ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

КАЯНИДИ Леонид Геннадьевич

УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант –
доктор филологических наук, профессор
Павлова Лариса Викторовна

Смоленск – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 6

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКОГО СЮЖЕТА 29

1.1. Определение мистериально-дионисийского сюжета, его структура 29

1.2. Генезис мистериально-диоисийского сюжета 36

1.2.1. Зародыши мистериально-дионисийского сюжета в «доницшеанский», берлинский период творчества Иванова 36

1.2.2. Оформление мистериально-дионисийского сюжета под влиянием Ницше и изучения дионисийских культов 44

1.3. Репрезентация мистериально-дионисийского сюжета в книге лирики Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» 56

1.3.1. Книга «Кормчие звезды» и мистериально-дионисийский сюжет 56

1.3.2. Disiecta membra мистериально-дионисийского сюжета в книге «Кормчие звезды» 58

1.3.3. Финал мистериально-дионисийского сюжета (орфико-платоническая символика стихотворения «Гиппа») 62

1.3.4. Символика макрокосма и микрокосма как производная от мистериально-дионисийского сюжета (астральная символика в стихотворениях «Pietà», «Жертва», «Тебе благодарим») 67

1.4. Экспликация мистериально-дионисийского сюжета: мифологический аспект 76

1.4.1. Композиция и фабула поэмы «Сон Мелампа» 78

1.4.2. Античные мифы о Мелампе и мистериально-дионисийский сюжет 82

1.4.3. Орфические теогонии и мистериально-дионисийский сюжет 93

1.5. Экспликация мистериально-дионисийского сюжета: философский субстрат (Платон и неоплатоники) 104

1.5.1. Вячеслав Иванов и платонизм: общие замечания. Способ формирования мистериально-дионисийского сюжета 104

1.5.2. Мистериальный сюжет нисхождения у Иванова и структура Мировой Души у Платона (круги тождественного и иного) 107

1.5.3. Учение Платона о Мировой Душе как первооснова комплекса литературно-философских подтекстов мистериально-дионисийского сюжета 117

1.5.4. Первая триада мистериально-дионисийского сюжета и первообраз демиургии в «Тимее»..... 120

1.5.5. Вторая триада мистериально-дионисийского сюжета и символика зеркала у Платона и неоплатоников..... 122

1.5.6. Неоплатонические истоки образа Зевса-Диониса у Иванова (сотериологический сюжет восхождения)..... 129

1.5.7. Меламп в свете платонизма и неоплатонизма: антропологический аспект мистериально-дионисийского сюжета..... 131

ГЛАВА 2. МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКИЙ СЮЖЕТ КАК ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩАЯ МОДЕЛЬ: ТРАГЕДИЯ «ПРОМЕТЕЙ».. 140

2.1. История создания трагедии «Прометей»..... 142

2.2. Обзор трагедии «Прометей»: Иванов и Эсхил, основное содержание трагедии, место действия 148

2.2.1. Иванов и Эсхил 148

2.2.2. Обзор сюжета трагедии Иванова «Прометей»..... 150

2.2.3. Место действия в трагедии «Прометей» 151

2.3. Композиция трагедии «Прометей»: мистериально-дионисийский сюжет и философско-мифологический подтекст 154

2.3.1. Общий обзор композиционной схемы «Прометея» 154

2.3.2. Третья мистериальная триада и натурфилософский субстрат схемы «Прометея»..... 157

2.3.3. Платоническая основа схемы композиции трагедии «Прометей» («Тимей» Платона и «Об “Е” в Дельфах» Плутарха)..... 162

2.4. Мистериально-дионисийский сюжет как интертекст: «Прометей» и «Сон Мелампа»..... 170

2.5. Логика трагедии «Прометей»: антиномичность как главное имманентное свойство мистериально-дионисийского сюжета..... 183

