795). В первые годы этот журнал искусств и литературы уделял много внимания поэзии, и Иванов был приглашен редакцией как старший советник. Редактор С. К. Маковский пригласил также других корифеев, Анненского, Бальмонта, Брюсова, Сологуба, Кузмина, Волошина и Гумилева поместить свои поэтические кредо в том же первом номере. Блок находился в то лето в Италии и прислал свои *Итальянские стихи* для следующего номера.

<sup>5</sup> Обстоятельства, при которых Иванов снял посвящение “Аполлону”, следует отметить. Появление “Аполлона” и его молодых участников на литературной арене предвещало возникновение третьей волны русского модернизма. В сезон 1909-10 гг. назрел окончательный “кризис” школы символизма. Журналы “Весы” и “Золотое Руно” закрылись в декабре, а весной “Аполлон” печатал последний “официальный” спор об “истинном символизме” между мэтрами – Ивановым, Блоком, Брюсовым и Белым. Несмотря на оказываемый ему почет, Иванов видел, что редакторы и молодое поколение, собравшееся вокруг журнала, не разделяют его доктрины. Они желали перенять от него лишь формальное мастерство, и воспринимали само аполлинийство как внешнюю элегантность, а не как извечную Дельфийскую мистерию возле гробницы Диониса, не видя причастности Аполлона к дионисийскому порыву (забыв про миф о Дафнэ). Этот спор в редакции отражен в отделе “Пчелы и осы Аполлона” (“Скучный разговор”, № 1, 1909, с. 79-84), в котором “философ” отстаивает подход Иванова.

<sup>6</sup> Теперь, наш сонет заключает триптих – эпилог к *Speculum Speculorum* во второй книге первой части “Cor Ardens”. В этом контексте, наше стихотворение смыкает содержания предшествующих семи циклов с циклами Эрос, *Симпосион* и

вествующего об условиях возникновения гимнового жанра и своего собственного сокретения, не сразу постижимо. Сонет утверждает гимновый импульс и как сугубо личное и как общее-творческое, можно сказать, антропологическое, побуждение – как поется в древнем икосе православной панихиды: “надгробное рыданье творяще песнь”.

Семантическая емкость наших четырнадцати строк позволяет Иванову детально реализовать свою систему поэтики в стройном едином повествовании, в три дыхательных периода, на одной наглядной полустранице. Интертекстуальность нашего текста создает в каждом ключевом слове пересечения нескольких значений, заимствованных из строк предшественников, на которых ссылается *Apollini*. В завершенном контексте взаимно отражающие многозначности воплощают то “поэтическое знание”, которое Иванов заметил еще перед тем, как стал печататься, в 1902 г.<sup>7</sup> Зато, богатство информации заведомо осложняется, по словам Данте, “покрывалом стихов странных”.

Рассмотрим в связи с темой нынешней конференции одну из тем сонета – известную норму блаженного Августина *transcende te ipsum*.<sup>8</sup> Как приводит восхождение из скрытого мира “келейной” самореференциальности к лицезримому стихотворчеству? И как, в свою очередь, стихо-

**Золотые завесы.** Заглавие, данное триптиху, “Поэту”, без указания, какому, подчеркивает общую лидактичность эпилога. Гимновое начало (“Гимны” [б ая строка] в множественном числе), и отсюда духовность с ее трагическим и возносящим аспектом, выдвигаются как исходное положение всякого высокого творчества (см. ниже о дифирамбе). Изымая сонет из контекста журнала, Иванов снял и общий, квази-молитвенный “ореол” посвящения, являя Аполлона лишь в конце, с определенной ролью отражения и увековечивания испытанного переживания.

<sup>7</sup> Читая св. Бернарда, Иванов записывает в дневнике 1902 г.: “Итак в лирической форме, в ряде сонетов сказать то, что я знаю (не тем знанием, которое может быть выражено в прозе) о неумирающем Рае и Древе Жизни, о Мире в Девстве, de Mariano Civitatis Dei semine et fulcro? Итак, опять – поэзия?!” (II, 771). Именно при передаче сложного или сверхобычного опыта увеличивается преимущество многолинейной поэтической речи над линейным языком, например, эссе.

<sup>8</sup> Иванов так озаглавил одно раннее стихотворение (I, 782-3). В докладах проф. Анджея Дудека и о. Михаила А. Meersona говорится о восприятии Ивановым бл. Августина и о выходе из “Замкнутого Я самодержавной неволи” посредством духовного “проникновения” в “Ты еси” как об общей христианской и художественной парадигме. Здесь мы прослеживаем синтагматичное изложение этого акта на конкретном примере одного текста.

творение реализует такой трансцензус? Кроме Данте, здесь ассилированы мысли по крайней мере дюжины крупных поэтов, запечатлевших восхождение по “духовной вертикали” (термин Вл. Соловьева).<sup>9</sup> Интертекстуальность вводит в текст созвездие этих гимнопевцев и выводит автора из “темницы” самого себя, во-первых – литературно, на “поле высоких предков” (“Gefilde hoher Ahnen”, Goethe).<sup>10</sup> Отождествление с ними придает говорящему высокий авторитет. И отсутствие первого лица в тексте, обходя нарочитую субъективность лирической речи, позволяет еще более безапелляционно информировать апострофу “Гимны” [6] об условиях их же зачатия и восхождения. В то же время, ничто в *Apollini* не исключает участия первого лица. Авторитетность жедается говорящему ни хищническим вплетением чужих голосов, ни обезличением себя в коллективе, ни ироническим отстранением от него. Она дается личным познанием основной, на деле разделяемой многоликой общности индивидуальных опытов.

*Apollini* приобщает, с первых же строк, “Любовь” [2] к надгробному рыданию<sup>11</sup> в опыте “волшебной дубровы”,<sup>12</sup> где перерождается лич-

<sup>9</sup> После прямого упоминания Данте и греческого мифа, здесь доказуемы аллюзии на Овидия, Петрарку, Гете, Шиллера, Новалиса, Платена, Пушкина, Тютчева, Бодлера, Вл. Соловьева и самого Иванова.

<sup>10</sup> Эта “эстафета” перенимается и в строках Мандельштама: “Я получил блаженное наследство – / Чужих певцов блуждающие сны (1914); или: “Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался” (1920?).

<sup>11</sup> 2-ая, 3-тья, 10-ая и 11-ая строки *Apollini* явно разделяют культ оплакивания “бессмертной возлюбленной” – Лауры, Софии, “Диотимы”, Тамины, *ferne Geliebte*, Максимины, Антиноя, Эвридики, Беатриче, и обобщающей всех Дафны – с Петраркой, Новалисом, Гельдерлином, Моцартом, Бетховеном, Георге, императором Адрианом, Орфеем, кроме названных здесь Данте и Аполлона.

