

“ЗАПАС РИМСКОГО СЧАСТЬЯ...”

ВОДА И КАМЕНЬ В “РИМСКИХ СОНЕТАХ” ВЯЧ. ИВАНОВА*

Наталья Дзуцева

Гулял я без пальто – и нагулял себе,
несмотря ни на что, запас римского
счастья (Дневник. 5 декабря 1924 г.)

Ю. М. Лотманом верно замечено: “Стоит выделиться какому-либо уровню семиотического освоения мира, как в рамках его тотчас же намечается оппозиция <...> Без этого данный семиотический механизм оказывается лишенным внутренней динамики и способным лишь передавать, но не создавать информацию”.¹

Семантическая оппозиция *вода/камень* относится к наиболее отработанным и привычным в культурном сознании, – достаточно вспомнить всем хорошо известный пушкинский ряд – “вода и камень, стихи и проза, лед и пламень...”. Вместе с тем эта образно-художественная пара давно обрела статус мифопоэтического комплекса, тяготеющего по своему характеру к устойчивой культурной модели. В самосознании художественной культуры она имеет характер одной из восходящих к архаике мифопоэтических универсалий, именуемых архетипами, – в том расширительном понимании юнгианского термина, когда он применяется “просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мотивов, <...> лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических структур”.² Как известно, в русской литературной традиции художественно-философская

* Текст доклада IX Международной Ивановской конференции “Поэт – мыслитель – ученый”. К 140-летию со дня рождения Вячеслава Иванова (Москва, 18-23 декабря 2006 г.).

¹ Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х тт. Таллин 1992. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 38.

² Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт. М. 1991-1992. Т. 1. С. 111.

проблемность отношений *воды и камня* актуализируется в “Медном всаднике” А. Пушкина, вспыхивая с новой силой и трагическим отблеском в ‘петербургском тексте’ русской поэзии рубежа XIX-XX веков, когда, по словам В. Н. Топорова, обнажена “квинтэссенция жизни в ‘лиминарном’ состоянии, на краю, над бездной, на грани смерти и намечаются пути к спасению”. В этой атмосфере, представляющей собой “сверхнасыщенную реальность, уже неотделимую от мифа и всей сферы символического”, эта семантическая оппозиция, наряду с другими культурными моделями, превращается в своего рода ‘устройство’, с помощью которого и совершается “пресуществление материальной реальности в духовные ценности”.³

Много писалось о том, что *вода и камень* – не просто реальность петербургского пейзажа, но и узловая коллизия в психологическом драматизме лирики И. Анненского, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Ходасевича и других поэтов начала XX века. В символическом тезаурусе Вяч. Иванова такие концепты, как ‘вода’ и ‘камень’, вписываясь в систему его художественно-философской проблематики, далеко выходят за пределы ‘петербургского текста’, закономерно обретая ‘символику эстетических начал’. Можно говорить о мифосемантической разветвленности этой пары, о ее пассионарной динамике в ивановской поэзии. “Если в центре всей поэзии Иванова стоят два образа – солнечная ясность и твердый камень, то в образной системе ‘Прозрачности’ им противопоставлены два других, ‘дополнительных’ образа – лунное мерцание и волнуемая вода”, – пишет С. Аверинцев, утверждая однако, что Иванов все же “остаётся прежде всего самим собой – ‘каменным’ поэтом”.⁴ Это, конечно, далеко не случайно. Наряду с особым пристрастием Иванова к ‘твердым’ структурам языка, можно вспомнить слова Вл. Соловьева, во многом определившего сознание поэта и теоретика мифопоэтического символизма: “Камень есть типичнейшее воплощение категории бытия как такового, <...> он не обнаруживает никакой склонности к переходу в свое противоположное; камень есть то, что он есть, и он всегда служил символом неизменного бытия”.⁵

³ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. 1995. С. 259, 319.

⁴ Аверинцев С. Вячеслав Иванов. // *Иванов Вячеслав*. Стихотворения и поэмы. Л. 1976. С. 42.

⁵ Соловьев В. С. Сочинения. В 2-х тт. М. 1990. Т. 1. С. 269.

На этом фоне “Римские сонеты” Вяч. Иванова вызывают особый интерес. Здесь символика взаимосвязи воды и камня развертывается как мифосемиотический процесс, в котором обе части оппозиции обращены друг на друга в тонко выстроенной и исполненной символического смысла амплитуде историко-культурных, религиозно-философских и прежде всего собственно поэтических реалий. Семантическая емкость этой пары в образно-выразительном строе “Римских сонетов” обусловлена особой природой циклического метасюжета. Осмысленный под знаком обретения спасительных и духоподъемных жизненных начал он концептуализирует смыслы, во многом противостоящие как ‘петербургскому тексту’, так и предшествующей поэзии Иванова. Художественно-философская концепция цикла, который открывает новый этап творческой биографии поэта и мыслителя, обнаруживает культуuroобразующую сотворенную слитность этих противоположных друг другу начал. До этого ивановская поэтическая мысль символически осваивает их природно-естественные формы, и в этом смысле Иванов не исключение на фоне современной ему поэзии.

