

EUROPA ORIENTALIS 23 (2004): 1

## “ЖАР ХОЛОДНЫХ ЧИСЛ” В МЕЛОПЕЕ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА “ЧЕЛОВЕК”

C. B. Fedotova

“Лирика, прежде всего, – овладение ритмом и числом”, – писал Вяч. Иванов в 1908 году,<sup>1</sup> а в 1931 – “Число есть отношение Realiorum к Realia”.<sup>2</sup> Эти высказывания вводят нас в теорию реалиоризма, разрабатываемую поэтом наряду “с эстетическими исследованиями о символе, мифе, хоровой драме” и означающую метод познания – “от видимой реальности и через нее – к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровеннейшей” (II, 571). Аллюзии на число как *Реальнейшее* присутствуют и в учении Иванова о художественном происхождении, в котором “художник происходит из сфер, куда он проникает восхождением как духовный человек” (II, 629). “Дело художника – не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм” (II, 641); оно состоит в мистическом знании определенных “точек”, “и от них, правильно намеченных, исходят и лучатся линии координации малого с великим, обособленного со вселенским” (II, 641). Эти координирующие низшую реальность точки и есть числа, со времен античности понимаемые как “модели-регуляторы всего бытия”,<sup>3</sup> хранящие память об изначальной жизни. Серьезное исследование связей между античной философией числа, конструирующей “ми-

---

<sup>1</sup> Иванов. В. И. Собрание сочинений. Брюссель 1979. Т. III, с. 119. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

<sup>2</sup> Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор. Предисловие и комментарии С. С. Аверинцева. Подготовка текста А. Б. Шишкова // Русско-итальянский Архив III. Вячеслав Иванов – новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишков. Салерно 2001, с. 136.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. Москва 1969, с. 326.

роздание от хаоса к космосу”,<sup>4</sup> и творчеством Вяч. Иванова еще ждет своего часа. Сейчас же в наши намерения входит рассмотрение числовой символики в произведении, наиболее целостно выражавшем “мистическое мироизречение” поэта,<sup>5</sup> – мелопее “Человек”. Целесообразность такого подхода подтверждается интересным документом, хранящимся в ОР РГБ в фонде М. Гершензона. Рукой последнего удостоверяется, что запись относится к 17 июня 1915 г. (то есть к году написания “Человека”) и что на листке зафиксирован разговор с “Вяч. И.”. В левом нижнем углу листка содержится любопытное уравнение:

$$\begin{array}{r} 4 \text{ (Тварность)} \\ + 3 \text{ (Бог)} \\ = 7 \text{ (София).}^6 \end{array}$$

Этот документ позволяет современному исследователю предположить, что “тема Софии и софийных количественных интерпретаций”<sup>7</sup> несомненно возникла бы в примечаниях к “лирической трилогии” “Человек”, которые, как известно, собирался написать П. Флоренский. С этим трудно не согласиться. Однако остановиться только на софийной “семерке” (и ее слагаемых) тоже невозможно. Если уж говорить о “софийных количественных интерпретациях”, то стоит присмотреться и к другим числам, выступающим структурообразующими принципами в мифопоэтике Иванова.

К этим пропедевтическим замечаниям остается добавить, что число в поэзии Иванова имманентно форме, ритмике и образности, скрываясь в недрах учения о “форме зиждущей”, которая существует “до вещи” (*ante rem*) как действенный прообраз в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *Eidolon*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей” (III, 679). Последняя предикация “формы” через соотношение целого и его частей ближе всего к античному учению о числе. Идею Софии Иванов также определяет “по аналогии с тем, что

<sup>4</sup> Там же, с. 899.

<sup>5</sup> Из письма Вяч. Иванова к Э. Метнеру от 18 декабря 1930 г. Цит. по: Шишкин А. Б. К истории поэмы “Человек” Вяч. Иванова // Известия АН ССР. Сер. лит. и яз. 1992. Т. 51, с. 52.

<sup>6</sup> ОР РГБ, ф. 746 (М. О. Гершензон), к. 12, ед. хр. 82.

<sup>7</sup> Троицкий В. П. Древнеегипетский “анх” в символике поэтических произведений В. Иванова // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. Москва 1999, с. 439.

было сказано об искусстве – как форму зиждущую, *forma formans*, вселенную в Разуме Бога” (IV, 379). Перед нами неоплатоническая диалектика числа как “начала, ближайшего к первоединому”, где число – “чуть-чуть не само Единое” (Плотин) и содержит “в недрах его” (Прокл).<sup>8</sup> Интерес к числу как *Realiorum* вполне закономерен у поэта-мыслителя, известного своими академическими познаниями в области дionисийского культа, на-прямую связанного с пифагорейско-неоплатоническим числовым символизмом. Поэтому логично предположить, что символика чисел в мелопее “Человек” восходит именно к античным корням, к которым при необходимости прививаются христианские или каббалистические смыслы.

Поскольку в структуре мелопеи задействованы все числа от одного до десяти, интересно для сравнения привести неоплатоническое учение о числах в изложении А. В. Лосева, проанализировавшего трактат Ямвлиха (или его школы) “Теологумены арифметики”.

Единица все свертывает в себе [...] все стягивает в одну нераздельную точку”, а двоица представляет “принципы развертывания... вечного выхода из себя за свои пределы, вечного дерзания”, это еще не есть структура, но “принцип внутреннего заполнения и внутреннего становления любой... структуры”. Далее, “если ни единица, ни двоица не говорили ни о какой форме, ни о какой структуре, то троица является символом именно этой первой структуры, где есть не только неделимость единиц и делимость двоицы, но и их оформление в цельную фигуру. А дальше – четверица есть то, что является носителем структуры, то есть телом, которое в пятерице трактуется как живое тело, а в шестерице – как организм. Уже на стадии шестерицы мысль наталкивается на то, что обычно называют космосом, поскольку космос есть органически живое тело, душевно-телесная структура... В седмерице космос обогащается наличием в нем повсеместной и одинаково ритмической благоустроенности, которая на стадии восьмерицы доходит до космического пангармонизма, а на стадии девятерицы – до активно устрояемой сферичности космоса. ... Десятерица характеризует космос как полное тождество заложенного внутри него первообраза и материальной телесности космоса.<sup>9</sup>

Опираясь на неоплатоническую диалектику числа, остановимся на вполне очевидных числовых соответствиях в мелопее “Человек”, не претендуя на окончательность полученных результатов.

---

<sup>8</sup> Троицкий В. П. О смысле чисел // Лосев А. Ф. Миф-Число-Сущность. Москва 1994, с. 903.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн.1. Москва 1988, с. 232-233.

История создания поэмы дает нам информацию о двух композиционных вариантах текста. Первый, написанный в 1915 году, именовался автором “лирической трилогией” и состоял, соответственно, из трех частей – “Аз есмь”, “Ты если” и “Два града”. Все публичные дореволюционные чтения поэмы содержали именно этот, трехчастный, вариант, сопровождавшийся параллельным авторским комментарием. Четвертая часть “Человек един” и эпилог, который О. Шор назвала “Соборность” (III, 737), были написаны в 1918–1919 гг. Второй вариант появился в силу того, что Иванов “уже в 1917 г. ясно увидел, что в “Человеке” не сказано главного о человеке” (III, 737). Однако анализ числовой символики несколько иначе интерпретирует появление незапланированных частей.

Канонический текст мелопеи, появившийся в 1939 г. в парижском издательстве “Дом книги”, включал второй вариант, сопровождавшийся затекстовыми примечаниями автора. В брюссельском собрании сочинений парижский текст мелопеи помещен в контекст прозаических работ Иванова, которые содержат размышления поэта на темы, затронутые в “Человеке”, выступая тем самым параллельным автокомментарием к сложному поэтическому произведению. Но реконструкция ивановской эзегетики по модели “Vita Nova”<sup>10</sup> даст нам только один уровень понимания – философско-лирический сюжет, построенный на исходных мифах и символах поэмы, в принципе могущий существовать и в предельно-обобщенной форме. Пример такого, абстрагированного от поэтического текста, комментария дает уже сам Вяч. Иванов, завершая свои Примечания автоцитатой из письма к А. Пеллегрини:

В том, что обычно зовут диалектикой исторического процесса, я вижу подобный спору Иова между Человеком и Тем, Кто вместе с образом Своим и подобием даровал ему и Свое отчее Имя Аз-Есмь, дабы земной носитель этого Имени, блудный сын, мог в годину возврата сказать Отцу: Воистину ТЫ ЕСИ и только потому есмь аз. Мой отрыв от Тебя опровергает само бытие мое. Ту видимость бытия, какою хочет обольстить и подкупить меня моя пустая, призрачная, мятежная свобода, отвергает мое благородство, родовая память, которую Ты в меня вложил, сотворяя, рождая меня... (III, 447, 743).

---

<sup>10</sup> С. С. Аверинцев выводил “центральность” мелопеи из интенции русского и европейского символизма на структурирование лирического цикла как единого целого по модели дантовой “Vita nova”. “Однако ни самый символизм, ни его наследники не заходили в крайней постановке упомянутой проблемы так далеко, как это сделано в мелопее “Человек”. Как в творчестве Вяч. Иванова, так и вообще она должна быть признана как явление уникальное” (Цит. по: Шишkin A. B. К истории поэмы “Человек” Вяч. Иванова, с. 48).

В этом высказывании есть все для понимания философско-богословского сюжета мелопеи: диалектическое соположение первых двух частей ("Аз есмь" и "Ты еси"), смысл основного мифа об алмазе с врезанным в него Именем, проблема призрачной свободы человека, оторванного от истинного бытия и т. д. Более того, Иванов даже подсказывает нам христианско-историософский ракурс трактовки своего произведения: "таково будет, по христианскому упнованию, последнее слово Человека в его долгой тяжбе с Богом, именуемое всемирной историей" (III, 447).

Поэтому не удивительно, что исследователи творчества Иванова идут за ним в раскрытии смыслового сюжета мелопеи. Классически точно это делает С. С. Аверинцев:

Путь, нарисованный в мелопее [...] Вяч. Иванова "Человек" (1915-1919) ведет от индивидуального самоутверждения ("Аз есмь") через общение личностей ("Ты еси") к осознанию транспersonального тождества живущего со всем живущим ("Человек един").

Однако при таком подходе из текста выпадают третья часть "Два града" и Эпилог, весьма важные для понимания эсхатологической перспективы поэмы и для декодирования семантики ее формы. А для изучения произведения поэта-символиста, постоянно учившего об "эпифании формы", о том, что "...искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК" (III, 675), такой подход просто недостаточен.

О том, что структура поэмы была продумана Вяч. Ивановым с самого начала, свидетельствует ее графическая схема в черновом автографе "Человека", где первая часть "Аз есмь" изображена в виде двух параллельных колонок мелосов и антимелосов, вторая и четвертая части представлены в виде двух треугольников, а третья часть изображена в виде круга (РАИ, оп. 1, ед. хр. 3, № 1, л. 1об). Экспликацией этой схемы являются затекстовые Примечания 1939 г., предельно нацеленные на визуализацию структурных компонентов текста.

Архитектоника мелопеи (так можно было бы наименовать литературный "род" предлагаемого читателю произведения) основана на строфической симметрии. В первой части, ряду мелосов ( $\alpha, \beta, \gamma, \delta\dots$ ) отвечает параллельный ряд соразмерно построенных антимелосов ( $\alpha, \beta, \gamma, \delta\dots$ ). Во второй части, и в четвертой, восходящая череда од, достигнув вершины (акмэ), сменяется нисходящей в обратном порядке, так что каждый мелос со своим антимелосом находятся на той же ступени. "Круговая песнь" третьей части естественно образует венок сонетов. Круговое видение Эпилога рассказано в девяти эпических октавах. Такова структура целого. Отмечу также, что два стихотворения первой части (мел.  $\epsilon$  и антимел.  $\epsilon$ ) сложены в

терцинах и два второй (мел. θ и антим. θ) в строфе старо-французской баллады (III, 740).

На этом описание архитектоники Иванов заканчивает, “не желая возбудить подозрения в предумышленном *герметизме*” (III, 740)..