<sup>12</sup> Следуя Данте, Иванов вступает в древний ряд “мрачных” лесов и пустынь, где в корне преображалось самосознание поэтов, героев, пророков и даже богов. “Мрак” и “мгла” “леса” *Apollini* обычно объясняются как аллюзия на *selva oscura* второй строки *Inferno*. Вернее отнести “дуброву” в связи со сказуемым “блуждал” к *Convivio* IV, xxiv, 12: *la selva erronea di questa vita*, а уподобление “как смерти сень” – к подземным “теням” *Inferno* XIII, 97-108. Так Иванов пишет в 1904 г.: “Как вместилища душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в ‘Аду’ Данта?) Деревья способны и высвобождать наружу скрытую в них жизнь, порождать людей” (цит. по: Лена Силард, ‘Орфей растерзанный’ и наследие орфизма, *Studia Slavica Hung.*, No. 41, 1996, 223). Charles Singleton также приводит классические и христианские источники Данте, знакомые и Иванову: *atque haec ipse suo tristi cum corde volutat, / aspectans silvam immensam* (и одиноко [Эней] с печаль-

ность.<sup>13</sup> Этот путь роднит Иванова с опытом душ, избранных им из разных эпох и культур. Ряд логических приемов осуществляют выхождение из собственной “келейности”: в тексте чередуются частное во множестве, и множественность в единстве (см. также упомянутый сонет Иванова “Transcende te ipsum”, I, 782-3). Например, множественное число “Дафн” [12] – нарушение первобытного повествования. Но этимологически греческое слово “дафиэ” значит лавр. Отсюда и символ умиротворяющей гармонии, и символ стениания любовников, и “гордости” поэтов [5], как и *la Laura* Петрарки.<sup>14</sup> Однако, “полон” [12] – един.<sup>15</sup> И это не гарем Апол-

---

ным сердцем мыслит, глядя на безграничный лес, Вергилий, (*Aeneas*, VI, 185-7). Данте также цитирует бл. Августина (*Confessiones* X: 35) о знании только ради любопытства: *immensa silva plena insidiarum et pericolorum* (этот огромный лес так полон ловушек и опасностей, см. Dante Aligheri, *The Divine Comedy*, transl. and comment. Charles S. Singleton, *Bollingen Series*, Princeton University Press, 1970, *Inferno* II, Commentary 4). Иванов конечно также помнит, по Гесиоду, изгнание Аполлона в “дремучий лес Тайгета”, и Фессалийский лес Деметры, где он гнался за Дафной, как и *Felsiger Wald*, где Tamino находит себя в *Die Zauberflöte*. Быть может, он также помнил *Colegrenant'a*, рыцаря артуровского Круглого стола из *Geste des Bretons*, 1155 г., взявшего “правый путь, ведущий прямо в густой лес” как нравственное испытание. А рифма “суроый - дубровой” возводит Apollini к пушкинскому подходу к Аполлону и к платоновскому “правому исступлению” (см. *Поэт*, 1827, и *Не дай мне Бог сойти с ума*, 1833).

<sup>13</sup> Испытания “мрака суроого” “волшебной” и “широкошумной” “дубровы” несомненно близки опыту влачящихся “в пустыне мрачной” “отцов пустынников”, томимых “духовной жаждою”. “Пророк” Пушкина, анализированный Ивановым в статье о Скрябине, навеян теми же источниками, известными и Данте, и Иванову: 6-ая глава книги пророка Исаии (1-8), пророка Иеремии (1: 4, 8-9, 17, 20: 9) и пророка Иезекииля (36: 16, 24-7, 33).

<sup>14</sup> В докладе *Лавр в поэзии Петрарки*, Иванов истолковывает двучлен “лавры” и “вздохи” (*lauri e di sospiri*) в *Canzoniere* как “подлинно эстетический синтез двух противоречащих символов... высокого вдохновения и славы.... ‘победное дерево триумфа’ не имеет ничего общего с любовными печалями, кроме стенианий Аполлона перед преображенной Дафной, уже защищенной ‘гордой листвой’.... Образ лавра господствует в поэзии Петрарки и провозглашает культ священного растения, в такой степени сходный по форме с чисто аполлиническим характером его лирики, которая примиряет, упорядочивает, преодолевает ностальгический пафос утверждением умиротворяющей гармонии.... Чем теснее становилась духовная связь с Лаурой, тем глубже мечтатель ощущал себя превращенным в лавр.... Образ лавра не является пророческим, как образ звезд в *Божественной комедии*, среди различных значений... не принимается в расчет основное для античной религии значение, т. е. приписываемый лавру дар пророчества, сила прорицания,

лона, а закон метаморфозы: условие, при котором неутоленная любовь становится лирикой. “Любовь” (с большой буквы [2]) в единственном числе, но у нее много “ключей” и “слез” [2]). “Гимны” же, (тоже с большой буквы [6]), множественны, но у них один “корень” и одна “гордая голова” [5] каждого рыдавшего Орфея.<sup>16</sup>

Августиновский трансцензус проникает в синтаксическое расположение образов из глубоко лежащих экзистенциальных сфер. Тут и “хмель” ритмичности “волн” [9] (или волны хмеля), и главное, подним склоненная в памяти “жемчужница-слезница” [10].<sup>17</sup> Отсюда уже не произвольные “ключи слез”, а осознанная и ритуализированная концентрация эмоциональных “перлов”. К этому “дарохранильному ковчежцу” (II, 532) “Любовь” [2] склоняется, чтобы “вспомять корень” [1] лирического сознания. В нем тогда виден и свой свет, и “образ милой”, и “Ты еси”. Эта “слезница” – также и надир духовной вертикали, и ее точка опоры. Низойдя по этой вертикали, сознание черпает энергию для гимнового восхождения. Так движется дух поэта “Корнями в ночь и в небеса главою” (III, 614). Та же вертикаль относится и к объему времени. Вложение элементов древнеегипетского погребального ритуала (“слезница” [10], “пурпур” [9]), и древнегреческих архетипов (Аполлона и Дафны [14, 12]), сопряженных с символами последующих веков и собственных ощущений, на фоне извечных образов природы, раздвигает понятие Времени. Так текст синхронизирует громадный охват времени, выставляя апостроф сонета – “Гимны” – и как древнейший и как насыщенный прототип исповедального и словословящего лиризма. Рождаясь во всех религиях, и даже не религиях, – в глубине эмоциональной потрясенности и духовном восхождении – гимны – всечеловеческое действие, ибо, как поется в заключительной строке упомянутого икоса после канона “Со святыми упокой”:

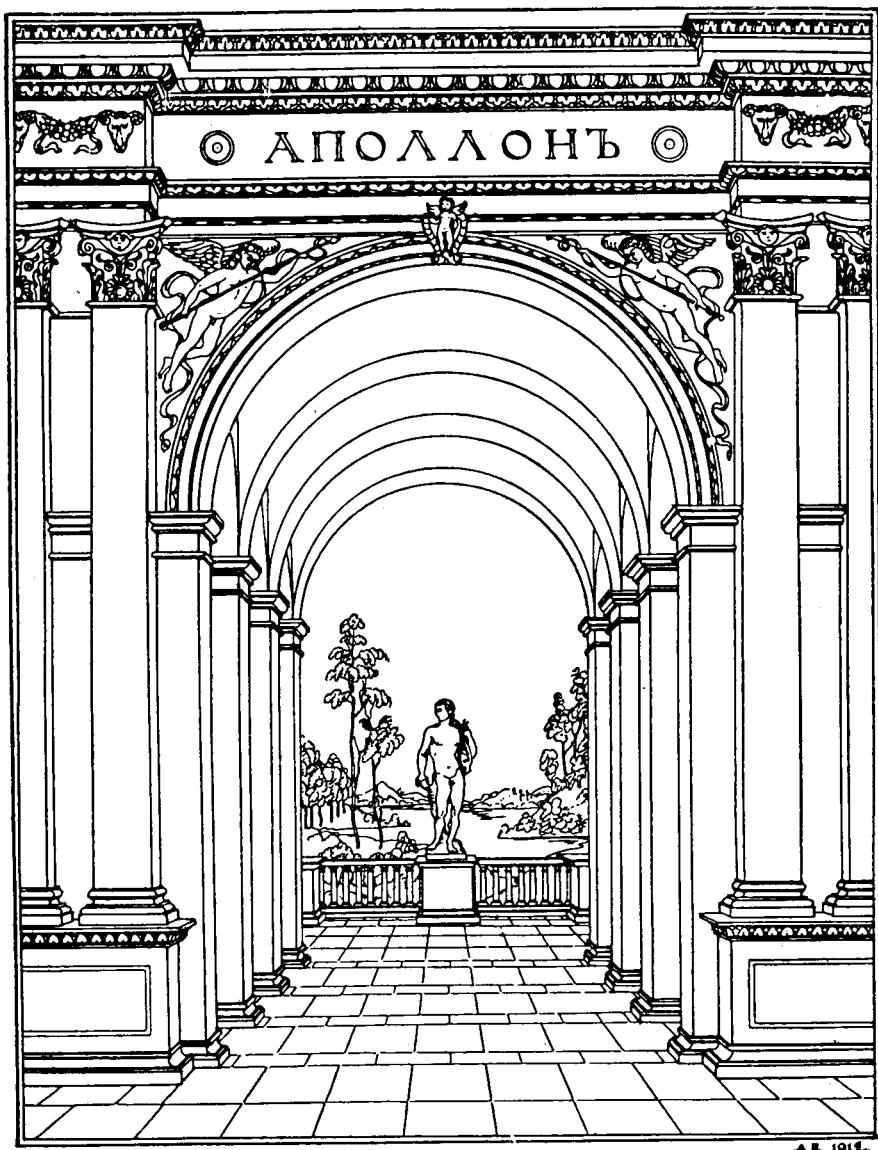
---

которая от него исходит...” (Отсюда эпитет “в є щ и х Дафн” *Apollini* [12]). (Venceslao Ivanov, *Il lauro nella poesia del Petrarca*, *Annali della Cattedra Petrarchesca* – Vol. IV, 1932, repr. Firenze, *tipocalografìa classica*, 1933 – XI, 1, 5, 7, 5). Мы глубоко обязаны Д. В. Иванову за указание и А. Б. Шишкуну за присылку и за перевод этой малоизвестной речи.

<sup>15</sup> Та же, 12-ая строка. Ниже строки в *Apollini* обозначаются номером в квадратных скобках.

<sup>16</sup> Роль этого “первого поэта” прослежена в поэзии и философии Иванова в указанной статье Лены Силард, ‘Орфей растерзанный’ и наследие орфизма (с. 209-246).

<sup>17</sup> См. также стихотворения “Зеркало Эроса”, “Седьмой день”, “Новые маски” – I, 592, 770; II, 78.



Обложка журнала “Аполлон”

“Надгробное рыдание творяще песнь: аллилуиа, аллилуиа, аллилуиа”. Славословие, по традиции, заканчивается в мажорном ключе.<sup>18</sup>

Предикативное содержание нашего сонета несомненно знаменует восхождение: “в(о)споит” [1], “обстанет” [4], “возноситесь” [5], “в эфирный полон” [12]. Тут безупречный синтаксис сочленяет на вид антагонистические фразеологемы, мотивированные не первичным значением слов, а их полисемией: в тех же символах умещаются по нескольку подтекстов, создавая ряды последовательных семантических траекторий – отдельных, но в сущности – сопричастных.<sup>19</sup> Так, из первой строки вырастают цепи метонимических ассоциаций: *a)* только что упомянутого личного восхождения, *b)* всенародных символов: гроб → смертность → памятник → вечная память, *c)* аллегорической вегетации: корень → дуброва → ствол → лес → хмель → лавр. И атрибутивные определения этих же предметов намечают *d)* метафизическую траекторию: гробовой → волшебная → живой → лавровый → вещих. Двойная цепь из “древесных” материй и их эпитетов составляет мотив Древа Жизни, единства глубоко склоненных импульсов-корней и верхов высокого прозрения: “Так вещими зашелестит листами / Вселенской жизни древо, Игдразил.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Эта, в сущности, простая установка оказалась радикальным отклонением от направленности всех современных Иванову школ, начиная с французских символистов. По многим его заявлению видно, что он категорически отвергает негативность и унылость “горизонтальных блужданий” в пределах “темницы” собственных ощущений, интересов или заведомых иллюзий. В его глазах, подавление в новой лирике порыва выхода из предела “здесь и сейчас” отрицает реальность контакта человека с вечным мирозданием с одной стороны и с вечной памятью с другой, т. е. отрицает самую постоянную из реальностей. Поэтому, мы не находим в интертекстуальности *Apollini* (и, кроме посланий друзьям, в поэзии Иванова вообще) заимствований из писавших после Бодлера на Западе, или после Вл. Соловьева в России.

<sup>19</sup> В докладе “Антагонический принцип в поэзии Вяч. Иванова” (ср. также в наст. изд.) Л. А. Гоготишвили точно указывает на сверхъобычное синтаксическое сочленение антагоний как на “лингвистическую базу” ивановской версии символизма. Наш случай иллюстрирует распространение идеи в глубине лексем. В ивановском радикальном уплотнении, кроме синтаксического сочленения, обнаруживается антагоничность внутрисловесных сем. Рассмотрение многозначностей необходимо не только для определения мифологем или “неказанного”, но и для простого понимания синтаксически безукирзиненных ходов речи, в этом сонете, на первых взглядах, могущих показаться несуразными.

<sup>20</sup> См. первые строфы стихотворения 4-го июня 1944 г. из цикла *Римский дневник* (III, 614): “Нисходят в душу луки чуждых сил / И говорят послушными

Разбор словесного состава *Apollini* можно начать с шестистишия Вл. Соловьева, полностью вмешенного в катрены нашего сонета:<sup>21</sup>

*Свет из тьмы; над ч е р н о й г л я б о й  
Вознеслися не могли бы  
Л и к и р о з твоих,  
Е с ли б в сумрачное лоно  
Нев п и в а л с я п о г р у ж е н н ы й  
Темный корень и х .<sup>22</sup>*

Параллельны переходы из тьмы к свету: у Вл. Соловьева понятие “свет” противостоит четырем “темным” аспектам переживания: “тьмы”, “черной”, “сумрачное”, “темный”. Ивановский “свет” [6] противополагается синонимам тех же четырех состояний: “мрак”, “сень”, “мглой”, и “темница” [2,3, 6,9]. Сходство между “черной глыбой” и “темницей – гробницей” – по сути есть ; такая же аналогия и между олицетворениями “возносящимися... лицами роз” и “возносящихся гордой головой... Гимнов”. Причем, главное сказуемое секстета Соловьева и октета Иванова “возноситься” [6] указывает на их общую направленность по “духовной вертикали”. Но *Apollini* богаче траекториями: “Гимны”, артикулируя множественную направленность духа, возносят его над отдаляющимися и постепенно окрашивающимися *realia*. Мгла багровест, горизонт синеет, и *realiora* становятся ощущимей: “Зорче и свободней / Душа скользит над тленностью земной”.<sup>23</sup>

---

устами./ Так веющим зашелестит листами / Вселенской жизни древо, Игдразил. / Одетое всечувственной листвою, / Одно и все во всех – в тебе и мне – / Оно растет, еще дремля в зерне, / Корнями в ночь и в небеса главою” (III, 614). См. также строфы 6-9, стихотворения 1904 г., *Дриады* (I, 747).

<sup>21</sup> См. стихотворение Соловьева “Мы сошлись с тобой не даром” (1892-3). Иванов цитирует эти строки в речи “О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания”, написанной в декабре 1910 г. и прочитанной в феврале 1911 г. на торжественном заседании Религиозно-философского общества в Москве. Речь была напечатана в *О Вл. Соловьеве. Сборник первый*, Путь, М. 1911, и включена в III, 295-308.

<sup>22</sup> Из 23 слов Соловьева 18 попадают в *Apollini*: десять – буквально (см. наш курсив), и восемь (выделенных нами) как синонимы или метонимы. Даже из оставшихся пяти “рабочих” слов предлог “из” подразумевается в первой строке нашего сонета.