Культура мифопоэтического символизма, как свидетельствуют разыскания А. Ханзен-Леве, концентрирует образные модификации ‘воды’ и ‘камня’ не столь активно, как можно было бы предположить. Сфера водной стихии здесь “по сравнению с символикой других стихий – скорее на заднем плане и в подтексте под знаком ночи и луны”.⁶ Нельзя не отметить в связи с этим, что Иванов актуализирует подвижную ипостась символизации водной сферы – ‘живые воды’, – его привлекает вода как ‘стихия метаморфозы и преображения’. Концепт ‘камень’, обретший, как известно, свою мифостроительную мощь в постсимволистских системах, в символизме имеет вполне определенные коннотации: “гораздо в большей степени, чем мотив, связанный с природой и подсознательным, выражена роль камня как элемента культуры и прежде всего элемента конструктивного, архитектурного мира мистическо-эротических или религиозных проекций”.⁷

Напомним, что в культурном сознании Серебряного века повышенная семантика соотношения ‘воды’ и ‘камня’ активно разрабатывается в связи с венецианской темой,⁸ ставшей в русской поэзии сферой ос-

⁶ Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб. 2003. С. 661.

⁷ Там же. С. 577.

⁸ См. об этом: Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск 1999.

мысления конфликтного противостояния природы и цивилизации, и шире – смысла бытия и затерянной в нем судьбы человека. На эту сфокусированную до тесной формулы оппозицию – ‘вода и камень’ – указал В. Розанов в 1905 году, говоря о Венеции. “Окультуренность венецианского быта, не знающего барьеров между искусством и повседневной жизнью (проникновение эстетики в быт и быта в эстетику), <...> соотнесенность архитектурно-строительной деятельности человека с природой”⁹ таили в себе трагическое сознание духовного развоплощения современного человека, слома его цивилизаторской миссии, его потерянности в наступающем культурном кризисе.¹⁰

Что касается Рима, то его место в духовных исканиях Серебряного века, осваивающих итальянскую тему с разных историсофских, культурологических и эстетических позиций, не менее значимо.¹¹ Облик Вечного города как культурно-исторического, религиозного и духовно-эстетического топоса мировой цивилизации просматривается в поэзии В. Брюсова и Д. Мережковского, Н. Гумилева и О. Мандельштама; Рим встает со страниц философской прозы Н. Бердяева и В. Эрна, в прозаических откровениях М. Осоргина и Б. Зайцева, впрочем, как и многих других представителей русской культуры рубежа XIX-XX веков. Не приходится доказывать, что Вяч. Иванов закономерно вписывается в этот ряд, но принципиально важным является тот факт, что, привнося в тему Рима символику автобиографического мифа, Иванов отнюдь не ограничивается постоянством разработанного сюжета. “Римские сонеты” на фоне предшествующей ивановской поэзии являются не только поэтическим памятником Риму, но и новой художественно-философской концепцией, в которой личная судьба вплетается в символику мировых универсалий.

Уникальность этого поэтического опыта во многом связана с тем, что автором “Римских сонетов” движет то особое ощущение итальянской столицы, которое возможно лишь при одном условии: “надо вре-

⁹ Силард Л. “Орфей растерзанный” и наследие орфизма. // Она же Герметизм и герменевтика. СПб. 2002. С. 240.

¹⁰ Лена Силард справедливо говорит о том, что Венеция Блока (сфера воды) и Берлин Ходасевича (царство камня) – эпицентры ‘европейской ночи’: если Венеция Блока – сон, чреватый смертью, но сохранивший сакральный центр (собор св. Марка), каменный Берлин Ходасевича – сама смерть, тотально десакрализованный топос, где все упирается в безжизненную глухоту камня.

¹¹ См.: Русские письма о Риме. Изд. подгот. Л. И. Иогансон. М. 2007.

мя, чтобы испытать чувство Рима”.¹² Именно “чувство Рима”, порожденное долгой разлукой с городом, вписавшимся в личную судьбу Иванова, становится определяющим в поэтической версии ‘портрета’ Вечного города в “Римских сонетах”. Это наиболее отвечает тональности, в которой этот ‘портрет’ предстает в “Образах Италии” П. Муратова: “Говоря о Риме, прежде всего помнишь <...> об одном чувстве Рима, записанном на страницах своей жизни...”: это “то личное, что связывает каждого из нас с Римом, и одновременно то неизменное, что внушает Рим всякому, кто способен испытывать его очарование”.¹³ Как и П. Муратов, Вяч. Иванов тонко почувствовал, что “Рим умел сделать игру вод лучшим своим украшением”.¹⁴ Но обратим внимание: цикл своих стихотворных пьес он называет “Римские сонеты”, а не “Фонтаны Рима”, как можно было бы ожидать.¹⁵ В “Римских сонетах” ‘фонтанный’ ряд неотменимо важен: он составляет основу циклического сюжета, однако римский городской пейзаж, воссоздающий ‘прожиточный воздух’ Вечного города, имеет здесь не просто фоновое задание. Звуковой образ фонтанов, то нежно журчащих (“плещет звон хрустальный”), то издающих грозное подобие шума водопада (“весть мощных вод... в их растущем реве”) – продолжение “застывшей музыки” архитектурного камня Рима, овеянного неувядающей красотой его природы. Камень оживает не только в пластике фонтанных фигур – “их собрал резец”, – но и в архитектурном строе городской среды: в пространстве цикла просматриваются, начиная со скульптурной группы укрощающих коней Диоскуров на Квиринальском холме, улицы, площади, переулки, дома, знаменитая Испанская лестница и не менее знаменитая вилла Боргезе, у которой останавливается в седьмом сонете счастливый пешеход. Стоит вспомнить, кстати, что *Via Sistina*, вызывающая в памяти героя имена Гоголя, А. Иванова и великого Пиранези, носила название *Via Felice*, и ощущением счастья, действительно, отмечен воссозданный в цикле маршрут. Строгая форма сонета не мешает следить за вольной пешеходной прогулкой героя по любимым местам Рима: “...И лестница, переступая зданья, / Широкий путь узо-