Как видим, в описании Иванова присутствует намек на взаимосвязь геометрического и числового компонентов, организующих отдельные (и тематически законченные) стихотворения в части, а части – в целостную композицию. Впрочем, само соотношение архитектоники и чисел поэт не комментирует, предоставив эту возможность почитателям своего таланта. Принципиальная значимость числовой символики особенно заметна на примере первого перевода “Человека” на итальянский язык, выполненного Р. Кюфферле при самом активном участии Вяч. Иванова, где практически полностью сохранена числовая структура мелодии: совпадают количество 1) частей, 2) стихотворений в отдельных частях (и получастях), а также 3) строф в мелодиях и антимелодиях. Нарушение числовой идентичности есть на уровне количества строк в строфе, причем только в двух случаях: во 2-й части в γ-стихотворении в восходящем (и нисходящем) ряду вместо 6 строк русского варианта – 5 итальянского и в 4-й части в “άκρι” вместо 8 строк русского – 6 итальянского, при сохранении количества строф. Таким образом, итальянский текст содержит предельно допустимый при переводе числовой инвариант.

О жесткой взаимосвязи между отдельным стихотворением и структурой части Иванов намекает в письме к С. К. Маковскому, редактору-издателю “Аполлона”, от 23 июля 1915 года. Представляя свое новое произведение, он пишет, в частности, следующее:

Под “антимелодией” я разумею стихотворение, написанное в тех же метрико-ритмических формах и том же числе строф, как соответствующий “мелодия” (относящееся к нему антифонно или антистрофически). Кстати, поясню, что эти греческие термины я употребляю лишь для выяснения структуры целого Вам – стихотворения сами по себе современные и рифмованные, ритмы и строфы разнообразные.

Благодаря оговорке поэта, можно предположить, что употребление греческой терминологии включает “механизм пропамяти” жанра, а именно хоровой структуры древней трагедии, восходящей к религии Диониса (II, 214). Это подтверждается и наличием в поэме античной символики чисел. Как известно, в философско-эстетической прозе Иванова наиболее часто встречались монада и диада, символизирующие онтологические принципы единства и разделения, сиречь Аполлона и Диониса.

Попытаемся проанализировать числовую структуру мелопеи, жанровую специфику которой С. С. Аверинцев определил как “лирический цикл, отличающийся особой жесткостью построения и непрерывностью смыслового развития”.<sup>11</sup> Итак, уже само членение текста на части дает материал для противопоставления монады и диады, диады и триады в первом варианте мелопеи, и триады и тетрады – во втором. С некоторой долей сомнения к этой цепочке можно добавить оппозицию тетрады и пентады (хотя Эпилог формально вынесен за рамки лирического сюжета, он в то же время связан с ним структурно).

Первая часть мелопеи – “Аз есмь”, в силу своего положения в тексте, соотносится с монадой,<sup>12</sup> с древних времен символизируемой Аполлоном. В эстетике Иванова Аполлон – один из устойчивых символов единства, ясности, оформленности, поэтической образности, диалектически необходимых при рождении художественного произведения. “Аполлонийский сон, – сон памяти о мелькнувшей ему эпифании, – являющий художнику идеальный образ его, еще не воплощенного, создания” (II, 630). Но одно диалектически невозможно без *иного*, поэтому “аполлонийское видение возникает над сумраком волнения Дионисова” (II, 607). О фундаментальном значении дионаисийской символики в жизни и творчестве Иванова хорошо известно. Сейчас же нас интересует именно дионаисийское число – диада, которое имплицитно содержится в трех частях мелопеи (1-й, 2-й и 4-й), построенных, как подсказал сам поэт, на “строфической симметрии” мелосов и антимелосов, звучавших “антифонно или антистрофически”. Значит, помимо собственной нумерации частей, в каждой из них актуализирована семантика диады, подразумевающая искусство трагедии как “искусство Дионисово” (II, 191). Это позволяет – еще до всякой поэтической образности – предположить, что проблема мелопеи трагедийна, причем именно в ивановском смысле, постулирующем в трагедии “раздвоение первоначального единства на междуусобные энергии” (II, 194).

<sup>11</sup> Вторая дефиниция жанрового своеобразия мелопеи у С. С. Аверинцева не так афористична, но более традиционна: “Мелопея” философская поэма со связанным течением мыслей, но поэтически построенная как цикл лирических стихотворений (термин “мелопея” симметричен известному термину “эпопея”) // “Скворешниц вольный гражданин...” Вячеслав Иванов: путь между мирами. СПб. 2002, с. 92.

<sup>12</sup> В данном случае имеется в виду только нумерация частей. Понятно, что любое число само по себе есть монада как синтез “предела и беспределного”.

Первая часть, содержа трагедийные аллюзии на уровне внутренней структуры, тем не менее, маркирована как мона да . В этом отношении она нагружена своим особым смыслом, который можно реконструировать, руководствуясь рассуждениями Иванова о лирической теме: “Эпос представляет *диаду* как бы в отдалении, заставляет созерцать ее с высот уже достигнутого *синтеза*; в нем торжествует Аполлонова монада” (II, 203). В таком контексте 1-ая часть содержит этиологические мифы, раскрывающие трагедийную основу бытия через архетип “монадности” человека, что и проявляется в ее названии – “Аз есмь”. Иными словами, эта часть – уже на уровне числовой структуры – мифопоэтически повествует о неких изначальных событиях, разрушивших первоначальное единство мироздания, в результате чего оно распалось на бесконечное множество самозамкнутых “монад”. А поскольку сам миф, по Иванову, есть “воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве” (II, 556), то понятно, что соположение мифов в тексте дает возможность вспомнить генеалогию мирового зла, т.е. пережить ее как “реальнейшее событие” собственного духовного бытия.

Структурно 1-ая часть мелопеи состоит из шести мелосов и шести антимелосов, обозначенных буквами греческого алфавита. Доминирующее здесь число 6 может указывать на библейские шесть дней творения, задавая тексту общую семантику начального “времени” бытия. Неоплатоническая шестерница (см. выше) содержит космологическо-органистическое значение, что также не противоречит семантике начала, но данного в ракурсе античного космологии. Суммарное количество стихотворений части – 12, последовательное соположение цифр которого прочитывается как единство монады и диады. В различных мифопоэтических традициях число 12 (как произведение 3 и 4) одно из самых шаблонных.<sup>13</sup> Наиболее значимым для нас является количество титанов, которые были важными действующими лицами в дионаисийско-орфической мифологеме о растерзании Загрея и создании людей.

Строфический рисунок каждой полуучасти однотипен: мелосы (и антимелосы) α, γ (т.е. 1-ый, 3-ий) состоят из пяти катренов, а мелосы β, δ, ζ (2-ой, 4-ый и 6-ой) – из трех катренов. На этом фоне бросается в глаза мелос ε (5-ый), написанный десятью дантовыми терцинами плюс “хвостатый”, 31-ый стих. Таким образом, если перевести этот рисунок в цифровой эквивалент, то получится две гомогенные цепочки:

---

<sup>13</sup> См. Топоров В. Н. Числа // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-ч. Москва 1992. Т. 2, с. 629-631.

- по количеству строф: 5-3-5-3-10-3;
- по количеству стихотворных строчек: 20-12-20-12-31-12.

Как хорошо видно, каждое стихотворение одновременно содержит в себе антиномию четного и нечетного, включая даже особо маркированный  $\varepsilon$ -мелос, который не забыл упомянуть Вяч. Иванов в своих Примечаниях. Последний резко выделяется на фоне монотонного чередования строфических волн не только количественно, но и, так сказать, интертекстуально, отсылая к Данте, что на формальном уровне вменяет ему презумпцию истинности и возвышает как семантический пик мелического ряда. Такова числовая структура 1-ой части, которая координирует ее содержание.

Вполне в соответствии с “монадной” позицией, с “аполлонического видения мифа” (II, 99) начинаются оба сюжетных ряда части. Эпическую перспективу в параллельных мелосе- $\alpha$  и антимелосе- $\alpha$  задает временная конструкция предложения, начинаящаяся с наречия *когда*, имеющего здесь общую семантику “вечного времени”, соответствующему первоначальному единству бытия.

*Мелос:*

Когда лазурь – как опахало  
Над Афродитой золотой,  
Как баснословное зеркало –  
Пред нею вод металл литой...

*Антимелос:*

Когда небесная Земля  
Согрета Солнцем запредельным,  
Благословенные поля  
Вздымала лоном колыбельным...

Появление женских образов в стихотворениях-зачинах чрезвычайно важно, так как через них транслируется магистральный миф поэта, контаминирующий упоминавшуюся выше дionисийско-орфическую и иудеохристианскую версии происхождения метафизического зла. Ярче всего эта мифологема Иванова раскрыта в небольшой статье 1919 года, написанной в виде вступления к отдельному изданию трагедии “Прометей” и связанной с мелопесей “Человек” не только хронологически, но и проблемно.

В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, извечный Отец единородного Сына, и есть девственная Мать Младенца – Персефона. Тот, кого именуют люди Зевсом, – его собственное имя: Кронид, – только тень “Самого” и полномощный наместник над теневым царством явлений. Фемида также лишь обличье неисповедимой Девы; но лики Вечной Женственности ближе к своему девственному первообразу, нежели мужские отражения верховного Зевса к источнику их света, – бытийственнее и глубиннее. Они как бы лишь глядятся в поток времени, сами же пребывают

вневременными сущностями, между тем как личины премирного Отца меняются... (II, 165).

Развивая свой миф дальше, Вяч. Иванов связывает с идеей “Вечной Жены” орфико-неоплатоническое учение о Дионисе-Загреे и о создании людей.

Извечная дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и Отец Младенца, Премирный Зевс, в сокровенный глубины Сущего. На месте Отца сияет Младенец, на месте Девы темным зеркалом зияет ее женский аспект, как матери грядущих явлений. Этот аспект – Душа Мира, изначальная Земля, Матерь Гея. Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, – изворачая отображаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на раздельные атомы света [...]. Так, из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери явлений, Земли-Праматери возникают ее мягкие чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации (II, 166).

Этот миф дается в мелосе и антимелосе в разных транскрипциях: в первом случае подчеркивается орфико-дионисийская версия разрушения первоначального единства, во втором – библейская (о ней чуть ниже).

Помня о том, что миф относится к символу, “как дуб к желудю” (I, 714), в этом смысле являясь “вторичным” по отношению к символу и “третичным” по отношению к числу, остановимся на символах первого катрена в надежде обнаружить в них память о “стародавних верованиях и обоготворениях” (I, 713). Основными символами в α-мелосе являются *Афродита золотая, лазурь и зеркало*, причем *Афродита* занимает срединное положение между ними: *лазурь* – над ней, *зеркало* – под ней. Таким образом, она выступает как “женский аспект” “Извечной Девы” (символизируемой *лазурью*). Через зеркало Душа мира (*Афродита*) связывается с первой жертвой-виной Диониса-Загрея, в результате возникают титанические “монады воль”, т. е. множественность и раздробленность, или начало зла, которое пытается исправить в своей второй жертве Дионис, отдаваясь титанам на растерзание и восстанавливая тем самым единство во множественности. Символ зеркала в абсолютном начале мелопеи дает трагедийно-дионисийский толчок всему философско-лирическому сюжету, утверждает зеркальную соотнесенность Души мира и души Человека как макро- и микрокосма, а также артикулирует трагедийную проблематику человека, сотворенного, согласно ивановскому мифу, двуединым, божественно-титаническим.

Человек не обладает односоставною, единоначальною цельностью зверей или ангелов; черга, на коей поставлен он в мироздании, есть трагическая грань; ему одному досталась в удел внутренняя борьба, и ему одному дана

возможность принимать во времени связующие его и мир решения (II, 193-194).

Поэтому в последнем катрене а-мелоса вполне закономерно появляется обоснование трагической вины и онтологической двойственности человека:

Затем что ангела и зверя  
И лики всех стихий навек  
В себе замкнул, кто, лицемеря,  
Назвал личину: Человек.