<sup>23</sup> См. третий сонет триptyха “Снега” (1907 – II, 439). В раннем стихотворении “Дух” подчеркнутые нами слова звучат и в *Apollini*, и помогают увидеть тематическую связь Духа вселенной и Его Любви с собственными духом и любовью, и с

Сравним два одновременных толкования строк Соловьева: Сергей Булгаков пишет (довольно пресно): “Свет освещает тьму, но в то же время и предполагает ее, и победа над хаосом является его положительное преодоление, вот почему корни бытия глубоко погружаются в темные недра”.<sup>24</sup> А вот Вяч. Иванов: “Быть может, никто после Платона, не сказал столь глубокого и жизненного о любви и поле, увенчивая первую и восстанавливая человеческое достоинство и богочеловеческое назначение второго, славя ‘розы, возносящиеся над черной глыбой’, и благословляя их ‘корни, вонзающиеся (*sic!*)<sup>25</sup> в темное лоно’, – как Вл. Соловьев. И для любви – о, для нее прежде всего! – последняя задача и третий, таинственный и величайший подвиг, есть преодоление смерти”.<sup>26</sup>

Несомненно, что ассилируя стихи Соловьева, *Apollini* также “благословляет пол”,<sup>27</sup> и что “Любовь” здесь помнит все свои виды. Сам

“твёрдью огневой” [6]: “Над б е з д н о й ночи Дух, г о р я / Мирьи водил  
Люб в и кормилом; / Мой дух, ширясь и п а р я , / Л е т е л во сретение  
с в е т и л а м . // И б е з д н е бездной отвечал;/ И т в е р д ь д е р ж а л  
безбрежным л о н о м ; И разгорался из в у ч а л / С огнеоружным легионом. //  
Л ю б о в ь , как атом о г н е в о й , его в пожар миров метнула; / В нем на себя  
она взглянула - / И в ней узнал он пламень свой” (I, 518-519). “Иванов отличал  
яснее других символистов дух от души (Geist und Seele), так же как и в символике  
(космического) Духа мира (Weltgeist), обычно с большой буквы, как Дух в Ге-  
тевском смысле, и микрокосмического духа, т.е., *anímos*, *mens*, *nous* – обычно с  
малой буквы.... Огненный дух как активизированная сфера в человеческой пси-  
хике действует в соответствии с действованием Святого Духа...” (Aage A. Hansen-  
Loeve, *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive.*  
Vol. II, 294. Ср. “тверди огневой” [8] и Огненный Дух Мира.

<sup>24</sup> С. Булгаков, Природа и философия Вл. Соловьева // О Вл. Соловьеве, Сб. 1. “Путь”, М. 1911, с. 19-20.

<sup>25</sup> Иванов, по видимому, цитирует по памяти, употребляя более “насильствен-  
ный” предикат “вонзающиеся” вместо “впивающиеся в темное лоно”. В статье  
“Смысл любви” (1892-1894) Соловьев утверждает, что он первый из русских  
мыслителей исследовал любовь как предмет философии. См. Edith W. Clowes, The  
Limits of Discourse: Soloviov’s Language of Syzygy and the Project of Thinking  
Total-Unity, Slavic Review, 55, No. 3, Fall 1996, 553, 557; Judith Kornblatt, The  
Transfiguration of Plato in the Erotic Philosophy of Vladimir Solov’ev, Religion and  
Literature, 24, No. 2, Summer 1992.

<sup>26</sup> Вяч. Иванов, там же, 42. “Возвышенная тень... вызванная трепетом нашей  
любви и тоскою нашей смертной разлуки, витает среди нас” (*ibid*), как сказано во  
второй строке *Apollini* о Любви. Пусть и его тень сквозит в наших изысканиях.

<sup>27</sup> Личность адресата Соловьева до сих пор неизвестна. Возможно, что она –

Аполлон претерпел страдание дионисийского порыва. И лавр стал эмблемой эротического влечения к *Дафнам* (sic!) еще до увенчания им лауреатов. Сема эроса “вонзается” в семантику фраз “корень гробовой”, “ствол живой”, “возноситесь гордой головой”, “под хмелем волн”, “горьких лон”, “в пурпуровой темнице”, “родитесь”, “вспоите” и, конечно, в “Любовь”. Так утверждается наличие эроса в самом зародыше вспаиваемого корня творчества (“Гимнов”) – в “безднах” памяти, где, глубже “хмеля” [9], хранятся сокровенные семена духовного роста: “слезы – перлы” [10, 11].

Эротическое понимание гробового “темного корня” – воспоминание о скончанном Матерью Землей (Семелой или Геей) сердце растерзанного Диониса, из которого возрастает новая жизнь. Соединение пола с гробницей прямее всех выражено у Уильяма Блейка, названного Ивановым предтечей английского символизма (II, 666). Мне не известно, знал ли Иванов строки из *The Song of Los*: “The grave shrieks with delight, and shakes / Her hollow womb, and clasps the solid stem: / Her bosom swells with wild desire”.<sup>28</sup> Подчеркнутые “могила”, “чрево”, “ствол” и “грудь” даны и в *Apollini*. А в *The Four Zoas* “...the Caverns of the Grave and places of Human Seed / Where the impressions of Despair and Hope engrave forever”<sup>29</sup> снова синонимы: Caverns = “темница”, Despair = “мрак суровый”, Hope = “Гимны”, engrave forever = “корень гробовой” [9, 2, 6, 1]. И слово “Seed” (семя) связано метонимически с “лон”, “перлы”, “родитесь” и “корень” [10, 11, 1]. Гравер Блейк отожде-

Софья Петровна Хитрово, ур. Бахметьева, с которой он встретился в 1876 г. “Их двадцатилетние отношения остаются тайной, особенно так как они преуспели скрыть свою переписку...” Как и в случае Иванова, «каков бы ни был внешний аспект отношений между... [ними], очевидно что в его любви к ней, личная эмоция сплеталась с философским и мистическим взглядом на мир. Припоминаются имена Лауры и Петrarки, Беатрисы и Данте, но за тайной столь удивительных отношений лежит тайна удивительной личности.... Сергей Булгаков писал: 'В истории поэзии, мистики, и философских размышлений, Вл. Соловьев является единственным лицом, которое не только мыслило поэтически и философски о Софии [Божественной Премудрости], но так же приписывал себе отношения с ней, которые принимали эротический характер...' (Marina Kostalevsky, Dostoevsky and Soloviov. The Art of Integral Vision, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 68-69).

<sup>28</sup> “Клич ликования испускает могила; / сотрясается чрево ее пустое / и сжимает упрямый корень; / дикое желанье грудь ее распирает” (пер. М. Каменкович).

<sup>29</sup> “Пещеры Могилы и места Людского Семени / где отпечатки Отчаяния и Надежды укореняются на веки”.