¹² Муратов П. Образы Италии. М. 1999. С. 210.

¹³ Там же. С. 219. См. также: Муратов П. Вячеслав Иванов в Риме // Звено, 1926.

¹⁴ Муратов П. Образы Италии. С. 219.

¹⁵ Ср. название симфонической поэмы Отторино Респиги “Le Fontane di Roma” (1916).

рами двоя, / Несет в лазурь двух башен остря, / И обелиск над Площадью ди-Спанья. / Люблю домов оранжевый загар / И людные меж старых стен теснины...” (III, 580).¹⁶ Этот окультуренный камень Рима – неотъемлемая его сущность, оживающая в поэтических впечатлениях поэта как совместная работа трагически разведенных в духовном сознании Серебряного века начал – ‘культуры’ и ‘цивилизации’; характерно, что их ‘диалог’ гармонически следует природным законам: “С природой схож резца старинный сон / Стихийною причудливостью линий...” (III, 580). Именно здесь вспоминается В. Розанов: размышляя о Венеции, он видел трагическую дисгармонию, лежащую в основании ее красоты. Ущерб культуры, заместившей природу, камень вместо живой растительности создают, по его мнению, классический образ Венеции: “Отчего она вся так цветиста, красочна, фигурна, точно ‘нарочно’, – что и составляет ее ‘личную особенность’? Мне думается, от камня без растительности, на котором она построена. <...> Вода и камень. А солнце и воздух южные. Тогда ‘цветы’ полезли на фасады домов, на стены и выступы церквей, – но цветы из мрамора, гранита, золота, бронзы, из всевозможных мозаик. Нищета, нет, – *убитость* природы (*курсив автора* – Н. Д.) вызвала роскошнейшую в мире архитектуру <...> А затем все это перешло ‘на все’, – на дух, на быт, на жизнь дня, века и веков”.¹⁷

В мире “Римских сонетов” в отличие от розановской Венеции, живительная флора Рима и его окрестностей, влетаясь в ткань лирического нарратива, составляет неотъемлемую “личную особенность” Вечного города: здесь “твой вратарь кипарис”, платан и красный клен “среди мхов и скал”, “шорох пальм” и “облак пиний”... Невольно вспоминаются слова П. Муратова: “Рим проникнут чувством обожествленного дерева. Другое чувство, неотделимое от чувства Рима, – это чувство воды”.¹⁸ Вот и у Иванова щедрость римских вод соответствует царственному великолепию растительной природы. Весь римский оком напоен природной свежестью: “... И синий свод, как бронзой,

¹⁶ “Район площади Испании – один из уютных и поэтичных уголков Рима”: Федорова Е. В. Знаменитые города Италии: Рим. Флоренция. Венеция. М. 1985. С. 194.

¹⁷ Рец. на: Перцов П. Венеция и венецианская живопись. М. 1912 // Розанов В. В. Среди художников. Собрание сочинений под общей ред. А. Н. Николюкина. М. 1994. С. 376.

¹⁸ Муратов П. Образы Италии. С. 217.

окаймлен / Убранством сумрачных великолепий / Листвы, на коей не коснели цепи / Мертвящих стуж, ни снежный блеск пелен...” (III, 581).

Колористическая аура Рима просвечивает излюбленной символистской гаммой: сине-голубые и золото-медовые тона, с отдельными мазками оранжевого, зеленого, багряного, переливаются в воздухе *“Римских сонетов”*. Этот высветляющий материальную реальность фон заставляет воспринимать ненавязчиво-изысканную цветопись *“Римских сонетов”* как выражение ‘римского счастья’ героя, но одновременно и как символическую ипостась сакрального топоса, словно застывшего в “ласке золотого сна” Вечности. Вряд ли стоит трактовать этот сон как ‘сон смерти’ или тень знаменитой идеи о ‘закате Европы’. “Памятливая голубизна / Твоих небес глубоких” символически соотнесена с окружением “шести холмов, синеющих окрест”, что образует целокупную полноту пространства Вечного города. Кажется, сам Иванов стремится дать образ этой застывшей в своей самодостаточности красоты как идеальной соотнесенности ‘верха’ и ‘низа’ в символике зеркальных взаимоотражений. Так, в поэтическом описании фонтана и статуи Асклепия виллы Боргезе можно услышать мотив гармонического совершенства римского мира как поэтического аналога соловьевского “космоса красоты”, дальнейшее эхо заповедного “всеединства”: “...Струя к лучу стремится зыбучий стан. / И в глади опрокинуты зеркальной / Асклепий, клен, и небо, и фонтан” (III, 581).