Антиномичность человеческой природы, символизируемой Эдипом, раскрывается в череде мелосов, противопоставляющих 1) *ангельское и хаотическое, или благолепную личину и непросвященный хаос “душевной почвы”*<sup>14</sup> (мелос-β); 2) *сознательно-бессильное* (Человек как царь Природы) и *дико-звериное* (Тигр-царь, олицетворяющий Природу, поработленную Человеком) начала (мелос-γ); 3) бытийственную память тигра – ревя A-У-М, он помнит A – и онтологическое беспамятство человека (мелос-δ).

Так намечается проблема всей мелопеи – проблема потери Человеком онтологической памяти, эксплицируемая в терцинах мелоса-ε – сюжетном центре мелического ряда. Здесь тема беспамятства Человека как результат его метафизического преступления, постепенно подготавливаемая волнообразным течением ритма, достигает апогея в мифе об Эдипе:

О, Человек! Я, человек, измерил  
Вину твою и тайну: Божий сын,  
Ты первым был, кто в Бога не поверил.

Во всех мирах умыслил ты один,  
Что Бога нет. И стал отцеубийца  
Над матерью безмужней властелин.

Миф об Эдипе в контексте философско-поэтического сюжета далеко не случаен. Из его основных структурных компонентов (разгадки загадки

<sup>14</sup> Ср. из конспекта устного автокомментария Иванова, сделанного В. Шварсалон: “Как бы мы не устраивали душевную почву (по выражению моего друга философа Шестова) и наше внутреннее благоустройство – это только поверхность, и мы не уверены, что в момент смерти все это не истает, как снежная пелена” (РАН оп. 1, ед. хр. 3, № 6, л. 1об.-2).

Сфинкса, физического отцеубийства, инцеста с матерью и свободного самонаказания Эдипа) Иванов задействует все, но особо акцентирует внимание на кровосмешении как древнем символе нарушения изначального, “священного” состояния мира,<sup>15</sup> что особенно заметно в “глоссе” Иванова, где центральную роль играет вина человека по отношению к космическому женскому началу, Душе мира. Интерпретация последствий вины Эдипа как духовной *слепоты* при физическом зрении, солипсизма (*всю тварь вместил души зеркальный склеп*), онтологического одиночества, самозамкнутости сознания позволяет поэту перекинуть смысловой мостик к двойственной антропологии дионисийского мифа. Одновременно так истолкованный миф об Эдипе несомненно раскрывает трагедию человека, заявленную в названии части – “Аз есмъ”, но делает это, условно говоря, христианизированно-языческим дискурсом, который как раз в ивановской интерпретации орфико-дионисийской мифологемы предстает как “безусловное преддверие христианства”.<sup>16</sup>

Мелос-е является центральным в ряду мелосов 1-й части, так как в нем переосмыслиается древняя мифологема о “метафизической генеалогии человеческой воли” (III, 167). Античная эпоха олицетворяется Эдипом, совершившим двойное преступление – отрицание-забвение власти Отца Небесного (метафизическая интерпретация физического отцеубийства) и самовластное господство над Природой-Иокастой (овдовевшей Душой Мира – в метафизическом плане). Миф об Эдипе выступает в контексте ивановского творчества как “наиболее показательный, трагический, пророчественно вскрывающий роковые судьбы человеческого духа” (III, 477).

В статье 1933 года, Вяч. Иванов формулирует свое концептуальное понимание “ужасающего и божественного” мифа об Эдипе:

<sup>15</sup> Ср.: “Инцест – это символ нарушения социальной меры, в силу которого личность непозволительным образом мыслит себя сочленом сверхчеловеческого мира богов. <...> Эдип не потому претерпевает свою судьбу, оказываясь носителем экстраординарного знания (разгадка загадки Сфинкса) и экстраординарной власти, что его неудержимо влекло к реализации “эдипова комплекса”, но напротив, в убийстве отца и соитии с матерью мифомышление в соответствии со своими имманентными законами обретает символ для характеристики ею “выходящего из нормы бытия” (С. С. Аверинцев. “Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. №3, с. 120-121).

<sup>16</sup> См. статью Л. Силард “Орфей растерзанный” и наследие орфизма // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. Москва 1999, с. 230.

Тут все антиномично, как существенно антиномичны сами люди; противоречив человек уже по природе своей, причастной неисповедальному подсознательному [...], но причастной и сверхсознательному, божественному миру, [...] противоречив человек и в своем сердце, которое, по словам Достоевского, есть поле битвы между Небом и Сатаною; противоречив он и в своей двусмысленной судьбе, требующей, чтобы человек осуществлял свою абсолютную свободу даже и в кандалах, в которые заковывают его жизненные необходимости (III, 477).

Антиномичная природа Человека в трактовке Иванова полемически направлена против двойственности, постулируемой фрейдизмом при интерпретации того же самого мифа об Эдипе. У Иванова античная мифологема по-христиански спиритуализируется, у Фрейда – позитивистски биологизируется. Для Иванова важно подчеркнуть, что *неправое самообожествление человека* ведет к тупикам личного и исторического бытия, что *сам по себе* человек не может спасти себя, природу, космос от небытия. Не случайно сюжет завершается встречей *ветхого Человека-Эдипа и нового Человека-Пришлеца*:

Играли сверстники на флейте,  
Но звук детей не веселил,  
Когда Пришлец METANOEITE,  
Взглянув на небо, возгласил.

Последний мелос-ζ, после напряженного, “дантовского” стихотворения, контрастен и по объему, возвращающему трехstroфичный ритм, и по содержанию. В нем антиномически сталкиваются мелодия “заката одряхлевшей культуры”, построенной на языческом, “ветхом”, мировосприятии, и евангельская проповедь покаяния (METANOEITE – первое слово Христа – “покайтесь, измените помысл”, прозвучавшее в “цветущей Галилейской долине”) (III, 741) – Эздрелоне. Противопоставление Эдипа и Христа раскрывается здесь через оппозицию ложного и истинного сыновства и наследничества. При появлении истинного Сына, находящегося в молитвенном общении с Отцом (*взглянув на небо, возгласил. / Он в мир глядел из сердца мира...*) ложный наследник-отцеубийца слепнет физически (мой день затмился), но прозревает духовно (*свет эфира / Вернул прозрению Отца*). Таким образом, в последнем мелосе намечается восстановление разрушенного некогда единства между Небесным Отцом и человеком, которое может произойти только через Сына.

Второй сюжетный ряд 1-й части в большей степени соответствует двоице в силу последовательного прочтения текста, поэтому здесь траге-

дийность сюжета как бы удваивается, что подкрепляется библейским мифом о возникновении метафизического зла. Сопоставление архетипа Жены в двух первых параллельных стихотворениях (см. выше) дает возможность реконструировать два образа сакрального времени-пространства. *Небесная земля, сердце Розы* антимелоса в иерархическом плане существенно выше *Афродиты золотой* мелоса, то есть это уже не Душа Мира, а, возможно, сама София – “умная материя” Бога. На это указывает семантика *творения-оплодотворения*, полностью отсутствующая в символике отражающейся в зеркале вод *Афродиты*. Хронотоп антимелоса-а, таким образом, более метафизичный, сакральный, изначальный, чем в мелосе-а. Иерархичность бытия в аспекте “женского начала мира” (III, 103) позволяет увидеть различия между языческим и библейским дискурсами, объясняющими разрушение первоначального единства. Это единство рисуется в антимелосе-а как сотворение невидимого ангельского мира: *Развортывались чередой, / Как лепестки, иерархии.* Самым первым в небесной иерархии и самым любимым был в сердце Розы Люцифер, который несколько вольно именуется Ивановым предмирной литургии / Дориносимою звездой. Появление образа Люцифера, имеющего давнюю литературную традицию (и, прежде всего, Данте), сразу определяет основную проблему антимелического ряда как проблему генезиса зла. В контексте всей 1-й части люцифериансское начало параллельно титаническому, что и дает общую семантику – мятежного титанизма в числе 12 (см. выше).

Ряд антимелосов развивает ивановский миф об алмазе, подаренном Творцом Дениице. Согласно этому мифу, в лучистый алмаз было врезано даруемое “свободному и бессмертному духу” Имя Божие: “Аз Есмь” (I, 143). Кольцо выступает символом-обещанием богосыновства. Как пишет в “глоссе” к этому образу Вяч. Иванов, “Бог сотворяет свободный и бессмертный дух дарованием ему Своего Имени. Это дар – залог власти стать сынами Божиими (Иоанн. 1, 12-13), залог возможности второго рождения уже не от крови, а непосредственно от Бога” (III, 741-742). Однако Люцифер, читает не “Аз” есть “Есмь” (то есть “мое отдельное бытие (“аз”) есть Единый Сущий (“Есмь”) во мне, сыне”), а “Аз есмь аз” (то есть “Я есть сам в себе сущий”), и тем самым выбирает путь призрачной свободы. Метафизический поступок Люцифера становится моделью неправового волеизъявления, ведущего к “темнице сердца”, к непроприаемости для божественного “луча”, а в космических масштабах – к распадению божественного всеединства.

Мотив воровства *луча от перстня* характеризует ивановский миф как героический. Люцифер, *укравший* свет небесной любви, подобен Про-

метею, похитившему небесный огонь. Правда, в трагедии “Прометей”, предшествующей написанию “Человека”, Иванов связывает с заглавным героем не мотив похищения, а тему сотворения людей по неоплатонической модели, выделявшей “в человеческом составе высший “дионисийский разум” (νοῦς Διονυσιακός) и стихию титаническую (II, 162). Что еще раз подтверждает однотипность люциферовского и прометеевского образов в семантике “трагедии титанического начала, как первородного греха человеческой свободы” (II, 157).

Предельной антиномической парой Деннице-Люциферу, неправильно прочитавшему Божественное Имя и тем самым *цепь рассыпавшему вселенной*, выступает Христос, Который впервые соединил противоположности земного и небесного в крестной жертве, чем разрушил смерть и *Денницею встал из гроба*. Оппозиция между ними строится на их различном понимании Имени, в зависимости от чего определяется опять же истинное или ложное богосыновство. При включении в эту оппозицию противопоставления Эдипа и Христа, получится удвоение ложного начала (Эдип, Люцифер) в противовес Христу как истинному Сыну. С учетом того, что Люцифер был *ангелом*, односоставным по природе, эта оппозиция трансформируется в борьбу Люцифера и Христа за сердце Человека-Эдипа, “которое, по словам Достоевского, есть поле битвы между Небом и Сатаною”.

Нарастание антиномического материала разрешается в антимелосе, написанном также в дантовых терцинах, где эксплицируется миф о грехопадении первых людей. Согласно ивановской мысли, Люцифер, отпав от Бога, начинает тяготиться своим пустым, лишенным бытия “аз”. Он стремится воплотиться и тем самым приобрести бытийственный статус, равный Богу. Как это сделать? К этому стихотворению Иванов дает любопытный комментарий, озаглавленный “Пол и плоть”:

Люцифер жаждет воплощения [...]. Ему нужно тело человека; но это тело – свет неприступный, пока двойной корень человеческого существа – духовный принцип пола, каким он был дан в раю, – погружен в колыбельное лоно Божие. Деннице необходимо извратить пол, выворотить его из небесной почвы наружу, ввести его в мир вещественных форм, подвести его под основной закон материи и множества – диаду (наиболее открытоя являющую свою сущность в борьбе полов). Чтобы так соблазнить человека, Люцифер облекается в свой женский двойник, Лилит. По еврейским легендам Лилит – первая (астральная) жена Адама, представшая ему во сне (III, 742).

О поясе, что должен быть развязан,  
Он мне вещал, во сне представ женой;

И был за то изгнаньем я наказан.

Сон отлетел: впервые надо мной  
Склонялась плоть моя же в лице Евы;  
И с той поры я стал в себе двойной.