ствляет графический акт “en-graving” с актом погребения (от grave – могила). И Иванов повторяет то же отождествление, почти буквально, в третьей строфе сонета *Prooemion*:

Но не вотще в свинец того затвора,  
Что плоть твою унес в могильный мрак,  
Я врезал сталью наш заветный знак.<sup>30</sup>

Хотя Иванов читал по английски, он мог и не знать цитируемых стихов Блейка. Но он читал драму “Ромео и Джульетта”, где гробница и лоно даже рифмуются: “The earth that's Nature's mother is her tomb; / What is her burying grave that is her womb”.<sup>31</sup> Это Элевсинское понятие (которому Иванов остался верен до конца жизни) привилось в елизаветинской Англии благодаря Петрарке (ср. его аллитерации: *amore - morte*). Внося мотив брачного ложа, Шекспир также соединяет древнюю “tomb = womb” ассоциацию со средневековой – “смерть как жених”. *Apollini* развивает эту траекторию дальше: “Гимны” творят памятник из “могилы” и пре-дают предмет словословия вечной памяти. Каждое поминание воскрешает субъект и словословие субъекта. Отсюда полустишие: “Родитесь вы [Гимны] - в гробнице” [11]. Итак, если слово *dithyrambos* – имя дважды рожденного Диониса, и гимна ему - связано этимологически с фригийским словом *dithrera* (гробница или могила), то полустих “корень гробовой” просто означает, что зачатие гимнового творчества заложено, и исторически и функционально, в пра-дионисийских дифирамбах.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Первый сонет цикла *Голубой Покров* в Четвертой Книге, *Любовь и смерть*, *Cor Ardens* (II, 424). Строки 6-8 второй строфы звучат знакомо: “... Любовь лелеемого ига / Тюремщица и узница, - для сдвига / Глубоких глыб, где твой подспудный свет”.

<sup>31</sup> “Земля – мать Природы – ее гробница – что ее погребальная могила – то и ее чрево” [лоно]. *Romeo and Juliet*, Act 2, Scene 3, ls. 9-10. Но когда Джульетта впервые видит Ромео, она видит свою судьбу, и молвит: “когда он женится”, “the grave shall be my wedding bed” (могила будет моим брачным ложем). А когда Ромео мнит ее мертвой, он предсказывает: “I will lie with thee tonight” (“С тобой, Джульетта, лягу в эту ночь”, пер. Т. Щепкиной-Куперник), обыгрывая глагол “лягу” в смысле эротического самоубийства. Наконец, последующие слова монаха, готовящего из порожденных в чреве земли корней роковое зелье, совпадают с мотивами “вспаивания”, “корня”, “хмеля”, “горьких лон”, и “гробовой” “сени” в *Apollini*: “And from her womb children of diverse kind / We sucking on her natural bosom find” (ls. 11-12 – “И, от чрева ее, мы, разнородные дети, находим кормление на ее естественной груди”, перевод наш – Д. М.).

<sup>32</sup> О древности этого понятия см. *Примечание о дифирамбе* Иванова (I, 816);

“Ствол живой” [4] – пересечение нескольких подтекстов. Это не метафора, а часть лаврового дерева, в котором, по пересказанному Овидием фессалийскому мифу, заживо погребена и оплакана Дафна. Сама фразеологема – перенос “*vivant piliers*” из сонета Бодлера *Correspondences*, анализированного Ивановым в 1908 г. (II, 547-551). Вся первая строфа, блуждание сквозь *forêts de symboles* и *confuse paroles* – это, по слову Иванова, “символы, о б с т а в ш и е дух к а к л е с , по уподоблению Бодлера” (III, 75). Они же составляют “широкошумную”, “волшебную дуброву” – невиданные cose nove говорящих деревьев *Canto XIII* в *Inferno*.<sup>33</sup> Ниже мы увидим центральность образа “живого ствола” среди говорящих “теней” в мифологизированном сознании поэта.

Вертикальность “ствола” между небом и землей, светом и тьмой жизненосна свойственной ей коммуникацией: по нему от листьев нисходят фотоны к корням, а соки от них восходят к листьям. В Кантоне того же года, Иванов прямо обращается к этому проводнику как к возносящей силе духа:

А ты, колонна светлая, умчи  
Меня в эфир нетленный,  
Любови совершенной  
Слепого научи! (II, 423).

Подчеркнутые символы действенны и в нашем сонете, а метафизический размах перенимается от Шиллера.<sup>34</sup> Девятая строфа его *Die Klage*

также, стилизованные строфы и антистрофы стихотворения *Возрождение* юр. из цикла *Evia* (I, 681-694), и указанную статью Л. Силард (прим. 9). Страна из переведенного Ивановым *Гимна Новалиса: Не сердца ль сердце в огненной могиле?* (IV, 218, 734) связывает понятие “сердце” с “гробницей” [11], а эпитет “огненной” – с “твёрдью огневой” [8]. А окончание газели *Солнце* объединяет вышеупомянутые символы “en-graving”, “сердце”, “Гея”, “дети”, “писания” и “солнце”: *Начертало-ль в сердце вашем, Ген чада, / Повелительно скрижалъ ковчега Солнце?* (II, 232).

<sup>33</sup> Продуктивность этого образа-мысли сказалась и в метастихотворении Мандельштама о рождении стихотворных слов, *Возьми на радость из моих ладоней* (1920); если одиннадцатая строка: “Их родина – дремучий лес Тайгета” навеяна стихотворением Пушкина *Руфма*, то, вероятно, предшествующая строка, “Они шуршат в прозрачных дебрях ночи”, переносит в подсознание выраженную здесь парадигму Данте, Бодлера и Иванова.

<sup>34</sup> “С глубоким постижением, свойственным ‘сочувствию вселенскому’, заглядывал Шиллер в тайну природы. Растительное царство знаменует ‘в явном таин-

*der Ceres* (Жалоба Цереры, 1796 г.), дважды цитируемая Ивановым, гласит:

Wenn der Stamm zum Himmel eilet,  
Sucht die Wurzel scheu die Nacht;  
Gleich in ihre Pflege teilet  
Sich des Styx, des Aethers Macht.<sup>35</sup>

Крайняя симметричность ивановского перевода усиливает смысловую точность за счет лексической. (Ср. подчеркнутые слова или их синонимы в *Apollini*):

Лист выходит в область неба,  
Корень ищет тьмы ночной;  
Лист живет лучами Феба,  
Корень – Стиковой струей (IV, 174).

Полюсы Древа Жизни – полюсы “духовной вертикали” – глубины переживания и высоты осознания; в *Apollini* эти полюсы соединяет полисема “ствол живой” [4] – проводник духа или Гимнов. Этот же ствол, будучи могилой живой Дафны, вырастает из “гробницы” [1, 11] и возносится, по мановению Аполлона, с лаврами на “твёрдь огневую” [8]. Дальше, в терцетах, этот путь из “безды” [11] в “эфир” (новый полон Дафны) [12] преобразуется в отражение в “прозрачности бессмертной” [14].

Рассмотрим вкратце два момента восьмой строки: как может “лес”, быть “изваянным и а тверди огневой”, и какое отношение имеет эта твердь к остальным строкам и к нашей теме трансцензуса? Вспомним, что “свет” [6], к которому возносятся “Гимны” – свет и очной; свет глубинного, мистически настроенного самосозерцания. На дне его виднеется, сквозь заволоки мрака, уныния, и блуждания, непреходящая сокровенность (“перлы” и “слезница” [11, 10]) собственного “сердца в сердце

стве - сочетание души земной со светом неземным’ (Вл. Соловьев). Древесные души, равно родные земле и небу, чуют, по слову Фета, ‘двойную жизнь’ обоих, и ей ‘обвеяны вдвойне’ То же виделось и Шиллеру”. *О Шиллере* (1905 – IV, 173). Иванов должен был помнить этот абзац, готовя эту статью для своего сборника *По звездам* (1909).

<sup>35</sup> В 1932 г. Иванов снова цитирует этот катрен, по-немецки, в труде о Достоевском (IV, 554). Церера, богиня плодородия у римлян (Деметра у греков) оплакивает исчезновение своей дочери Персефоне в подземном мире (ср. *Apollini*, 1-3). Знаменательно, что после 81-ой строки: *Nein! Nicht ganz ist sie entflohen* (Нет, не совсем она исчезла), жалоба Цереры так же переходит в гимн.