Удивительное ощущение полноты бытия, встающее со страниц *“Римских сонетов”*, не одномерно. Это прежде всего отзвук пушкинского образа личностной свободы – “вот счастье, вот права...” (Ср. дневниковую запись 1 декабря 1924 года: “Чувство спасения, радость свободы не утрачивают своей свежести по сей день”: III, 850-851). К этому прибавляется сознание полноты духовной самоидентичности, в котором ничто – даже печаль – не является ущербом: “И светел дух печалью беспечальной / Весь полнота, какой названья нет...”. В то же время День и Вечность, написанные с заглавной буквы символические универсалии творческого сознания Иванова, предстают в метафизическом ключе как воскрешение томящегося духа и его обручение с Вечностью в Вечном городе: “Не медом ли воскресших полных лет / Он напоен, сей кубок дня венчальный? / Не Вечность ли свой перстень обручальный / Простерла Дню за гранью зримых мет?” (III, 582). Этим строкам заключительного сонета соответствует его финальный аккорд: “На золоте круглится синий Купол...” Исполненная религиозно-философского смысла цветовая символика – не символистское “золо-

то в лазури”, а более строго – синева на золоте – передает единение соловьевского солнца любви и духа христианства, воплощением которого выступает каменный купол собора св. Петра, ‘камня’-основания Вселенской Церкви.

Семантический комплекс вода/камень удивительно органично выстраивает циклический метасюжет “Римских сонетов”: начавшись мотивом ‘счастливой влаги’ с ее продолжением в *Via Felice*, поэтическая прогулка по Риму заканчивается символикой ‘священного камня’, сакрализирующего единое пространство мифа, истории и культуры. Нетрудно заметить, что архитектоника “Римских сонетов” передает сочетание разнообразных смысловых пластов, развернутое, как это всегда бывает у Иванова, в тяготении к сакральному ‘верху’. Но это не отменяет игровой семантики внутри циклического единства: дух игры, как легконогий призрак счастья, прихотливо и животворно вплетается в лирическую структуру цикла, передавая “нераздельность и неслиянность” воды и камня: “Сонные чертоги / Пустынно внемлют, как играют воды”. Ласкающая застылость римского воздуха контрастно оттенена уморительными позами фонтанных персонажей: “Танцуют отроки на головах / Курносых чудищ. Дивны их проказы: / Под их пятой уроды пучеглазы / Из круглой пасти прыщут водный прах...” (III, 581). ‘Фонтанный’ ряд “Римских сонетов” – ‘игра воды’ в живой пластике камня – помогает понять самодостаточность искусства как красоты, лишенной вульгарной прагматики и тем самым соединившей повседневность и вечность. Излюбленный Ивановым модус творчества как игры (“Поэтом тот родился, с кем / София вещая играла...”) отзывается в ходе циклического сюжета спонтанным обращением к знаменитому автору римских барочных фонтанов: “Бернини, твоей игрой я веселюсь...”, а фонтанная “нега лени и приволий” вызывает в творческом воображении ‘дух’ покровителя искусств Лоренцо ‘Великолепного’.

В “синем воздухе” залитого солнцем римского дня слышится “зелено-зыбкий смех”, но он не мешает строгой осмысленности Рима как древнего лона исторического действия европейской цивилизации, – “такое естественное действие Рима, он неизменно вводит каждого в круг мыслей и чувств, восходящих к своей античной родине”.¹⁹ Часто упоминаемая исследователями ассоциация – Россия-Троя, равно как и “мысль о гибнущей родине”, вряд ли определяют поэтическую ре-

¹⁹ Там же. С. 223.