Понятно, что здесь у Иванова ортодоксальная иудео-христианская мифологема грехопадения достаточно сильно трансформируется каббалистическими мотивами, вполне соответствующими распространенным в начале века дискуссиям о сущности пола. Но каббалистика нужна Иванову, как нам видится, для того, чтобы в очередной раз связать люциферианские и орфико-дионаисийские мотивы семантикой предмирной трагедии, символизируемой диадой. Особый интерес представляет то обстоятельство, что сам факт грехопадения переносится Ивановым в сферу сонного подсознания (как это было уже с мифом об Эдипе): *Супруга сна, Лилит! Твои напевы / Понятыны мне, Лилит-Денница [...] “Познай себя”, ты пел...*

Внутренняя хаотизация Человека, разделение его на бесчисленное множество “двойников” – макропроект Люцифера. Человек, занявшийся поисками самого себя, прежде всего, забудет Бога. Не случайно искуstель вкрадчиво внушиает своей жертве: *Рождай без Жениха! / Небесного не требуй поцелуя!*. Здесь опять обыгрывается древнейшая мысль об идентичности познания умственного и познания физиологического, в свете которой приведенные строки прочитываются как винчение забыть божественное начало в познании, самозамкнуться и “размножиться” внутри себя самого. Всему этому научил Человека “отец лжи” (Иоан. 8:44), и ученик оказался способным: *И не была к речам твоим глуха Земля во мне. Чем быть не мог бесплотный, Стал я, плотской.*

В этом антимелосе, как и в параллельном ему мелосе, проблема зла в человеке связывается с проблемой личины. Люцифер – первая (и самая глубокая) личина Человека, архетипическая для всех последующих, но нагруженная у Иванова-теоретика двойственным смыслом. С одной стороны, “Люцифер есть сила замыкающая, Ариман – разлагающая” (III, 246). С другой – люциферианское начало “могущественно новышает и обостряет [...] все бытийственные и творческие энергии человека [...]. Люциферианская энергия толкает человека, как Фауста, по слову Гете, “к бытию высочайшему стремиться неустанно” (III, 249). Такое неортодоксальное отношению к Люциферу оправдано семантикой мятежа, которая объединяет древний миф о титанах и библейское упоминание об отпадении от Бога трети ангелов. Но для Иванова важен не сам мятеж, а его онтологические корни – разрушение первоначального единства не-

правой волей. И как Титаны “в качестве носителей принципа индивидуации” возникают “из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери явлений, Земли-Праматери” (II, 166), так и Люцифер в поэме выступает как нарушитель гармонии *сердца Розы*, порождая в этом смысле библейский вариант *индивидуации*. Обратим внимание на еще одно высказывание Иванова о Люцифере: только в человеке и через человека “ныне княжит [...] Люцифер, творящий культуру, – какою мы доныне ее знаем. Воля культуры – поработить природу; воля природы – поглотить культуру” (III, 251). Тут та же самая оппозиция культуры и природы, которая была в ряду мелосов, только там “поработителем” был “Человек-Эдип”, а здесь – люциферические энергии человека. Это позволяет нам понять миф о Деннице-Люцифере как своеобразный “пролог на небесах” к земной трагедии Человека-Эдипа, как метафизическую модель отпадения от божественного всеединства (от Отцовско-Материнского начала). Первичность люциферианских последствий дополнительно подчеркиваются наличием в антимелосе- $\zeta$ , антифонии перекликающимся с параллельным мелосом, символики числа 5 (“человеческим” по преимуществу в силу наличия у людей пяти органов чувств): *Ты в плоть мою, Денница, вжег / Печать звезды пятиугольной...* “...само строение (пентаграмма) тела нашего [...] суть проявление в детях Адамовых Люцифера начала”, – писал Иванов позже (III, 245).

Борьба за человека между Люцифером и Христом заканчивается победой истинного Царя, Который своею жертвенной любовью разрушает печать ложного самообожествления: *Он воск печати расстопил! / Пять роз раскрылись... Каплют раны... / На этой свадьбе упоил / Гостей Жених водою Канны!* В трактовке О.Дешарт между первым чудом Христа в Кане и Его крестными страданиями есть параллелизм: “Сын Искупитель [...] клеймо Лилит на теле человека смыл водою Каны, Пятиконечную печать Люцифера Он освятил таинством пяти голгофских ран” (I, 144). На этом эзотерическом символе заканчивается антимелический ряд.

Обобщая наблюдения над числовой символикой, структурирующей мифологическое содержание первой части, можно сказать, что ее монадичность определяет исходную проблему человека как “кризис уединившейся личности” (III, 298). А подчеркнутая поэтом “параллельность” двух рядов дает нам два взгляда на эту проблему – языческий и иудео-христианский, которые, по Иванову, говорят об одном – о первородном грехе разрушения божественного всеединства, символизируемого диадой. Причем последовательное соположение мифов задает историческую перспективу: языческая эпоха предшествует христианской в

земном времени. Но при обратном сопоставлении выясняется, что язычество воспроизводит вневременную метафизическую глубину христианства, являясь в этом смысле “естественным Ветхим Заветом, содержащим в себе “сень” и обетование Христова воплощения”.<sup>17</sup>

Поставленные в части “Аз есмь” проблемы решает вторая часть мелопеи “Ты еси”, которая строится на существенно ином принципе структурной организации, чем первая. Сам автор в “Примечаниях” говорит о “восходящем-нисходящем” членении текста, увенчанного на вершине этого подразумеваемого треугольника максимальной точкой развития сюжетно-композиционного единства – “акмэ” (см. выше). Подсказанные Ивановым ключевые слова “восхождение-нисхождение” отсылают к универсальной концепции Вяч. Иванова, объединяющей теорию творческого процесса, учение о дионисийском катарсисе и теургическом преображении. Но главное то, что структурный замысел второй части соответствует собственно диаде (и по нумерации частей, и по удвоенной, зеркальной, композиции стихов), что обещает раскрытие того важнейшего центра всего творчества и жизни Вяч. Иванова, которое связано с понятием экстаза, трансцензуза сознания, мистического восхождения к “сверхличному” и “внеличному”: “Восхождение утверждает сверхличное. Нисхождение [...] обращает дух к внеличному”.<sup>18</sup> Весь этот комплекс значений вписывается в теорию Иванова “Ты еси”, которая и дает название всей части. А если мы припомним, что тезис “Ты еси” для Иванова был жизненным откровением тайны любви, то в этот комплекс значений надо будет включить еще и биографический момент. Любовь, пронизывающая собой все уровни жизни, любовь как единственное средство обретение человеком себя, ближнего и Бога, любовь как Платоново “рождение в красоте”, цепь восхождений от низшего к высшему – это и есть Эрос. Не случайно первоначальное название второй части – “Эрос”, или “Ты еси”.

Эта часть состоит из восьми мелодий, восьми антимелодий (называемых в автокомментарии 1939 года “одами”), обозначенных греческими буквами, и кульминационного фрагмента, “άκμή” (являющегося, таким

---

<sup>17</sup> Булгаков С. Н. Сны Геи // Булгаков С. Н. Тихие думы. Москва 1996, с. 96.

<sup>18</sup> Вяч. Иванов. О нисхождении // Весы. 1905. № 5, с. 34.

образом, девятым, общим в обоих рядах).<sup>19</sup> Символическая нагруженность числа 9 не оставляет сомнений в неслучайности общего количества стихотворений. Что касается структуры отдельных стихотворений, то достаточно сложно выявить какую-либо числовую закономерность в силу их необыкновенного метрического и строфического многообразия. На всякий случай приведем числовую картину, включающую структуру одного из зеркально соотнесенных рядов (без акме):

- по количеству строф: 4-4-8-5-3-5-2-4;
- по количеству стихотворных строчек: 36-16-48-20-18-30-16-29.

Как видно, поэт намеренно разрушает инерцию восприятия текста первой части: вместо волнообразно-монотонного строфического рисунка на читателя обрушивается полифонический каскад ритмов, усиленных количественным и метрическим разнообразием стихотворных строчек.

“Акме” нумерологически выделяется упомянутой уже девятой позицией, а также маркированной внутренней структурой стихотворения, включающей 7 строф по 7 строчек каждая, что обещает особую концентрацию сакрального смысла, заложенного в 9 и 7. Удвоенная седмица, подчеркивая нечто предельно значимое, вероятно, берется Ивановым не в неоплатоническом ключе, по крайней мере, в том смысле, что *восьмерица* (количество од) оказывается ее предшественницей, чего, конечно, не могла допустить строгая диалектика. Но та “повсеместная и одинаково ритмическая благоустроенность” космоса, которую видела в семерке античность, имеет значение для некоего начала онтологической Красоты. Последняя, в силу приобщенности к девятке, как раз и должна “активно устраивать сферичность космоса”.

Восходящая череда мелосов представляет собой единый гимн Эросу. Можно предположить с некоторой долей очевидности, что 8 восходящих од в гимне Эросу подразумеваются пиthagорейско-неоплатоническое значение пангармонизма (октавы), с которым отдаленно перекликается восьмигласие (октоих) в православном богослужении. Каждый мелос варьирует основную мелодию в соответствии со ступенями эротического познания.

“Восходя, как наставляет Платон, по ступеням любви, – пишет Иванов о Человеке, – он учится открывать на каждой новой ступени в любимом все большее причастие бытию истинному и через то вырастает

---

<sup>19</sup> Если сравнить структуру этой части со схемой трагедии “Прометей”, то нельзя не заметить их изоморфности в аспекте воспроизведения “стародавнего предания обрядового действия” (II, 168).

в бытии сам, приобщаясь ему от любимого, – пока, в своем алкании безусловного бытия в другом сущем, не узнает несказанным возгорением своего сердца Единого Возлюбленного, объемлющего, утверждающего и спасающего в себе все другие любви, и не причастится от Него истинному богосыновству” (III, 248).

Согласно дионисийско-эротической концепции Вяч. Иванова, “ступени” восхождения начинаются с эмпирического многообразия явлений, охваченных любовным томлением, а кончаются в наивысшей точке – “акмэ”, где происходит катартическое разрешение эротических стремлений и, наконец, *мистическое зачатие*. Таким образом, Эрос ведет к трансцензусу сознания, открывающему человеку мистическую область богообщения. Стоит отметить один интересный момент: мистическое восхождение – вплоть до наивысшей точки, “акмэ”, – описывается Ивановым в эротико-физиологических образах, наводящих на мысль о нехристианском характере репрезентируемой мистики, даже с учетом того, что брачная символика есть и в христианстве. Особенно ярки образы из мелоса-θ, предшествующего “акмэ”, то есть являющегося последней ступенью в восхождении:

Я есмь, доколе не люблю;  
В любви, как Феникс, умираю,  
Сам ложе пылкое стелю...  
Своей чужую плоть кормлю,  
И плоть чужую пожираю.  
К последнему я ближусь краю,  
Где грает Смерть: “истай в смеси”.

Все эти дионисийские образы подготавливают нас к переживанию в максимальной точке развития сюжета дионисийских же “боговмещения” и “богоодержимости”, где работает катартический механизм восстановления природно-родового единства. Однако в “акмэ” мы встречаем христианскую версию богообщения, точнее – трансформацию дионисийской образности в христианскую. Последняя актуализируется здесь за счет 1) смиренности *богомола*, осознания им “первоначестия” Бога и человека; 2) мистического диалога между *богомолом* и Богом с аллюзией на ветхозаветного Иова; 3) мистического отождествления *богомола* (Всечеловека) с “Царем царей”, Иисусом Христом, в ипостаси богосыновства.

Крестное Любови откровень!  
Отворенье царственных Дверей!...  
“Ты еси” – вздохну, и в то ж мгновенье  
Засияет сердцу Эмпирей...

Миг – и в небеси  
Слышу: “ты еси” –  
И висит на древе Царь царей.

Здесь вершина восхождения, его цель и разрешение. Расплавленное Эросом многообразие человеческих душ трансформируется в единую родовую особь *богомола*, в человеческую всеобщность, жаждущую последнего откровения в божественном Эросе. И эта последняя стадия трансцензуса есть мистическое отождествление Космического Адама с Сыном Божиим, то есть “зачатие” и рождение в душе божественного “Ты”. Так, по Иванову, восстанавливается родовая память человека во всей ее изначальной полноте, или, в ивановской терминологии, “анамнезис во Христе”.