погребенного”. Это ночное видение, воспетое Новалисом в *Hymnen an die Nacht*, после смерти невесты-подростка Софии фон Кюн, восхитило Иванова. В дни, когда писался *Apollini*, потеря Лидии Дмитриевны и одиночество воспринимались им особенно остро.<sup>36</sup> В такой же, “почти Гефсиманской ночи” Новалис прозрел величие мироздания, и в космической Любви – залог обетованной встречи, как у Данте. Открывшись, ночь предрасполагает, как на всеоощной, к Великому Славословию через самоуглубление:

... Himmlischer, als jene blitzenden Sterne,  
Dünken uns die unendlichen Augen,  
Die die Nacht in uns geöffnet.

Божественней сверканья этих звезд,  
Раскрылись в нас бесчисленные очи  
Твоим дыханьем, Ночь! (IV, 184)

Добавленное олицетворение “дыханье” ночи конкретизирует контекст. Дальше, в переводе этого же *Гимна*, Иванов вторично олицетворяет ночь добавлением субъекта “царица”, а *Gruft* (яма) уточняется как “могила”:

Abwärts wend ich mich zu der heiligen,  
unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.  
Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt –  
Wüst und einsam ist ihre Stelle.

Прочь отвращаю взор – к твоей святыне,  
Неизреченных тайн царица, Ночь!  
Далече мир; в глубокую могилу  
Поник; и место где был зрим, – пустыня (IV, 183).

Все *realia* “темного леса” “пустеют”, т.е., опровергиваются [14], и ощутимыми остаются только величие Ночи и смысл могилы.

“Дыхание”, “царица”, “могила” – быть может, недопустимые вольности перевода с точки зрения читателей Новалиса; но эти олицетворения уточняют наш предмет – процесс подобного же трансцензуса в *Apollini*. Порыв сближения со стихией ночи – та же проекция с в о е г о полусознательного “леса” на е е величие, ставшее “Ее Величеством”. Ее ды-

---

<sup>36</sup> “Осиrotelost” после скоропостижной смерти (в октябре 1907 г.) “Диотмы” и вдохновительницы Иванова переживалась им особенно остро почти два года спустя, в дни, когда писался наш сонет (см. дневник лета 1909 г. II, с. 773- 806).

хание приближает священный, грозный и дальний феномен “твёрди огневой” [8] как огнедышащее создание. “Царица” же – феминизирует его как ощущимый объект вожделения, но без вульгаризации, подчёркивая его царственную неприкосновенность. А “могила” прямо соединяет эти моменты дальности и близости мерцающей верховой стихии с сюжетом *Apollini* – зарождением творчества. Его фаллические и орфически-заклинательные элементы конкретизируют лирический порыв, отбрасывая речитативную абстрактность.

Подлинность “ночного” порыва Иванова видна из того, что он нащупывал уже годом раньше, в триптихе *Любовь и смерть*, то, что находит теперь, переводя Новалиса:

Нисходит ночь. Не в звездных письменах  
Ищи звезды. Склонися над могилой:  
Сквозит полночным Солнцем облик милой (II, 430-1).

Отметим многозначность момента отражения – в душе, в памяти, и в искусстве. В своем “ночном” сознании склонившийся в и д и т в душе, п о д с о б о й , эквивалент днем зарегистрированного н а д собой солнца. Таково “зеркальное отражение интуитивного момента памяти” (II, 630). Она ведет нас обратно от момента созерцания. А оптически получаются обратные, т.е. субъективные, инверсии видимого: на зеркальной плоскости высокое видится на дне, а дальнее – на поверхности. Так, склонясь ясной ночью над озером, мы видим опрокинутый лес, а п о д н им звезды “как перлы безздн.” По Иванову, символическое искусство, как эрос, и как церковь, должно являть второе зеркало, чтобы восстановить истинные пропорции (III, 303; II, 601). Неслучайно, *Книга Вторая Cor Ardens*, заключаемая нашим сонетом, названа *Speculum Speculorum* – Зеркало зеркал. Рецензируя этот том, Николай Гумилев изысканно отметил разницу с другими корифеями: у них поэзия – “это озеро, отражающее в себе небо; поэзия Вячеслава Иванова – небо, отраженное в озере”.<sup>37</sup>

Гумилев не пояснил, что это означает; но последняя строка *Apollini* называет умозрение Иванова “прозрачность” [14]. “Сквозение в свет” [6] и “эфирный полон” [12] символического искусства о п р а з в а ю т события, как и скрытые связи между феноменами. И восходящему сознанию, как пушкинскому “Пророку”, открывается суть дальних и близких вещей. Тотальность и синхронность осознанного – опять же по

---

<sup>37</sup> Н. Гумилев, Собрание сочинений, под ред. Г. Струве и Б. Филиппова, Вашингтон 1968, том IV, с. 266.

бл. Августину – естественный акт памяти.<sup>38</sup> И память опровергающая (и этим все синхронизирующую и совокупляющую) закрепляется в поэзии Иванова полисемией его речи. Многозначность слов *Apollini* заключается не как обычно, в аллегорически соподчиненной двузначности, и не в нюансах “несказанного”, а в равной сопричастности разнородных данных, вмешанных в слова *Apollini*. (В оканчиваемой нами книге об этом сонете мы различаем ок. 5 значений в каждом слове). Сейчас не будем разбирать многие полисемийные значения и рассмотрим лишь один случай.<sup>39</sup>

Два поставленных рядом глагола “блуждал” и “обстанет” [4] указывают на перпендикулярность обоих направлений в парадигме “дубровы, где Данте блуждал”.<sup>40</sup> Это подобие аллегоризирует о ц е и к у происходя-

<sup>38</sup> См. Saint Augustine, *Confessions*, Book X, Ch. 8. (London 1961, pp. 214-215). Иванов, вероятно, имел в виду именно эту способность мгновенного синхронирования, заключив о поэте, что “Учит он – воспоминать” (III, 592).

<sup>39</sup> Хотя последовательное полисемийное чтение произведений Иванова, насколько нам известно, еще не производилось, этот метод – не наше изобретение. Гете конечно прав: *alles Wahre ist alt*. Уже Данте писал: *Istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemos, hoc est plurimum sensuum* (*Purgatorio* VIII, 19). Иванов цитирует и переводит эти строки в своей работе о Достоевском: “У этого произведения не один смысл, его можно назвать многозначным, то есть богатым многими смыслами” – IV, 775). И сам Иванов объясняет, что “в разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение” (II, 537). О систематичности ивановского кода см. статью Л. А. Гоготишили в наст. изд. Концентрация смыслового богатства может его затемнять, а в авангардных текстах нередко и скрывать. Мотивы и коммуникативность таких кодов в каждом случае различны, но они поддаются полному и вознаграждающему раскрытию изнутри. (См. D. Mickiewicz, *Semantic Functions in Zaum'*, “Russian Literature”, Special Issue, May 1984).

<sup>40</sup> Этую же парадигму рисуют и ранние стихи Иванова *La Selva Oscura* и *Покорность* (I, 521-522, 523-524). Им противопоставляется стихотворение *Дух* (I, 518-519). Было уже отмечено, что эти противоположности отвечают заглавию данного цикла *Порыв и грани* (P. Davidson, *The Poetic Imagination of Viacheslav Ivanov*, Cambridge 1989, pp. 149-157). Именно тут Иванов придает важность участию Данте: в раннем цикле флорентиец представлен в заглавии и в эпиграфах, а в *Apollini* он вводится прямо в текст. Ивановское понятие трансцензуза приобретает несколько иные смысловые акценты, поскольку используется в аспекте преодоления границ, а точнее в аспекте *опровергивания* граней (ср. ключевое слово *прозрачность*), ведущего к выходу из целлюлярности – по горизонтали и по вертикали, к сверхличному и к надличному (Сильард, ‘*Орфей растерзанный*’ и наследие орфизма, с. 212).