флексию автора цикла. “Троя” первого сонета скорее акцентирует другой смысл: женская природа Вечного города (Roma) глубинно перекликается с ее античным прототипом, являя собой новое воплощение эллинской Трои. На это прямо указывает сам Иванов в примечаниях к циклу: “‘Roma’, для древних, ‘царица дорог’ (Regina Viarum) и ‘новая Троя’” (III, 850), что и видим в конце первого сонета, где Рим уподоблен Трое, восстающей из пепла: “...И ты пылал и восставал из пепла, / И памятливая голубизна / Твоих небес глубоких не ослепла. / И помнит, в ласке золотого сна, / Твой вратарь, кипарис, как Троя крепла, / Когда лежала Троя сожжена” (III, 578). Повторенный дважды концепт памяти неизменно актуален для Иванова: еще в 1909 году им сказаны важные слова, которые не раз потом он повторит и разовьет: “Культура – культ отшедших, и Вечная Память – душа ее жизни, соборной по преимуществу и основанной на предании” (III, 92). В этой парадигме им мыслится восстановление внутреннего культурно-духовного родства Рима и Эллады как его предыстории. Конечно, не намеренно, но Иванов словно отвечает на слова О. Мандельштама, сказанные в 1915 году: “Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим – это Эллада, лишенная благодати”.²⁰ В основании Рима, по Иванову, “благодать” выступает как акт преемства античной культуры, и это важно Иванову не только с культурологической позиции, – здесь просматривается забота о единстве и собственной интеллектуальной биографии, несмотря на ‘палинодические’ настроения последнего этапа его жизни (“Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?”). Воспаленный интерес Иванова ‘башенного’ периода к Эросу и активно разрабатываемая им концепция дионисийства теперь являются для поэта по-прежнему важный, но уже лишенный пристрастных коннотаций тип античной культуры, порожденный Элладой, присутствие которого ему важно закрепить и на новом повороте своего жизненного и интеллектуального сюжета.

Но мысль Иванова о единстве греко-римского мира идет еще дальше, счастливо совпадая с, конечно же, известными ему словами Вл. Эрна, написавшего в 1912 году: “Мы с величайшим пониманием и трепетным благословенным чувством относимся к останкам античного Рима, но эти останки нам дороги больше всего как отражение Элла-

²⁰ Мандельштам О. Сочинения. В 2-х тт. М. 1990. Т. 2. С. 160.

ды”.²¹ Не случайно при создании поэтического ‘портрета’ Рима взгляд автора вначале останавливается на Диоскурах – древнегреческом скульптурном памятнике, изображающем двух мифологических братьев-близнецов; он отсчитывает историю римской культуры, начавшуюся эллинским мифом и имеющую в нем свой исток. Явившиеся на стогнах Рима “боги-пришлецы” остались в нем “до скончания мира. / И юношей огромных два кумира / Не сдвинулись тысячелетия с мест. / И там стоят, где стали изначала...” (III, 579). Мраморные Диоскуры – знак органичной укрепленности античного мифа в пространстве Вечного Города, в реальности современной истории; миф своеобразно “пресуществлен” в топике Рима: “...недвижность налагается на реальное время и осознается как вечность”.²² Увековеченный в римском камне эллинский миф принадлежит вечности и свидетельствует о вечном.

Пора обратиться, наконец, к “Римским сонетам” непосредственно как к ‘фонтанному тексту’. Конечно же, это не просто поэтические зарисовки римских фонтанов, о которых “можно было бы написать целую книгу”.²³ Вода и камень римских водометов, поэтически воссозданных Ивановым, имеют, как показывает Е. А. Тахо-Годи, художественно-философский подтекст, насыщенный концептуальным содержанием ивановской религиозно-философской системы, включая в себя широкий спектр европейской культурософской мысли с ее ‘фаустовской’ проблематикой, концептуальными культурными проектами Ницше и Шпенглера, перекличкой с поэзией Р.-М. Рильке.²⁴ Исследование глубинных, ‘латентных’ пластов художественного мышления Вяч. Иванова заметно расширяет сферу его интеллектуальных референций, и нельзя не отметить, как интересно и порой неожиданно в “Римских сонетах” проявляется насыщенная духовная проблематика XX века. Среди прочего вслед за исследовательницей можно увидеть в артикулирующем субъекте “Римских сонетов” ‘нового Ницше’, “до-

²¹ Эрн В. “Письма о христианском Риме” // Наше наследие. 1991, № 11. С. 121.

²² Яковсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. // Яковсон Р. Работы по поэтике. М. 1987. С. 168.

²³ Муратов П. Образы Италии. С. 218.

²⁴ Тахо-Годи Е. А. Немецкий фон “Римских сонетов” Вяч. Иванова (О мотивах плаванья-странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и истории) // Вяч. Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9-11 сент. 2002 г. Томск-Москва, Водолей Publ., 2003.

ждавшегося нового Возвращения в Вечный город”, а в водной стихии римских фонтанов – воплощение дионисийского экстаза под знаком Диониса – “влажного бога”, спроецированного на Христа как на “Диониса распятого”.²⁵ Однако если считать, что коллизия возвращения в “Римских сонетах” мыслится как ивановский вариант ‘вечного возвращения’, с одной стороны, и как возвращение к Дионису, с другой, а каждый избранный фонтан соотносить с дионисовым культом, то неизбежно надо признать главенство метатекстовых структур и концептов, перенесенных в поэтическое пространство цикла из историко-теоретических построений самого Иванова.²⁶ Это в свою очередь заставляет интерпретировать художественную реальность “Римских сонетов” соответственно заявленной парадигме: “Поэт словно призывал омыться в животворной дионисийской влаге римских фонтанов и без страха сгореть на фениксовом огне истории, в котором сгорала Троя, а теперь сгорает Россия”.²⁷

Эта интересно прописанная концепция является полемическим откликом на не менее убедительную мысль А. Е. Барзаха о том, что скульптурная застылость водометов Рима говорит об “отречении от Диониса”, которое пережил Иванов как свершившуюся реальность.²⁸ Следуя логике этого спора, почему бы не читать ‘фонтанный текст’ “Римских сонетов” под знаком аполлоно-дионисийского комплекса, ведь фонтан – это сотворенный союз воды как начала безмерного, подвижного, неустойчивого в своих текучих формах, и искусства архитектурно-технического сооружения, создание которого требует поряд-

²⁵ Тахо-Годи Е. А. “Остается исследовать источники воли и природу жажды” (О “Римских сонетах” Вяч. Иванова) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М. 2002. С. 68, 67.