Но вернемся к семантике формы “акмэ”. Это центральное стихотворение состоит из семи строф, написанных уникальным размером “Коринфской невесты” Гете. Сопоставление двух этих текстов и программного произведения Иванова “Красота” позволило М.Вахтелью предположить, что их объединяет “мотив встречи, структура диалога, темы любви, смерти, преображения”.<sup>20</sup> Причем в “Коринфской невесте” и “Красоте” встреча – с загадочной женщиной. В акме же на сюжетном уровне нет никакой Жены, только “богомол” и Бог. Однако на уровне числовой символики встреча с Вечной Женственностью явно присутствует. 7 строф по 7 строчек каждая дают, как уже говорилось, удвоенную седмирицу, постоянный числовой символ Софии у символистов, включая Вл. Соловьеву и П. Флоренского.<sup>21</sup> Помимо этого, “акме” – девятое по счету стихотворение, объединяющее оба ряда мелосов. В 9 лет Данте впервые увидел свою Беатриче, а Вл.Соловьев – встретился с Софией. А если еще учесть различные мифopoэтические изводы семерки и девятки, дружно утверждающие привилегированное положение этих сакральных чисел, то значение центрального стихотворения будет оправдано и на уровне нумерологии.

Появление символики Вечной Женственности в катартическом “акме” позволяет ввести тему спасения Души мира в семантическое поле преображающе-теургического нисхождения. Поэтому вполне логично на линии нисхождения развивается символика “жертвенного воплощения и

<sup>20</sup> Подробнее об этом см: Вахтель М. К теме: “Вяч. Иванов и Гете” // Вяч. Иванов: Материалы и исследования. Москва 1996, с. 186-191.

<sup>21</sup> Подробнее об этом см., напр., Л. Силард “Орфей растерзанный”..., с. 220, и Троицкий В. П. Древнеегипетский “анх”..., с. 439-440.

победный символ вечно-женственного” (II, 201), которые работают на идею соборности как претворения в жизнь мистических откровений о “единении с божественным всеединством” (II, 626), вплоть до биографически значимой реминисценции из Достоевского: *Лобзаньями покрой / Грудь Матери сырой, / Соборуйся с могилой!* Причем первые четыре нисходящих стихотворения (антимелосы θ, η, ξ, ε) восстанавливают единство, разрушенное Люцифером, за счет отдачи алмаза, залога самости, вселенской любви – Я в море кинул свой алмаз! Вторые четыре стихотворения (антимелосы δ, γ, β, α) сюжетно завершают миф об Эдипе, раскрывая все прошлое Человека как мой сон другого я, в котором перед Человеком встает память о совершенных им преступлениях перед Матерью, Женой, Невестой. Антиномически-трагедийная природа человека восстанавливается при появлении истинного Спасителя и Искупителя Матери-Природы, Иисуса Христа:

“Мой Гость! Мой Царь! – меж слуг моих?..  
Войди в чертог мой, к Иокасте!”...  
– “Коль не омою ног твоих,  
Со мною не имеешь части”.

Эдип и Христос дополнительно противопоставляются здесь как мнимый муж - сомнава́нец и настоящий Жених - Царь: один для Земли – тюремщик, другой – “Солнце”, освещающее до последних глубин и тем самым спасающее от смерти.

Таким образом, числовая структура второй части моделирует обрядово-трагедийную идею восхождения-нисхождения введением в сюжет последовательных ступеней эротического (в платоновом смысле) познания – от бесконечного многообразия природных тел и предметов – к максимально обобщенной сущности человека – к Адаму Кадмону, мистически опознаваемому (вспоминаемому) в ипостаси богосыновства (“акмэ”) – и отсюда вниз, с благовестием новых форм и откровений, – к соборности, церкви, к многоликой и хаотичной материи, ждущей своего преображения.

(

Третья часть мелопеи, “Два града”, имела самую удачную судьбу: она одна увидела свет сразу после своего появления. С формальной стороны это самая изощренная часть – венок сонетов, состоящий из пятнадцати сонетов, где первые четырнадцать связаны в своеобразное кольцо, так как последняя строка каждого сонета повторена в первой строке следующего. Пятнадцатый сонет – “магистрал” – содержит первые строки всех четырнадцати сонетов. Фигурирующее здесь число 14, повторенное

дважды, может быть разложено на сумму 6 и 8, количество стихотворений в одном ряду мелосов первой и второй части. Тем более, что структура самого сонета опять же содержит 8 (два катрена) и 6 (два терцета). Это дает возможность увидеть в третьей части синтетическое завершение идей тезиса “Аз есмь” и антитезиса “Ты еси” *sub specie aeternit* (откуда и ее триадность, многократно зеркально отраженная в ее нумерации, в структуре сонета и венка сонетов в целом). Действительно, в третьей части мы встречаемся с мистикой чисел, где триада (абсолютное, вечное) противостоит диаде (относительному, становящемуся).

Проблематика третьей части заявлена в стихотворении, названному “PROOEMION” (“вступление”, “прелюдия”).<sup>22</sup> Оно сразу же вводит эсхатологическую перспективу с сильными аллюзиями на Апокалипсис и на работу Бл. Августина “О Граде Божием”. Ориентация на августинову интерпретацию апокалиптических образов открыто постулируется Вяч. Ивановым через эпиграф, относящийся в публикации 1915 года только к третьей части, а в дальнейшем – ко всей поэме: “Создали две любви два града: град земной любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный любовь к Богу до презрения к себе” (*De Civ. Dei*, XIV, 28).

Сведение воедино семантики чисел, формы (“круг”, “кольцо”), “прелюдийного” стихотворения и эпиграфа направляет сюжет данной части в эсхатологически приблизившуюся “вечность”. С учетом того, что “Два града” задумывалась как последняя часть трилогии, логично рассматривать ее как эсхатологическое завершение проблематики первых двух частей.

В магистральном сонете, в третий раз повторяющем лейтмотивные стихотворные строчки (первые и последние) четырнадцати сонетов, заключается философско-обобщенный сюжет всей части, что соответствует генеральной идее ивановского мира о тождестве части и целого. Поэтому самой формой допустимо остановиться подробнее на сюжете магистрального сонета, в котором сконцентрирован смысл всего “венка”.

Горят под прахом, пеплом, морем, льдом  
Былого отреченные страницы.  
Колеблются прапращуро гробницы;  
Восстанут исполины пред судом.

<sup>22</sup> Это стихотворение было написано в 1915 г. и отдельно появилось в свет 25 декабря 1915 г. в газете “Русское слово” под заглавием “Последние времена”. В печатном варианте поэмы это стихотворение получает другое название (I, 739).

Растления не довершил Содом:  
 Торопит Зверь пришествие Блудницы.  
 Восшедшие вслед Отроковицы  
 На рамена подъемлют Божий Дом.

Ревнуют строить две любви два града:  
 Воззвигла ярость любящих себя  
 До ненависти к Богу крепость Ада;

Селенья Мира зиждут Божьи чада,  
 Самозабвенно Агнца возлюбя.  
 Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада.

Первый катрен вводит мотив восстановления вселенской памяти. Соответственно первые четыре сонета из венка последовательно раскрывают и исчерпывают семантику грозного обличения в свете последнего суда. Свидетельством всех прошедших событий от сотворения мира до наших дней служит книга Памяти, которая вводится синекдохой *былого отреченные страницы*. Книга как символ – древнейший и традиционный образ памяти (например, у любимого Ивановым Данте “сравнение памяти с книгой или с тетрадью записей рассеяны по всей “Божественной Комедии”, а “Vita nova” называется Флорентийцем “книгой моей памяти”). В контексте третьей части поэмы символ книги ближе всего соотносится с апокалиптическими книгами, о которых в Апокалипсисе Тайнозритель говорит следующее:

И увидел я великий белый престол и Сидящего на нем, от лица Которого бежало небо и земля; и не нашлось им места. И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими (Откр. 20,11-12).

В предчувствии апокалиптического конца *колеблются прпращуров гробницы*. Кто эти “прпращуры”, проясняет скрытая аллюзия на Дантов Дит, с его раскрытыми гробницами:

Здесь кладбище для веривших когда-то,  
 Как Эпикур и все, кто вместе с ним,  
 Что души с плотью гибнут без возврата (Ад, X, 13-15).<sup>23</sup>

У Данте речь идет о еретиках. Вергилий объясняет Данте, как после Страшного суда, который должен произойти, по библейским предска-

---

<sup>23</sup> Данте А. Божественная комедия. Москва 1950, с. 41.

заниям, в Иосафатовой долине близ Иерусалима, души возвращаются, облекшись вновь в прежние тела, и снова займут свои места в аду. Ср. у Иванова в сонете III – *И ждет Иосафатов дол вестей / Архангельских, чтоб выпустить гостей, / Раздранные влачащих плащаницы.* Таким образом, *прапращуры* – это те, о которых ниже сказано: *Восстанут исполины пред судом*, что в контексте дантовой реминисценции позволяет понять их как “еретиков” (от греч. αἵρεσις – выбор, избранный образ мыслей), то есть сделавших свой выбор, идущий вразрез с истиной вселенской. Вспомним первый неправильный выбор Люцифера – *Вне дышащего бытия / Полнозный лед он выбрал в долю: / Мятежный, замкнутого Я / Самодержавную неволю.* Отсюда недалеко до ивановской трактовки Прометая как “ересиарха” (II, 165), которая присутствует в одноименной трагедии.

Сюжетную “тезу” магистрала, а значит, и венка сонетов (первые четыре стихотворения), можно коротко сформулировать так: Природа гневно ожидает Страшного суда, на котором обличаются все неправые дела людей, идущих по пути люциферианско-титанической гордости и самовластья. Но Страшный суд, согласно ивановской мысли, осложненной многими культурными реминисценциями, произойдет тогда, когда *Содом довершил растление* – первые две строки второго катарама магистрала (соответственно, V и VI сонеты венка). В терминологии Вяч. Иванова это означает, что Ариман – “приспешник, сатрап и в чаяниях своем – престолонаследник” “князя мира сего”, Люцифера (III, 250), еще не победил над душами людей окончательно, но значительно ближе и уверенней распостер “свои черные крылья” над человечеством, забывшем о небесном отечестве и мучающейся Матери-Земле. По неортодоксальной трактовке Вяч. Иванова, “конец люциферического процесса (то есть культуры, “воля которой – поработить природу” (III, 251)) приводит к распутью, где Люцифер покидает путников и им предлежит выбор между тропою Христа и дорогою Аримана” (III, 252).

В целом, второй катарам магистрального сонета (сонеты V–VIII всего венка) представляет собой “антитезу” в развитии философско-лирического сюжета. Обобщенно говоря, здесь предельно заостряется противопоставление – *На Змiev стан и племя Голубицы*, которые в результате сюжетного хода венка сонетов обрастают уточняющими именами и атрибутами. Так, *Змiev стан* объединяется с *Гигантами-Ариманом-Зверем-Блудницей* в значении “легиона”, строящего крепость *Ада* (первый терцет магистрала и, соответственно, IX, X, XI сонеты). А *Род Отроковицы* включает в себя Мельхиседека, Божьих чад, которые *самозабвенно Агнца возлюбия*, в противовес легиону, *сelenья Мира* зиждут и тем самым

имплицитно вводят в текст понятие соборности (второй терцет магистрала, и соответственно, XII, XIII, XIV сонеты венка).

Соборность есть [...] такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголенным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзыв во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно Слово (III, 260).

Предельно резкое противопоставление двух градов, с их добровольными строителями и насельниками, уточняется последней строкой магистрала: *Тот умер, в ком ни жара нет, ни хлада*, – отсылающей к высказыванию Вяч. Иванова о том, что “реальные соперники – Христос и Ариман: первый несет своей невесте воскресение, второй – тление и небытие” (III, 251). Указанные выше цепочки легко трансформировать в оппозицию Аримана и Христа по признаку их онтологического отношения к Земле, “Матери, Сестре, Невесте” (III, 741). Ариман строит “град земной”, опираясь на растление человека и забвение памяти о его божественном происхождении, а Христос строит “град небесный”, соборный, который единственно может спасти и преобразовать Землю. Ариман растлевает пол, извращает любовь, Христос ее восстанавливает.