щего. Выбор между перпендикулярами помогает понять переход от “волшебной дубровы” (4) к “лавровому лесу” (8). От беспутицы первого типа – по вертикальности самих деревьев – к лаврам второго. Это подобие вознесения “Гимнов” придает образную вертикальность идеи авторского трансцензуса, как и его овеществления.

“Блуждал” – аспект горизонтальности бодлеровского *passe à travers des forêts de symbole*, и пушкинского “в пустыне мрачной я влачился”. Участие здесь “сурогата Данта” санкционирует этот опыт как свойство глубокой, ищущей души (см. выше, примеч. 11, 12, 13). Кроме унылости бесцельного хождения, имперфектное “блуждал” включает семы “заблуждения” и “блуда”. А они требуют от субъекта интеллектуальных и нравственных решений. И тут является иная альтернатива: совершенного вида предикат “обстанет” противопоставляется блужданию как принцип “духовной вертикали”. Этот принцип усиливается еще образом “ствол живой” [4], овеществляющим проникновение вглубь и ввысь (см. выше шиллеровский Stamm, “Игдразил”, и т. д.).

Морфемы глагола “обстанет” действуют здесь и как тематические семы. *Об* (→ окружение, собирательность); *стан* = *campus* (← *стать*, стоять = *stasis*), но и *kinesis* (← становится, в(о)сстать, *сделаться*, *начать*); отсюда аффиксы *об* + *ст* проектируют совершенное будущее. В целом семы этого глагола показывают темную “дуброву” как некую сумму в е р т и к а л ь н ы х моделей, с известным давлением выбора на субъект: – “куда податься?” Преграждая горизонтальное движение, обставшие деревья или колонны, выражая вертикальный рост, предстают как его индивидуальные варианты. У Данте и у Бодлера они даже устно обращаются к субъекту. Выбор делается уже не в какую сторону блуждать, а какой установке, чьей говорящей “тени” следовать. Отсюда возникает в следующей строке магистральный предикат всего стихотворения, данный в настоящем времени: “возноситесь” [5].

Естественно, как в свое время был выбран Вергилий, Иванов называет своим путеводителем Данте, чей “ствол живой” вознесся выше всех и низошел глубже всех “теней” “обстающих предшественников”. Тем не менее, голоса других встреченных лауреатов, наряду с Дафнами (ми.ч.), “в лавр одетыми” [13], и с другими мифологизированными “деревьями”,<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Л. Силард цитирует соответствующий фрагмент из “Эллинская религия страхающего бога” Иванова (1904): “Дионис – древо, постольку мифические лица, превращенные в деревья – действительно деревья. По представлению первоначальному, это души умерших, вселившиеся в деревья, как Дафна – лавр, юноша Кипар-

уточняя его шаги и формулировки, так же помогают гимнопевцу читать в знамениях звезд порядок мироздания. Присоединив и свой опыт к урокам этого увенчанного Аполлоном хора личный “хтонический лес” поэта видится в новой, преображенной искусством, высокой перспективе, *Как лес ла в р о в ѿ и , изваянныи на тверди огневой* [8].

Огневая стихия и увенчанность лавром рождаются онтологически: в известный момент они соприкасаются в уме, но тут же задают поэту противоположные направления: мистического восхождения и поэтического нисхождения. Огневая стихия – по традиции, высшая из четырех стихий.<sup>42</sup> Каждая из строф *Apollini* передает действие, связанное с одной из них, но в определенном порядке: I – земля; II – огонь; III – вода; IV – воздух. Как видим, сюжет заканчивается не на высочайшем уровне, а на третьем уровне, в “эфире”, где царит Аполлон. Стихия огия, однако, воспринимается на вертикали возносящегося духа, во второй строфе, как истицкий ориентир. Так эпиграфом к книге “Кормчие звезды” взято гетевское “... твердое решенье / К верховному Бытию стремиться непрестанно”.<sup>43</sup> Но эта стихия – не словесная и не умодоступная сфера для “отражений” нашего опыта [14]. И она даже не местопребывание доступных нашему воображению эллиптических богов. Это стихия иудео-

ис – кипарисовое дерево, Аттис – сосна, Филемон и Бавкида – два сплетшихся ветвями дуба. По Феокриту, близ Спарты был платан, заключавший в себе душу Елены: ‘чи меня’ – говорит дерево – ‘я дерево Елены’. Как вместилища душ (кому не памятен эпизод деревьев-людей в ‘Аду’ Данта?) Деревья способны и высвобождать наружу скрытую в них жизнь, порождать людей: таковы Дрионы, чада дубравы – дубровники, фригийские корибанты – ‘древорожденные’, Мелиады – дети ясеней. Вот представление, недрившееся в исконном греческом миропонимании, и вполне совпавшее с основным аспектом бога возрождающегося, бога Палингнесии” (Силард, ‘*Орфей растерзанный* и наследие орфизма, с. 223). Оба контекста, и древнегреческий и Дантовский, приводятся в *Apollini* прямым наименованием этих источников.

<sup>42</sup> Это противопоставление и значение в нем Аполлона подробнее обсуждаются в нашей статье “Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: *Apollini*” в книге: Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура. Москва 2003, с. 233-253.

<sup>43</sup> ...ein kräftiges Beschließen / Zum höchsten Dasein / Immerfort zu streben (Faust, II, 3-5). Иванов также цитирует эти строки в 1905 и 1910 гг. (I, 823 и II, 598), и снова переводит их в 1912 г. (IV, 141). Фауст обращается ими к Земле (*Du Erde*), из-за которой он принимает это “твердое решение,” которое в конце спасает его.

христианского Бога, и только Ему дано пребывать в ней. Искусство же – по сю сторону анамнезиса.

В нашем понимании, *Apollini* проводит отчетливую грань между мгновениями мистической интуиции и их художественным запечатлением. Сонет показывает как “ночь с своими страхами и мглами” открывает в нас новалисовскую или тютчевскую “живую колесницу мирозданья.” В такие мгновения открывается соприродность “пламени сердца” (*cor ardens*), или духа (“как атом огневой”), с “твёрдью огневой”. И эта соприродность микро- и макрокосмосов ставит человека на ту же вертикаль с Богом (см. IV: 740, 260, 256). Тогда, в “темнице горьких лон” символы оплодотворяются “искрой и семенем пламени” и возрастают из *cargere cieco* (*Purgatorio*, XXII, 103) к “неизменному свету” (бл. Августин). При дневных же лучах Феба все опрорачивается – “горящая колесница” бесшумно откатывается, и творческое сознание ищет прикрепить память о ней к отражаемому шумному потоку повествуемых земных событий. Такое оплодотворение увековечивает реальность этих событий, освобождая их от тривиальности эфемерных переживаний.

Приверженность к водительству Аполлона выводит отраженное переживание во всенародность. Традиционный аполлинический идеал гармонии и равновесия всех аспектов творчества предполагает согласность личных *realia*, и сверхличных *realiora*. Авторитетнейший из христианских поэтов, Данте, понимал Аполлона в этом же смысле, именно, как первовного кормчего. Как гласит эпиграф нашей статьи, “Аполлон ведет меня и девять муз показывают мне Медведиц” (Рай, II, 8).<sup>44</sup> В этом измерении Лучник-Аполлон неизменно убивает уродов и уродство; и он же – как Мусагет – служит всем как символ доступа к идеалу художественного прозрения. И его предикаты: “взял” – “одел” – “отразил” [12, 13], как *veni, vidi, vici* – властно завершенные акты, в совершенном виде.