²⁶ Об издержках такого подхода, когда все творчество Иванова сводится к идеологическим конструкциям, предложенным им самим, предупреждает Г. Обатнин: “Такие тексты, как правило, принимаются за основу анализа, а художественное творчество рассматривается как их иллюстрация, что в свою очередь фатально повторяет одну из возможных схем символистской художественной стратегии”. *Обатнин Г. Иванов-мистик. Окультизм в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919)*. М. 2000. С. 4, 179.

²⁷ Тахо-Годи Е. А. Немецкий фон “Римских сонетов” Вяч. Иванова. С. 116-117.

²⁸ Барзах А. Е. Материя смысла // *Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия*. В 2 тт. СПб. 1995 (Новая б-ка поэта. Сост., подг. текста и прим. Р. Е. Помирного) Т. 1. С. 27.

ка и меры, устойчивости и равновесия. Но и этот ход вряд ли что-то нам прояснит в характере лирико-философского содержания цикла.

Попробуем выйти за пределы этого мыслительного противостояния, а также той многоречивой дискуссии, которую вела эпоха, и посмотреть на художественный состав “Римских сонетов” *изнутри* его поэтического пространства, в центре которого – лирическое самовыражение автора, связанное с его ‘чувством Рима’. Что касается Диониса, то этот мифический герой, много лет владевший сознанием Иванова, ко времени создания “Римских сонетов”, кажется, уже отработал для него свой пассионарно-креативный заряд, найдя успокоение в качестве объекта научно-исследовательских разысканий в диссертации, защищенной в Баку.²⁹ Об этих двух этапах интереса к Дионису Иванов скажет: “Тон первого – до смешного молод; тон второго досадно сух...”³⁰ То же можно сказать и относительно известной идеи ‘вечного возвращения’. Понятно уже то, что мифологема ‘возвращения’ в “Римских сонетах” не содержит в себе однообразно-циклической повторяемости в бесконечном, как это, *sub specie aeternitatis*, мыслилось Ницше; ‘вечное возвращение’ внеэмоционально, бесстрастно, безучастно к жизненным реалиям, а это явно противоречит просветленно-ощущающему лиризму “Римских сонетов”. Определяющая лирическую ауру цикла коллизия – возвращение в Рим – имеет, на наш взгляд, иные, глубоко личностные основания, отзывающиеся в художественно-философской символике цикла. В этой связи важнее вспомнить триаду излюбленных Ивановым мифологем – ‘исток–возврат–затвор’: “движение идет от *истока*, но также, что еще важнее, еще сокровеннее, к *истоку*, и это – *возврат*. <...> В этой теме *возврата*, *палирройи* (‘обратного течения’) – тайна ивановского восприятия временного измерения жизни”³¹.

²⁹ Об отказе Иванова от прежнего увлечения Элладой и стремлении уйти “прочь от языческих угодий” см.: Davidson P. Hellenism, culture, christianity: The case of Vyacheslav Ivanov and his “Palinode” of 1927 // Russian literature and the classics. Ed. by P. I. Barta. Amsterdam, Harwood, 1996. С. 83–116; Климов А. Е. Отказ от принципа “AD REALIORA?” (Вяч. Иванов в конце 20-х годов) // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. С. 43–49.

³⁰ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. // Эсхил. Трагедии. В переводе Вяч. Иванова. М. 1989. С. 352.

³¹ Аверинцев С. С. “Скворешниц вольных граждан...” Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб. 2001. С. 127–128.

Приезд Иванова в Рим в 1924 году после катастрофических революционных событий российской истории, в эпицентре которых он оказался и которые во многом определили слом его личной судьбы, было подобно чуду: “чудо поистине нечаянное, сказочно-нечаянное...”, – читаем в Дневнике 1924 года (III, 851). Тем более сознание ‘возврата’ было исполнено ощущения целительного приобщения к ‘истоку’ во всех глубоко символических смыслах этой мифологемы. К истоку интеллектуальной биографии, связанной с формированием личностного строя человека, которого современники назовут Вячеславом Великолепным. И в то же время – к истоку биографии духовной, воспринимаемой как откровение Пути: Рим 1924 года – “скитаний пристань”, завершающая точка духовных исканий и жизненного сюжета странствий, исполненного потерь и испытаний.³² Не потому ли это мыслится как возвращение под “свод родного дома”, над которым горит вечерний свет “затвора” и “последнего приюта”, откуда уже не придется уходить: “В Риме, – говорил я, уезжая из России, – хочу умереть!...” (III, 852).