Последнюю строчку магистрала можно понять, вероятно, в том смысле, что эсхатологические ожидания локализуются пока только в сознании человека. Вспомним слова Вяч.Иванова о том, что “человечество близится к распутью, где дорога расщепляется на два пути, ведущие в два разных града [...]. И нельзя уже будет ни одному человеку мнить, что он вне града, и нельзя будет на земле уберечь своего одиночества” (IV, 570). “Близится” – то есть только подходит к концу, а не подошло. Между ожиданием и свершением этого ожидания остается зазор, в котором продолжает развиваться история, в котором не иссякает человеческое творчество и в котором каждая человеческая душа еще делает свой окончательный метафизический выбор:

или обращается к Богу и тем самым на всю земную жизнь сохраняет глубинное чувство Его присутствия и веру в Него – или отдаляется от Него – и тогда она не может в течение всей жизни вспомнить о нем, не может верить в него, даже если к вере стремится и о вере говорит (IV, 497).

Таков синтетический вывод и третьей части, и всей “лирической трилогии”, как она первоначально задумывалась автором. От мифопоэ-

тического исследования генеалогии зла в мире и человеке (“Аз есмь”) – через описание возможного пути преодоления зла (“Ты еси”) – к эсхатологической перспективе двух направленностей любви: к себе (“град земной”) и другому (“град небесный”).

В 1918-1919 гг. была написана четвертая часть “Человек един” и Эпилог, появление которых О.Дешарт объясняет тем, что Вяч. Иванов “ясно увидел, что мелопея вовсе не завершена, что в “Человеке” не сказано главного о Человеке: “Да будут все едино...” (III, 737). Особый интерес представляет тот факт, что четвертая часть мелопеи повторяет структурную модель второй части, “Ты еси”, построенную на восходящем исходящем принципе композиции, а значит, удваивает трагедийную структуру, но в сокращенном варианте. Здесь Иванов выстраивает ритм поэтического материала на иной числовой символике. Так, в ряду мелосов (и антимелосов) – по четыре стихотворения, т.е. всего восемь (число, которое уже дважды встречалось в структуре второй и третьей частей). Кроме того, в сумме с “акме” (5-м в каждом ряду), всего в этой части 9 стихотворений. Таким образом, число 4 фигурирует здесь трижды: как нумерация части и как количество стихотворений каждого ряда. Конечно, сразу же приходит на ум неоплатоническая диалектика, где четвертица означала принцип телесного воплощения смысловой триады. В контексте поэмы четвертая часть на уровне числовой структуры актуализирует семантику земного воплощения метафизических проблем, мифопоэтически заявленных в первых двух частях. Причем эта актуализация носит явно напоминальный (вдвое сокращено количество восходящих и исходящих мелосов), пророчественный и теургический (что подчеркивается сакральной девятерицей) характер.<sup>24</sup> С другой стороны, тетрада имеет еще древнее мифологическое значение структурирования пространства как такового, и в этом смысле, пафос пророчества – в соединении разорванного пространства, или, по Иванову, меонизированного сущего.

Строфический рисунок восходящего и исходящего рядов следующий: мелос (и антимелос)- $\alpha$  состоит из двух октав, мелосы (антимелосы)- $\beta$  и - $\gamma$

---

<sup>24</sup> С. С. Аверинцев писал, что в четвертой части “Вяч. Иванов берет еще более высокую пророчественную ноту, предрекая новый опыт существенного, сверхлично-личного всечеловеческого единства живых и мертвых” (“Скворешница вольный гражданин...”, с. 93).

– из трех катренов, мелос (антимелос)-δ – из пяти катренов, а ἀκμή – из пяти октав.

Общая картина числового структурирования зеркально соотнесенных рядов – без ἀκμή – следующая:

- по количеству строф: 2-3-3-5
- по количеству стихотворных строчек: 16-12-12-20

Акме повторяет количество строф двух соседних стихотворений – 5, но вдвое превышает по количеству стихотворных строк – 40.

Весьма заметно на общем фоне преобладают числа 3 и 4 (усиленное общим количеством од в восходящем и, соответственно, нисходящем рядах), а также 5 и 8 (производное которых равно все той же 4, увеличенной в 10 раз). Похоже на то, что 4 и 5 берутся здесь из неоплатонической диалектики, где четверица есть “тело”, а пятерица – “живое тело”. Последнее значение, с опорой на пять основных органов чувств, подчеркивается многими мифopoэтическими традициями как собственно человеческое (ср. ту же пентаграмму из первой части мелопеи).

С точки зрения проблематики появление непредвиденных частей текста и, прежде всего, части “Человек един”, обусловлено реальными, лично пережитыми ужасами революции, террора, войны, голода, разрухи. Для Иванова, не устававшего проповедовать преодоление индивидуализма соборным единением, вид вселенской разлуки был мучительным и парадоксальным подтверждением того, что “все человечество есть – один Человек” (III, 769), только Человек забыл свои метафизические корни. Эта мысль имела для Вяч. Иванова древнюю и авторитетную традицию – от апостола Иоанна, благовестившем в Евангелии: “Да будут все едино” (Ин.17, 21) до Ф. М. Достоевского, развивавшего идею мистической вины всех и за все. Но все это вещи более-менее очевидные. Гораздо менее очевидна связь такой проблематики с обрисованной выше числовой структурой. А она несомненно есть, что особенно заметно на функции четверицы и пятерицы (см. выше).

В восходящем ряду мелосов развивается путь преодоления трагического беспамятства человека, которое символически подается через соотношение человека и звезд. Смысловой сюжет начинается с 1) пророческого обличения христиан – творцов Адама, в отличие от представителей других верований забывших то, что Кришна знал и Гаутама, – *По ужаснувшимся звездам... – О целого единой цели...*(мелос-α), через 2) переживание лирическим героем сверхличного единства, возможного только в момент православного отпевания, во время пения “Вечной памяти”. Когда же – *Память Вечная*” пропета. / Черед – Забвенью...

(мелос-β). Ощущение разветвленного тождества одной личности с другими (с *мертвой старухой, священником*) свидетельствует о почти буквальном понимании единства “во Адаме”,<sup>25</sup> что на следующей ступени восхождения (мелос-γ) дается в образе *целостного Адама – Днесъ равночисленный звездам, / В грядущем и былом едины*. Осознание единства человеческого рода – залог бессмертия: *Так сонм отиедших, сонм бесплотный / В живых и мыслит, и поет*.

Мелос-δ, предшествующий “акме” и построенный, напомним, на символике чисел 4 и 5, доводит тему *целокупного Адама* до эсхатологической перспективы, в которой просыпаются его онтологическая память и живое осознание собственных преступлений против ...опять же женского начала бытия: *Как, древле Божии сыны / К женам земным на ложе всходят / И матери, как Ио, бродят, / Безумием уязвлены*. Образ Ио мотивируется, вероятно, тем, что согласно мифу, ее страдания, наконец, были прекращены, и в своем прежнем виде она родила от Зевса сына Эпафа – родоначальника героев. Здесь на первый план выступает значение долгожданного рождения *истинного сына*, потомство которого – люди с двусоставной природой, человечески-божественной. С другой стороны, для Иванова образ Ио мог быть значимым в силу того, что в Египте Ио почиталась под именем Исида. В контексте мысли Иванова о мистическом восхождении к Единому: “сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Дионисом в существе и с Душою мира (Изидою, Деметрою) в искании...” – смысл данного мелоса концентрируется на *рождении истинного / неистинного потомства (“сыновства”)* и на *сопричастности Душе Мира* (Изиде, Деметре, Ио и т. д.), чем предельно подготавливается высшая точка восхождения – “акме”. Не случайно последний катрен этого мелоса связывает воедино все три элемента мистического уровня: Всечеловека Адама, Древо Жизни<sup>26</sup> и, наконец, поколение Адама.

Под Древом Жизни так Адам  
В дреме глухой себя находит

<sup>25</sup> Аверинцев С. С. Разноречие и связность мысли Вяч. Иванова // Иванов В. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. Москва 1995, с. 14.

<sup>26</sup> Древо жизни в системе Иванова напрямую относится к вечному женскому началу в земном мире (ср. дневниковую запись поэта за 1902 год: “Хотелось бы установить мне связь Богоматери и Древа Жизни” (II, 771). Полисемантику этого образа у Иванова, включая значения женственности, пола, эроса, творчества и т. д., подробно раскрыл Д. Мицкевич в статье “Принцип восхождения” в сонете *Apollini* Вяч. Иванова // Europa Orientalis 2002. № 1, с. 255-265.

И поколение изводит  
Родным отзвукное звездам.

То, что Всеединый Адам осознает себя *под Древом Жизни*, свидетельствует о причастности Человека Божественному всеединству. Древо Жизни (помимо ивановских коннотаций) – традиционный мифопоэтический символ единства “неба” и “земли”. У Иванова он всегда символизирует неразрывную антиномичность двух конституирующих начал как природной жизни, так и сущности человека. Образ древа, соединяющего материально-земное и божественно-небесный уровни, ближе всего соответствует идеи освящения земного начала, то есть неразрывности идеально-материального бытия (символизируемого у неоплатоников четверицей). Однако в стихотворении актуализируется и библейское значение Древа Жизни, symbolизирующего не только бессмертие, но и Сына Божия, Иисуса Христа: “только в нем пребывая и с Ним соединясь, человек может иметь жизнь духовную и благодатную в себе”.<sup>27</sup> Таким образом, Адам находится у Источника вечной и блаженной жизни, но прикоснуться к нему не может, поскольку с ит. Сон Адама – это забвение человечеством своего единства. Космический Адам (как *целое*) не осознает себя (не просыпается) до тех пор, пока его сыны (*части*) не услышат голос “звезд”, не отзовутся на него, не опознают свою родину, то есть пока каждая часть не вспомнит целого.

“Звездная” тематика развивается дальше непосредственно в “акмэ”. Последнее состоит из пяти строф (число 5 здесь также весьма точно соответствует неоплатонической семантике), построенных на принципе параллелизма. Первые четыре строчки нечетных строф одинаковы и содержат постоянный образ ивановского мира – зеркальную соотнесенность звездного неба и стихийных вод, где “звезды” оказываются носителями основного смысла, моделирующими отражение в “водах” (с этого образа, напомним, начинается первая часть мелопеи):

Звезды блещут над прудами:  
Что светилам до озер?  
Но плетется под звездами  
По воде живой узор.

Вторые четверостишия нечетных строф представляют собой описания “воздействия” “светил” на “воды”, что аналогично “вертикали”, соединяющей две “плоскости”. В 1-ой строфе – *Зрящих сил в незрячий омут / Досягают копия*; в 3-ей – *Сил магнитных в глубь могилы / Досягают*

---

<sup>27</sup> Библейская энциклопедия. Репринтное издание. Москва 1990, с. 203.

копия; в 5-ой – *Мстящих милых в сон забвенья / Досягают копия*. Смысл становится более прозрачным, если в поле зрения ввести еще анализ внутристрофического параллелизма, содержащего развернутое сравнение / уточнение вышеприведенных строк. В 1-ой строфе: *Так тревожат духи дрему / Бессознательного я*; в 3-ей – *Будят любящие силы / И манят из забытья*; в 5-ой – *Нудят к мукам откровенья / Первопамять бытия*. Комплексным итогом будет поэтическое утверждение того, что цель “воздействия” “звезд” на сознание человека – неустанный попытка разбудить в нем “первопамять бытия”, через раскрытие бессознательного уровня личности, в котором эта память имеет форму первоначального единства, бессмертия и любовной связи всего сущего.

В нечетных строфах, по мнению М. Л. Гаспарова, раскрывается также мысль, о том, что “память об истинной сущности души скрыта в бессознательности каждого отдельного человека, но влечется к первоначальному свету и в свой срок прольется и сольется с ним”,<sup>28</sup> причем мысль эта строится на аналогичной вертикально-горизонтальной образности. Горизонтальный уровень представлен описанием некоего мистериального обряда (который, заметим в скобках, весьма напоминает дионисийский оргиазм). Приведем первые четверостишия нечетных строф:

2-ая строфа:	4-ая строфа:
В бессознательном Адаме	Людно в храмине Адама:
Тонет каждая душа.	Всем забыться там дано.
Ходит чаша в темном храме,	Томны волны фимиама,
Круговая, мысль глуша.	И смесительно вино.