Из приведенного в последней строфе мифа о Дафне (по-латыни – *laura*), известно, что прилагательное “лавровый” – атрибут Аполлона.

---

<sup>44</sup> Созвездия Большой и Малой Медведицы ориентируют мореплавателей (*Paradiso* II, 8). Данте не раз обращается к Аполлону: см. *Paradiso* I, 13-15; II, 22, *Inferno* I, и *Convivio* III, xii, 6-7. Не ивановская ли трактовка: “Сподвижник лебедей в священстве Аполлона, / Яль не возрадуюсь, грядя к нему на лоно, / Не воспою его, восторженный пророк?” (*Подражания Платону, Прозрачность*, 1904 – I, 786), привела Хлебникова, в конце его любимого стихотворения о Кузнецике (“Крыльышку золотописьмом”… 1908), к обращению: “....о озари, о лебедиво!”?

Здесь этот атрибут – знак его участия в художественном прозрении, а именно, в “опразрачивании” [14] реальности. По мановению Мусагета – предводителя муз все девять творческих начал согласно указуют художнику, сквозь “мрак суроый”, не только свет, но и “огневой” [8], “бессмертный” [14] порядок вселенной, включая “кормчие” Медведицы. При этом зрелище совершается таинство преобразования сознания: *realia* “мрака”, “слез” и “блужданий” [2, 4] уже только *подобие*, “как смерти сеять” [3]. И увенчанный Аполлоном “лес лавровый” “вяется на” [8] высокой основе “бессмертных” *realiorae*. “Гимны” [6] возносятся, на фоне этого порядка, уже не к собственному свету гимно-певца, а к богу солнца. Так, в мифологии Иванова, художник производит существенное претворение. При нем водительство Аполлона, т. е., стратегия вдохновенного творчества, ведет дальше, чем только к прозрению: осознанное запечатляется в формах непогрешимой пропорции. В малой “криптице прозрачности бессмертной” [13,14] возникает отражение претерпеваемого опыта покинутых своими Дафнами (см. множественное число [12]) Аполлона и всех преданных ему сокрушенных поэтов. “Вещие” [12] отражения – с доминирующими в них, но уже “одетыми в лавр” [13], “Дафнами” – возникают в свете и в перспективе “тверди огневой”. Трагедия невозвратной потери, таким образом, становится священным действием. Такова упорядочивающая трагедию роль Аполлона в этом посвященном ему гимне-сонете. Введя сюда идеи Данте и Петрарки, Иванов трактует утешительную роль Аполлона намного обстоятельнее, чем то, что он вычитал в молодости у Ницше, в “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik”. Если дух трагедии порождает восхождение – сквозь реальность к высшей реальности, – то лирическая стройность “возносящихся” “Гимнов” [5,6] запечатляет озарение этого восхода.

В моменты хмелящего ощущения причастности к Большой Гармонии так же и в нас осуществляется некий, пусть более опосредсованный, трансцензус самого себя и окружающего времени и места.<sup>45</sup> Чисто мистический трансцензус по своей природе пантеистичен и может обходиться и без поэзии. Однако, по Иванову, степень мистичности присуща

---

<sup>45</sup> В полисемийном лексиконе “Apollini” закладывается эта же потенциальная панкогерентность вещей, а стиховой синтаксис активирует ее как неожиданные связи: “лес... изваян на тверди”, “Гимны... рождаются в гробнице”, Аполлон “отразил в криптице”, и т. д. Так “венчаются” лавровые вершины и “благословляются” гробовые корни, и предчувствуется, что все смысловые концы сводятся с концами, как это делают рифмы и метр, сцепляя слова и строки.

символическому, т. е. всякому Большому Искусству.<sup>46</sup> Тут снова наблюдалась соприродность мистической и поэтической интуиции, через соответствие дара речи и мистического переживания.<sup>47</sup> Чисто поэтическое чутье, подсказывающее семиотические связи, мотивирует реторические замещения референтов для более наглядной презентации комплексных ощущений-понятий. И, как известно, с легкой руки симвolistов сравнения, метафоры, метонимии, синонимы, антонимы, оксюмороны и прочие тропы стали принимать все более антиномический характер. Он соответствует нашему “блужданию” в “лесу” личной реальности и общего языкового фонда, “шуршащего” в “дремучих дебрях” подсознания поэта. Осознанная же мистическая устремленность, однако, ищет возносить значения этих тропов над их очевидной антиномичностью. Когда мистическая устремленность примешивается к поэтической интуиции, все тропы соподчиняются в вертикальной иерархии, ориентируемой на высочайший порядок (светил), как показано в восьмой строке нашего сонета. Таким образом символы высокого искусства обретают – не “несмотря на”, а благодаря своей полисемии – наиболее точное, приближающееся к абсолютному, значение.<sup>48</sup> Этот потенциал и дает речи *Apollini* ее авторитетность, а слушателю – ощущение интеллектуального восхождения.

---

<sup>46</sup> Подробнее об этом сложном отношении см. упомянутую выше статью “Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: *Apollini*” в кн.: *Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура*.

<sup>47</sup> Ефим Эткинд также пришел к заключению, что Иванов отождествлял речевую способность человека с его духовной стихией: “Язык же для Вяч. Иванова – чистая духовность и даже, можно сказать, слово “язык” - субститут слова “дух”: отсюда единство языка, утверждаемое Ивановым, основа его принципиальной зыбкости и величности...” (Е. Эткинд, Вячеслав Иванов и вопросы поэтики. 1920-е годы. “Cahiers du monde russe” 1994, v. XXXV, n. 1-2, p. 152).

<sup>48</sup> Например, существительное (с большой буквы) “Любовь” – многофункционально. Здесь названы Данте и Аполлон; но этот опыт присущен всем гимнопевцам. А Любовь здесь эротична и трагична; она же и родительница, кормилица, утешительница, зачинательница песнопения, стимул памяти, и главное, она соприродна Любви Сотворившего Свет. Все эти ипостаси вступают по произволу интерпретатора в контакт с таким же множеством заложенных автором значений почти всех слов сонета, например, леса, гробницы, света, тверди, и.т.д. Именно антиномии фраз, например “корень гробовой” приглашают читателя выбрать и скомбинировать самые для него удовлетворительные комбинации сем.

В нашем понимании, последняя строфа выражает синтез данной изнутри поэтической и исходящей из вне мистической интуиции. Синтез этих интуиций предстаёт как воспоминание мимолетно уловленной (“полоненной” [12]) панкогерентности всего переживания. Она – “дневное солнце” Аполлона – связь всех связей. Благодаря ему здесь создается отражение “в прозрачности бессмертной” [13-14]. Так, малая словесная “криница” поэта приобщает обыденный, всем знакомый “горизонтальный” опыт – “ключей слез”, утраченных “Дафн” и леса мрачного “как смерти сень”, к редчайшему воспоминанию уловленных “в эфире” [12] “звуков небес”, т.е. *harmoniae mundi*. Отблески этой памяти в поэтическом тексте указывают и нашей – “читателя в потомстве” – интуиции на постоянную возможность их откровения.

Посвященный “Аполлону” сонет и урок “Поэту”, формально безуокризничный и реторически безапелляционный, как подобает славословию *realiorae* – утвердителен и оптимистичен. В противовес *odium’u fati*, принятому большинством модернистов и постмодернистов двадцатого века, дар такого подхода естественно отражает *amor fati* – одну из основ поэтики Вячеслава Иванова. Пушкин осознает: “печаль моя светла”; и *Apollini* учит, почему трагедия – священна: именно из нее дух человека издавна восходил к озарению.



Вячеслав Иванов. Гравюра А. А. Тургеневой (1911)