Обратим внимание: приезд Иванова в Рим с новой семьей был далек от того настроения, которое наполняет его во время создания “Римских сонетов”, – слишком остро переживался тогда новый поворот судьбы, новый опыт любви, с чем и был связан отъезд за границу, новый брак и рождение сына. Не случаен тот “настойчивый зов приехать к ним”, с которым Иванов обратился из Рима к Е. Герцык в 1913 году. Встреча получилась “грустно-радостной”, и ни поэту, ни его старинному ‘башенному’ другу не удалось тогда “нагулять запас римского счастья”. Отмечая, что Иванов “брюзжит на Рим”, и спрашивая себя, “почему его не зазовешь никуда?”, Евгения Казимировна, несмотря на владевшие ею пристрастно-личные чувства, все же пронизательно полагала, что причиной тому – “боязнь больших, из прошлого, впечатлений, боязнь разбудить что-то”.³³

³² Ср.: “То же, что он поселился в Риме на Тарпейской скале, не удивляло, а скорее радовало – как некий законченный штрих в образе Поэта” // *Добужинский М. В.* Воспоминания. Сост., статья, прим. Г. И. Чугунова. М. 1987. С. 275.

³³ *Герцык Е.* Воспоминания. М. 1996. С. 229, 68. Здесь же Е. К. Герцык делает характерную запись: “Теперь, когда у меня в руках последние римские сонеты <...> мне ясно, что уже тогда в нем, нищем, не пишущем стихов, копился в тишине дух этих сонетов. <...> Та римская весна <...> была предчувствием его последних вечерних озарений. С. 134.

Нетрудно догадаться, что “большие впечатления” – эмоциональный эвфемизм главного события в жизни Вячеслава Иванова – встречи с Л. Зиновьевой-Аннибал. Концептуализация Пути связана у него, как известно, с переживанием этой любви как “очистительной грозы”, постигшей его в Риме и символически осмысленной под знаком мистического союза двух сердец. Об этом в 1908 году Ивановым написаны строки: “Наш первый хмель, преступный хмель свободы / Могильный Колизей / Благословил: там хищной и мятежной / Рекой смешались бешеные воды / Двух рухнувших страстей...”. Уже здесь просматривается неразвернутое, но знаменательное соотношение древнеримского камня и метафоризированной реки страсти с ее бешеными водами как противостояние ‘воды’ и ‘камня’, осененное трагикой смерти. Намеченная здесь мифологема *вода/камень*, модифицированная в духе символистского сознания Иванова, находит контрастно-развернутое разрешение на другом конце сюжета его автобиографического мифа – в ‘фонтанном тексте’ “Римских сонетов” с его водной стихией, укороченной в ‘живой’ каменной пластике культуры. ‘Возврат’ символизирован здесь не Колизеем, откуда началась жизнь автора-героя в духовно-подъемной стихии Эроса, – фонтаны Рима стали собирательным визуальным образом нового духовного строя творческой личности Иванова как поэта и мыслителя. Художественно-философское единство цикла “Римских сонетов” с его конечным телеологическим измерением определяет теперь гармоническое сочетание ‘воды’ как “предельной свободы” и культурно-цивилизаторской миссии ‘камня’ как ‘предельной обязанности’.³⁴

И еще: за спиной вернувшегося в Рим поэта – картина ввергнутой в революционный катаклизм России, где он пережил ощущение своей духовной смерти, выраженное в трагическом лиризме “Зимних сонетов” (1919), с их смертоносной символикой застывшей воды и окаменевшего в зимней стуже мира: “...Оледенел ключ влаги животворной, / Застыл родник текучего огня...” (III, 569).³⁵ Аналогичный образ ка-

³⁴ Томас Венцлова проницательно отмечает, что столь частое обращение Иванова к классической форме сонета передает “представление Иванова об искусстве как о предельной свободе и предельной обязанности”: *Venclova T. “Язык”: An Analysis // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven 1986. P. 112.*

³⁵ См. об этом: *Дэвидсон П. “Зимние сонеты” Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М. 1996.*

менно-льдистых наростов воспроизведен тогда же в статье, название которой – “Кручи” – стало для Иванова символом современной российской истории. Мифологема ‘возврата’ – “Путь по течению обратному / К родным ключам”, – в Риме наполняется новым смыслом: к герою возвращается животворная ‘влага’ бытия, принеся и воскрешение поэтического дара, влагу “кастальского ключа” поэтического вдохновения, – отсюда это празднично-тихое ликование творческого духа, обретшего свою метафизическую родину.