К вертикальному уровню относится описание мистического разрешения дионисийских восторгов. Во 2-ой строфе это подается через образ Феникса: *Возлетит над пальмой света / Чистым Фениксом душа*. В 4-ой строфе аналогичную функцию выполняет образ цветов, по своей вертикальной устремленности соотносимый с Древом Жизни: *Души встанут, как цветы: / Каждый цвет откроет очи, – / Но не будет я и ты*.

По сравнению с “акмэ” второй части мелопеи, где изображается момент Богообщения, данный в христианской транскрипции, “акмэ” четвертой части, на наш взгляд, представляет собой как бы диаметрально

---

<sup>28</sup> Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва 1995, с. 296.

противоположную конструкцию. Там вершина восхождения – трансцензус в сверхсознание, в божественное (в Отцовское); тут – трансцензус в бессознательное, стихийное, порождающее (Материнское). Следовательно, во второй части “акмэ” принадлежит в большей мере философской и мифopoэтической *идее восхождения*, в четвертой же – *идее нисхождения*: там восходит человек, тут нисходят “звезды” и “небо”. Можно, таким образом, говорить об авторском конструировании, противопоставляющем сверхсознательное и бессознательное и в то же время уравнивающем оба начала в значении “мистического прозрения” во всеобщую связь и единство.

Основной идеей кульминации четвертой части является “единство во Адаме”, возможное через “рождение в душе” нового света, который, согласно концепции Вяч.Иванова, есть свет соборного единения.

Линия нисхождения начинается с антимелоса-б, вводящего тему поэта-пророка, для которого прошлое и будущее равно открыты. Позиция лирического Я здесь отождествляется с ликующим авторским голосом: все пять строф антимелоса анафорически начинаются с ликующего *Пою*, поступающего разрешение метафизических зол и антиномий, о которых говорилось в первой части мелопеи. Так, пророчествуется о 1) восстановлении единства между титаническим (земным) и божественным (дионисийско-загреевском): *Уступит и Титана гнев / Младенческим богоявлениям*; о 2) разрушении метафизического сна Эдипа, обретающего в себе, невинном, *Отца*; о 3) том, что разрушается люциферовская модель призрачной свободы: Адам только задремал под пенье Змевои загадки; что уничтожаются последствия грехоподежания – половое разделение: *И вновь один проснется он / Под сению Живого Древа*.

Антимелос-γ вводит персонифицируемую Память, которая в контексте предыдущего стихотворения прямо соотносится с Древом Жизни: *Но все ли в мареве былого, / Мать Музы, Память, было сном?* Ответ на этот вопрос уже предрешен сюжетным ходом мысли – *Все, кроме сущего в Одном / Лица Сыновнего и Слова*. Вся история человечества, по Иванову, есть сон и забвение: *Во сне труждается Адам / И в муках чад рождает Ева*, / *Она же, истинная, – Дева...* Трагическая разделенность целостного когда-то мира есть результат забвения Космическим Адамом своего богоподобия. Снова и снова подчеркивает Иванов особую вину Адама. Ева же и здесь выступает лицом страдательным и зависящим. Ее поэт характеризует через понятие *Дева*, что сразу вписывает Еву в ряд женских ипостасей, тождественных между собой (Иокаста, Изиса, Природа, Земля и т. д.). Как носитель женского (бессознательного) начала Ева обладает *первопамятью бытия*. А Адам: *вспомнил, кто он сам, /*

*Когда Авд замкнулся мрачный / За сидящим Женихом с креста / Тридневной храминой брачной / Земли-Невесты и Христа...* В трактовке Иванова можно найти вполне ортодоксальное понимание прообразности ветхозаветных событий в евангельской истории: грех ветхого Адама исправляет новый Адам, Иисус Христос, а грех Евы – Богородица.

Антимелос-β, подобно одноименному мелосу, развивает сюжет по линии отождествления всего со всем. Нисходящее, преображенное встречей с Христом, сознание Человека вспоминает себя как соучастника “вселенских событий в грядущем и былом”, несущего “ответственность за все мировые трагедии и за величайшую из них – Голгофу”, – так характеризует основную мысль этого антимелоса О. Дешарт (I, 150). Действительно, в первых двух строфах идет отождествление лирического Я с: 1) *Пилатом*, 2) *свидетелем казни*, 3) *римлянином*, 4) *Иисусом Христом*, 5) *Его любимым учеником, Иоанном Богословом*, который на Тайной вечери припадал к груди Иисуса (Ин. 13, 25) и 6) даже с орудием муки и смерти, *гвоздем*.

Такое многообразное осознание себя в перспективе всей истории человеческого общества называется Вяч. Ивановым “круговой порукой совести” (III, 380). Прозрачна связь между стихотворным текстом, религиозной идеей “приятия индивидуальной воли и вины целым человечеством, понятым как живое вселенско-личное единство” (III, 382), от лица которого выступает лирический субъект, и жизненным “текстом” Иванова, в частности, его присоединением к католичеству. Последний момент осмыслился самим поэтом как долг перед “вселенским делом соборности”.

В письме к Шарлю Дю Босу (1930) Иванов особенно акцентировал мысль, что он “выполнил свой личный долг, и в своем лице долг (своего) народа, уверенность, что поступил согласно его воле, которую [...] тогда ясно увидел созревшую для Единения, что остался верен его последнему завету, требованию забыть его и принести в жертву вселенскому делу Соборности” (III, 429). В этих словах хорошо видно, как поэт на личном опыте осуществлял идею соборности, восходящую к концепции Вл. Соловьева<sup>29</sup> и строящуюся на принципе тождества целого и части (то есть “всеединстве”).

---

<sup>29</sup> См. Шишгин А. Б. “Россия” и “Вселенская церковь” в формуле Вл. Соловьева и Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – Мировая культура. Москва 2003 с. 161.

Антимелос-а, последний и самый решающий в лестнице нисхождения констатирует несоответствие современных людей их божественному призванию:

Увы! Поныне только люди,  
Мы оттого не Человек,  
Что тем теснее наши груди,  
Чем святотатственнее век...

Дальше следует призывание нового века, который *веледущиней и щедрее*, чем текущий. Мотивацией прихода *юнейшего* века оказывается то, что *Давно покинула Астрея / Градоизжительных зверей*. В примечании к этим строкам Иванов поясняет: “Астрея – богиня Правды и Мира – с концом золотого века ушла на небо. Ее возврат на землю – мессианское чаяние Вергилия” (III, 743). Таким образом, в конце четвертой части появляется еще одно имя многоименного женского начала. Во второй строфе этого же антимелоса встречаем целый каскад женских имен и связанных с ними “функций”:

“Аз есмь” Премудрость в нас творила,  
“Еси” – Любовь. Над бездной тьмы  
Град Божий Вера озарила.  
Надежда шепчет: “Аз – есмы”.

Здесь актуализируется смысл не конкретных христианских мучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии, а определенные философско-религиозные понятия (“добродетели”).<sup>30</sup> Но сам факт их появления в

<sup>30</sup> Значение этого отрывка раскрыто С. С. Аверинцевым. В частности, он отмечает, что первое имя “Премудрость”, которая учит людей самосознанию – это сама София, “Sophia, Sapientia, какой ее знает наиболее общая традиция христиански ориентированного философского идеализма”. Свойство Веры – “противопоставлять “явленью”, то есть лгущей очевидности феномена, “богоявление”, то есть ноуменон, иначе говоря, строить перед лицом темного хаоса осиянный “Град” св. Августина”. Далее Аверинцев, подчеркивая точное, почти терминологическое, соответствие ивановских символов традиционным трактовкам и смыслам, говорит, что каждая женская ипостась у Вяч. Иванова выполняет совершенно определенную функцию: действие Веры нельзя смешивать с действием Любви – “принимать на себя общее бремя всех людей, научая самозамкнутое “аз есмь” самораскрытию навстречу Ты”, и с действием Надежды – “утверждать, что исполнение обещанного “близко, близко”, раскрывая смысл обещанного через парадокс “аз – есмы”, то есть “персонального всечеловеческого единства” (Аверинцев С. С. Поэты. Москва 1996, с. 184).

конце сюжета доказывает то, что Иванов во всех женских лицах искал единство Души Мира:

И как Душа Земли едина,  
Так будет Человек един.

При всей полифункциональности и многоименности, единство “Души Земли” (Души мира) остается непререкаемой аксиомой для поэта. В то время как единство Человека остается проблемой, разрешаемой только в порядке личной уверенности и надежды Вяч. Иванова на скорейшее преображение мира.

Заканчивается четвертая часть мелопеи стихотворением, названным “EPHYMNION” (“славословие”, “гимнопение”). Написано оно было раньше (первые две строфы – в 1916, вторые две – в 1917) и добавлено к общему тексту позже, так как заключало и формулировало “узрения последней части мелопеи” (III, 740). Состоит оно из пяти катренов, что подтверждает значимость числа пять (семантика преображения человека). В соответствии с жанром гимнопения в этом стихотворении ликующие и торжественно излагаются ведущие идеи-образы, которые мы рассматривали в ходе анализа сюжетно-композиционного единства. А именно: 1) идея грядущего исцеления больного (ибо в себе разрозненного) человечества, что обещано было Спасителем; 2) идея первоначального единства Творца и творения, которое было создано ради человека и за которое человек несет полную ответственность перед Богом; 3) идея богоподобия человека; 4) идея связи смерти и воскресения, которая одинаково решается в микро- и макрокосме (в смертном человеке и в Богочеловеке Христе). На этой торжественной ноте заканчивается четвертая часть мелопеи, завершая диалектическое развитие мысли поэта: тезис (“Аз есмь”) – антитезис (“Ты еси”) – синтез (“Человек един”). Сейчас мы можем обобщить наш анализ и сделать несколько выводов о причинах появления непредвиденной части мелопеи.

Прежде всего, новая часть была обусловлена, на наш взгляд, идеей дополнительности: восходяще-нисходящая структура символизирует путь преодоления зла (на всех уровнях бытия) – любовью (как истинным познанием себя, другого и Бога (восходящая линия) и как спасительной жертвой ради другого (нисходящая линия)). Речь, таким образом, идет о единящей силе любви. Однако во второй части фигурирует античный миф об Эросе; в четвертой части же актуализируется идея Ф. М. Достоевского о Всечеловеке и о вине всех за все, имеющая явную христианскую закваску. Согласно Иванову, эти два способа любви есть два варианта познания всеобщего Единства. Отсюда вытекает зеркальная противопо-

ложность “вершин”: “акме” второй части живописует трансцензус Человека в сверхсознательное (в христианской транскрипции), в четвертой – трансцензус в бессознательное (в античной транскрипции). В обоих случаях происходит реактуализация онтологической памяти (о Небесном Отце и о Матери-Природе). Далее, в цикле “Человек един” завершаются основные сюжетные мотивы и образы предыдущих частей, в частности, мифологемы Эдипа и Люцифера; открыто вводится тема Памяти (вплоть до персонифицированного обращения к ней), тем самым еще раз подчеркивается вина Адама, предавшего забвению свое космическое призвание, и важнейшая роль Женского начала (как в микро-, так и в макрокосме) – роль хранительницы “памяти бытия”.

И, наконец, в контексте всей поэмы четвертая часть выступает как ликующее утверждение-заклинание-пророчество о возвращении утерянного когда-то единства Человека и Бога. По сравнению с предыдущими частями, “Человек един” выступает как синтез первых двух антитетических формул-заглавий – “Аз есмь” и “Ты еси”. Интересно, что третья часть, “Два града”, в силу своей законченно-закругленной формы, выпадает из общего хода лирико-философского сюжета. Не случайно она была напечатана как отдельное, самодостаточное, произведение. Тем не менее, семантика “круга” была использована Ивановым еще раз в “Эпилоге”, правда, не на композиционном уровне, а только на сюжетно-предметном, хотя, конечно, нельзя провести четкой границы внутри формально-содержательного единства.