‘Фонтанный текст’ “Русских сонетов”, репрезентирующий союз ‘воды’ и ‘камня’, раскрывает гармоническую природу “римского счастья” автора-героя: “в этом счастье, которое дает испытывать Рим, есть что-то похожее на счастье быть молодым...”.³⁶ Излюбленный Ивановым поэтический ‘материал’ – камень – здесь обильно окроплен живой струей, освежающей дыхание города и мира, внушая герою “Русских сонетов” чувство изначальности бытия, всегда связанное у Иванова с мотивом истока. Этот душевный настрой во многом объясняет отсутствие в поэтическом ‘портрете’ Рима негативных примет его современного облика, зафиксированных на странице дневника 1924 года: “Старые кварталы решительно портятся, современность все больше вторгается в них, и безобразие, ‘мерзость на месте святе’, все растет” (III, 853). “Чувство Рима” с его аурой счастья определяет лирическую наполненность ‘фонтанного текста’, дополняя внешне-образительный ряд образно-выразительной метафорикой, повышенным интонированием поэтического высказывания, эмоциональными обертонами лирической дикции, стилистическим единством славянской архаики и греко-латинской лексики, что, как верно замечает П. Каццола, “выражает не только уместную торжественность пафоса, но и глубочайшее чувство всемирной всесвязанности и взаимопроникновения истории и культуры”.³⁷ То, как Иванов понимал лирику – “мно-

³⁶ Муратов П. Образы Италии. С. 213. Ср.: “Из всех стихий именно стихию воды отличает мифическое и герметическое качество молодости”: Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. СПб. 2003. С. 661.

³⁷ Каццола П. “Итальянские стихи” А. А. Блока и “Римские сонеты” В. И. Иванова: образный ряд русских поэтов глазами итальянца // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4. Иваново 1999. С. 248. См. также: Cazzola P. L’idea di Roma nei *Rimskie Sonety* di Vjačeslav Ivanov (con richiami a Gogol’ e a Herzen) // *Cultura e memoria: Atti del Terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*. Firenze 1988. T. 1.

жественность вызываемых образов объединяется одним настроением, которое можно назвать лирической идеей (“Спорады”) – находит в цикле свое убедительное подтверждение. Начавшись мотивом “счастливой влаги”, семантика счастья, подчеркнута выраженная в названии четвертого сонета – “L’acqua felice” – жизнеутверждающим мажором настойчиво звучит в предпоследнем, восьмом сонете, наполняя этой музыкой глубоко личную ситуацию исполнения ‘молитвы о возврате’: “Свершались договорные обеты: / Счастливого, как днесь, фонтан волшебный, / Ты возвращал святыням пилигрима” (III, 582). Фонтаны Рима, таким образом, вызывают в герое цикла душевное переживание, непосредственно причастное к “l’acqua felice”,³⁸ связанное с чувством гармонического ощущения себя в мире.

Г. Башляр, рассматривая мифотворческие модели художественного воображения, подчеркивает, что только у большого художника архетип воды проявляет себя в полной мере и продуцирует глубинные смыслы.³⁹ Являясь стержнем композиционной структуры и центром архитектоники цикла, фонтанный ряд “Русских сонетов” выстраивает пространство поэтической гармонии воды и камня, выводя ее конкретные воплощения к завершенности художественно-философского итога. Внутренний пафос этой ‘лирической идеи’ объединяет разные пласты духовного бытия – миф и культуру, историю и религию – в единую животворную энергию, с помощью которой устанавливается миропорядок и красота духовного космоса. При этом “Русские сонеты” демонстрируют опыт органичного раскрытия эмоционально-личного, лирического переживания высших ориентиров человеческой жизни. Содержательный состав цикла подтверждает, что эта ‘лирическая идея’ инициирована мифологемой ‘возврата’, благодаря чему актуализируется мотив узнавания Рима как идеального топоса. В пространстве “Русских сонетов” формируется образ устойчивого единства мировой культуры, возвышающий и гармонизирующий человеческий дух. Поэтическая топика осмыслена здесь как ‘символика эстетических начал’,

³⁸ Интересно размышление Г. Башляра о том, что ‘а’ – это гласная воды: “Это фонема сотворения мира при помощи воды. Это ‘а’ и обозначает первоматерию. Это начальная буква поэмы мироздания. Это буква, обозначающая отдохновение души в тибетской мистике”: *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи. М. 1998. С. 258.

³⁹ Там же.

являющих собой образ художественно-философской аксиологии, в котором можно узнать черты своеобразного духовного автопортрета его создателя: воплотившийся в циклической организации принцип культурного деяния ощущается как проявление единства духовной свободы, дисциплинирующей воли и эмоционально-созерцательной медитации. Как мы могли убедиться, этот принцип во многом обусловлен функциональной активностью мифосемиотического комплекса *вода/камень*. Для автора “Русских сонетов” это не просто природные субстанции, – их первоначальная сущность теургически “пресуществлена” магией культурного строительства и символическим осмыслением в поэтическом высказывании. Превращаясь из феномена природы в артефакт, ‘вода и камень’ Рима обретают статус высших начал, обращенных к Вечности и человеческому духу, находящему в ней свое лоно личного бессмертия. Ветхозаветная истина – “Вода стирает камни”⁴⁰ – в мире “Русских сонетов” обретает обратный смысл: вода, ‘оживляет’ камень, манифестируя “воспетое поэтом торжество вообразенной подвижности над косностью материи с обратным, в свою очередь скульптурным дивом – вечно недвижимой материей, преодолевающей призрачность эфемерных движений”.⁴¹

⁴⁰ Книга Иова, 14:19.

⁴¹ *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 185.