Эпилог появился в 1919 году. Он состоит из девяти стихотворений, написанных “эпической октавой”. Таким образом, здесь в очередной раз структурную функцию несут 8 и 9. К тому же, по отношению к первым четырем частям, Эпилог, естественно, является пятой, хотя и вынесенной за рамки сюжета. В этом цикле присутствует сплошная нумерация отдельных “частей”, причем используются арабские цифры (в противовес римским – в третьей части мелопеи). Очевидна соотнесенность “Эпилога” не только со всем корпусом поэмы, но и специально с частью “Два града”. В своих “Примечаниях” Вяч.Иванов говорит о “круговом видении Эпилога”, в то время как третья часть характеризуется как “круговая песнь” (III, 740). Это различие дает нам право предположить, что в третьей части “круг” является структурным элементом, символически выражющим идею вечности времени. В “Эпилоге” же “круговое видение” характеризует с содержательной стороны позицию лирического субъекта, осознающего себя присутствующим в небесной сфере (с аллюзией на сфе-

ричность пространства в дантовом “Рас”). Без особой натяжки можно увидеть в числах 5, 8 и 9, структурирующих эту часть текста, опорные смыслы: преображения плоти и чувств (пять рица), которое позволяет лирическому субъекту гармонически воспеть (восемь рица) то абсолютное единство бытия, в котором “все живы” (девять рица).

О. Дешарт предлагает именовать “Эпилог” “Соборностью”, так как “из девяти октав, составляющих “Эпилог”, восемь посвящены описанию чудесного видения Соборности” (I, 151). В контексте всей поэмы такое название актуализирует семантику воссоединения разрозненного человечества в Единого Адама, возможного на личном и всеобщем уровнях преображеного сознания.

С первых же строк поэт вводит тему “отверзения чувст”, в данном случае зрения: *То сон ли был, принесший на заре / В день праздничный душе свои подарки, / Иль умным взором дух воззрел горе...* В этом мистическом сне лирический герой наблюдает, как прямо на его глазах строится *небесный храм*, по своей архитектонике подобный готическому собору. Первые три стихотворения описывают постепенное воздвижение чудесного, лишенного земной плотности и тяжести, здания: *Воздвиглись пред очами в серебре / Воздушным строем стрельчатые арки [1]; Над этими другие расцветали, / За рядом ряд, и кружевную вязь / В громаду стен безмерную сплетали [2].* Здание постепенно растет, уподобляясь дубраве (вспомним значимость “древесной” образности в творчестве Иванова): *Но видимой глаза не обретали / Опоры глыб. Дубравою ветвясь, / Собой держался, мнилось, лад крылатый [2].* Рост узорных дуг (подобный чащце кедров в инее) длится до тех пор, *Пока в легчайший свод злато-эфирный / Не стал смыкаться необыкновенный круг [3].*

Параллельно с динамикой “строительства” в первых трех октавах развивается смена цвета: от *утренней, розоватой мглы* [1] – через *туманность розоватую* [2] – к *златоэфирному* своду и, наконец, к свету, который *сплавом снежных молний взор слепил* [3], то есть – к ослепительно-белому. Глубокий смысл подобной цветовой трансформации (от темного (ночного) ко все более светлому и золотому), по мнению Л. Силард, “ассоциируется с алхимической символикой очищения и преображения”.<sup>31</sup> Таким образом, речь идет не только о “видении” лирического Я, но и о его внутреннем росте, соразмерном воздвигающемуся перед его “духовными очами” небесному собору.

---

<sup>31</sup> Силард Л. “Орфей растерзанный” и наследие орфизма, с. 222.

Следующие две октавы [4 и 5] живописуют наивысшую степень прозрения лирического героя в божественное бытие, знаменуемое здесь (согласно многовековой мистико-религиозной традиции) светом, превышающим всякое человеческое представление и возможности лицезрения. Лирический субъект также не может смотреть: *Но тонкий облак от земного ока / Застлал Того, кто Голубем слетал / к сафирной Чаше, ряющей высоко* [4]. Здесь достаточно прозрачно вводится реминисценция из из последних трех “песен” (XXX-XXXIII) дантива “Рая”, где открывается Роза блаженных. Беатриче почти теми же словами характеризует возможности зрения Данте, земного человека: “...слабосилен взор твой бренный” (Рай XXX, 81). Несовершенное земное зрение может постигать сверхсущее только в символах... Первый символ, максимально приближенный к божественному первоисточнику, – это нисхождение Голубя к Чаше. Его глубинный смысл раскрывается поэтом в пятой октаве:

И было свыше сердцу внушено:  
Как Дух творит Даров пресуществленье,  
Но те ж очам – пшеница и вино,  
Так в зримом естестве богоявленье  
Сверхчувственного Таинства дано.  
“К тебе, Земля, Мое благоволенье!”  
Глаголет Дух: “твердь – Чаша; солнце – Кровь,  
Ты ж – Агнец. О тебе Моя любовь”.

Это – описания главного таинства христианства – Евхаристии (от греч. εὐχαριστία – благодарение), когда происходит таинственное пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Христову. Первые слова “Духа” – перифраза евангельского момента, повествующего о крещении Иисуса в водах Иорданских: “... и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение” (Мтф. 3, 16-17). Обращает на себя внимание несколько иная трактовка у Вяч. Иванова: вместо Бога-Отца у него “глаголет Дух”, вместо евангельского обращения к “Сыну Моему возлюбленному” – обращение к “Земле”. Голубь-Дух слетает – пресуществляет “Дары” (пшеницу и вино), которые находятся в Чаше-тверди: вино пресуществляется в солнце-Кровь, а Земля-пшеница – в Агнца. В контексте ивановского творчества “солнечность” связана обычно с мужским началом, а “земля” – с женским. Иными словами, поэт описывает мистический брак Души Мира и Небесного Жениха с точки зрения, как сказали бы сколасты, *natura prima* (“первой природы”). Вспомним известные слова Иванова о том, что “внешнее че-

ловека, его плоть – Земля его. Это жена, Душа Мира в нем. [...] Как Душа Мира ищет Жениха в макрокосме, так в микрокосме Земля человека ищет своего иного я и чает приближения Сына” (III, 108). Тождественность микрокосма и макрокосма – это основной антропологический принцип Иванова. В анализируемом тексте он раскрывается в следующих строках:

Прозрачной розой окрест зацветал,  
Как заревом нагорным, край эфира,  
Лелся отсвет от Даров Потира.

Таинственное пресуществление “пшеницы” и “вина”, совершенное в *сафирной Чайке, реющей высоко*, теперь воплощается в эфирном, тонком веществе. Сравнение с розой снова отсылает нас к Розе блаженных в “Божественной Комедии” Данте, где земная материя праведников уже преображена близостью к Богу. Лицезрение лирическим героям символического преображения “Земли” создает еще один уровень, имманентный человеческому сознанию. Это – преобразование того здания, которое строилось в “тонком” сне [1-3 октавы].

Озрелся я: в преображены новом  
Людской Не храм предстал, но мириад родных,  
собор, как невод, полный ловом.  
И в сонме лиц я различал иных,  
Что близкими моими были прежде...

Здесь сюжет поворачивает к описанию всемирной соборности, которая есть, по Иванову, “вселенский Анамнезис во Христе” (III, 445). “Невод, полный ловом” отсылает к чудесной ловле рыбы апостолом Петром, иносказательно трактуемой уже самим Иисусом Христом: “...отныне будешь ловить человеков” (Лк. 5, 7-10), то есть созидать Церковь Христову. Перед нами не буквальное “воскресение мертвых”, а иллюстрация идеи Вечной Памяти: у Бога все живы. Мистическое видение соборности как “вселенского Анамнезиса во Христе” идет дальше в русле Откровения Иоанна Богослова, обращенного во вступительной части Апокалипсиса к “семи церквам” (“Тайна семи звезд, которые ты видел в деснице Моей, и семи золотых светильников есть сия: семь звезд суть Ангелы семи церквей; а семь светильников, которые ты видел, суть семь церквей” – Откр. 1, 20). У Иванова читаем:

И все сияли в солнечной одежде -  
Созвездьями: зане семью стяжал  
Свою по духу каждый дух свободный,

И каждое созвездие держал  
 В отверстом лоне ангел, лицом сходный  
 С тем сонмом, коего отображал  
 Таинственно прообраз первородный.

Восьмая октава продолжает мотив иерархичной структуры “вселенской соборности”, где каждая человеческая личность принадлежит к какой-либо Церкви, возглавляемой ангелом (согласно библейской истории, “Бог разделил землю на народы по числу своих ангелов” (Втор.32,8)). Над этими ангелами церквой есть “ангелы сильнейшие”. Всего – *Двенадцать было по черте округи / Верховных лицов ангельских и сил.* Сакральное число 12, издавна означает полноту, в данном случае полноту вселенской Церкви. Но помимо этого, в контексте всей мелопеи оно противопоставляется значению числа 12 в первой части – “Аз есмь”, где оно символически указывало на титаническое начало в человеке. В Эпилоге же, постулирующем очищенный, преображеный, взгляд на мироздание, 12 выступает, несомненно, в своем христианском значении. Оно относится и к характеристике небесной иерархии, данной в одноименном сочинении св. Дионисия Ареопагита, согласно которому ангелы разделяются на три иерархии, каждая из которых в свою очередь разделяется на три лика. Первая иерархия: серафимы, херувимы, престолы. Вторая – господства, силы, власти. Третья – начала, архангелы, ангелы. Над этой небесной полнотой сотворенного мира носятся “Духа молнийные выуги” (каковые, очевидно, можно рассматривать как недостающую триаду). Последнее прозрение лирического героя, наблюдающего, подобно Данте, строение небесной иерархии, смыкает “видение” в “круг”:

И что я мнил за стрельчатые дуги,  
 Сложенъем было духоносных крыл.  
 Сквозила в крыльях просинью сапфира  
 Окраина Вселенского Потира.

Таким образом, семантика “кругового видения” складывается из образа *стрельчатых дуг* (вариант: *арок*), которые трансформируются в *духоносные крылья* (не случайна фонетическая близость морфем *дуг* и *дух-*). Все вместе составляет пебесный *собор*, возглавляемый *премирным куполом*. И этот сквозной, арочно-крылатый собор, окаймлен со всех сторон *окраиной Вселенского Потира*, то есть пебесной *твёрдью / Часией*. Стоит подчеркнуть, что позиция субъекта речи находится в и у т р и “небесного здания”, а точнее сказать – в центре него. Это подтверждает нашу исходную догадку о том, что “Эпилог” мелопеи в форме вещего или “тонкого” сна воплощает любимую идею Вяч. Иванова о вселенском пре-



Проект обложки поэмы "Человек" работы С. Иванова

ображении как уже пережитом событии духа. Следовательно, “Эпилог” – максимально теургийная часть произведения, где голос поэта-пророкатеура пытается слиться с музыкой Божественного всеединства и продемонстрировать уже преображенного Человека через восстановление свойственной ему родовой, онтологической памяти. Пожалуй, мы не очень ошибемся, если предположим, что часть “Два Града” и “Эпилог” “илюстрируют” последние члены “Символа веры”: *Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века*. Именно “жизни будущего века” в ее преображенном состоянии, то есть абсолютной реализации “вселенского анамнезиса во Христе”, жаждет и призывает Иванов. Поэтому совершенно логично поэма заканчивается стихотворным переложением молитвы “Царю Небесный”, оформленной в числовом отношении, конечно, девяткой.

Итак, в ходе нашего долгого пути мы отметили числа, структурирующие содержание мелопеи в целом и составляющих ее части в отдельности. Вполне очевидно, что Вяч.Иванов конструировал свое произведение как *некий демиург, приходящий в восторг от мистического соответствия “холодных чисел” (А.Блок) символико-мифологическому содержанию задуманного творения*, синтезирующему любимые идеи и теории, образы и теологемы автора. Поэт использовал для этого различные мифопоэтические изводы числовой символики, с явным преобладанием пифагорейско-неоплатонической, диалектически конструирующей упорядочение хаоса космическим Умом и космической Душой. По аналогии с этим – в замысле Иванова входило структурирование буйной стихии жизненного, биографического, творческого материала философско-богословским каркасом смысла, несущими скрепами которого и являются числа, порождающие оптическую (эйдетическую) схему произведения и ее дальнейшее содержательное наполнение.

#### Список иллюстраций

1. Схема поэмы “Человек”. Автограф Вяч. Иванова (1915).
2. Проект обложки поэмы “Человек” работы С. Иванова.