2.6. Демиургия Прометея 190

2.6.1. Обзор античных источников о Прометее-демиурге..... 190

2.6.2. Прометей и коршун: диалектика разума и воли 194

2.6.3. Прометей и Океаниды: антиномия свободы и необходимости . 199

2.6.4. Демиургия Прометея и орфическая мифологема 200

2.6.5. Демиургия Прометея и мистериально-дионисийский сюжет 205

2.7. Прометей как культурный герой 209
2.7.1. Преступление сынов Прометея: Архат и Архемор 209
2.7.3. Возжжение подземного жертвенника 219
2.7.4. Ивановский Прометей как культурный герой и Прометей Фридриха Ницше 221
2.7.5. Первое жертвоприношение: Зевс премирный, Зевс-Кронид и Прометей 226
2.8. Прометей и Пандора 237
2.9. «Прометей» А.Н. Скрябина и «Прометей» Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического текста 250
2.9.1. Творческо-биографический контекст взаимоотношений Иванова и Скрябина 250
2.9.2. Сопоставление «Поэмы огня» Скрябина с «Прометеем» Иванова 253
ГЛАВА 3. МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКИЙ СЮЖЕТ КАК МЕТАТЕКСТ 262
3.1. Мистериально-дионисийский сюжет «без Диониса» 262
3.1.1. Место цикла «Порыв и грани» в творчестве Иванова 262
3.1.2. Пространственная мифология цикла «Порыв и грани» в контексте мистериально-дионисийского сюжета 266
3.1.3. Механизм создания мистериально-дионисийского метатекста. 269
3.1.4. Концепция теургического искусства и мистериально-дионисийский метатекст 299
3.1.5. Позднеромантический генезис концепции теургического искусства и мистериально-дионисийский сюжет 308
3.2. Концепция «ты еси» как производная от мистериально-дионисийского сюжета 318
3.2.1. Место концепции «Ты еси» в творчестве Иванова 318
3.2.2. Генезис принципа «ты еси» 320
3.2.3. История интерпретации мистической антропологии Иванова .. 323
3.2.4. Связь статьи «Ты еси» с мистериально-дионисийским сюжетом: история создания и текстология 326
3.2.5. Общая характеристика концепции «ты еси». Ее связь с мистериально-дионисийским сюжетом 329
3.2.6. Антропософские слой концепции «ты еси» 340

3.2.7. Место статьи «Anima» в творчестве Иванова 345

3.2.8. Статья «Anima» в контексте сюжета «ты еси» и мистерильно-дионисийского сюжета 347

3.2.9. Природа подтекста в рамках сюжета «ты еси»: средневековые символы Рахили и Лии как лики Анимуса 361

3.3. Мелопея «Человек» как симбиоз мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси» 378

3.3.1. Ключ к интерпретации мифопоэтики «Человека» 378

3.3.2. Композиция «Человека» как отражение мистериально-дионисийского сюжета 380

3.3.3. Мифопоэтика первого раздела «Аз есмь» 383

3.3.4. Мифопоэтика второго раздела «Аз есмь» 395

3.3.5. Мифопоэтика второй части мелопеи «Человек» – «Ты еси» 411

3.3.6. Историософская концепция Иванова: третья часть мелопеи «Человек» – «Два града» 432

3.3.7. Мифопоэтика четвертой части мелопеи «Человек» «Человек един» 447

3.4. Визионерский опыт и жизнетворческие практики Вячеслава Иванова в свете мистериально-дионисийского сюжета 462

3.4.1. “Младший символизм” и “визионарная эстетика” 462

3.4.2. Видение Иванова как симбиоз дантовской и мистериально-дионисийской символики 464

3.4.3. Видение Иванова в свете мистериально-дионисийского метатекста 471

3.4.4. Видение Иванова и символика микрокосма и макрокосма («Сон Матери-Пустыни. Духовный стих») 474

3.4.5. Проблема тройственных союзов и визионерский опыт Иванова 477

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 488

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 501

ПРИЛОЖЕНИЕ 547

ВВЕДЕНИЕ

Поэзия Вячеслава Иванова (1866 – 1949) – густой экстракт русского культурного ренессанса. Ее «постоянные эпитеты» – «сложная» и «темная». Эта сложность и темнота требуют от читателя и исследователя, как говорил Сократ относительно сочинений Гераклита, быть делосским водолазом, т.е. очень искусным пловцом, в нашем случае – изощренным читателем, который почти неотличим от исследователя. Однако эта сложность компенсируется четкой и последовательной структурированностью художественного сознания и художественного мира Иванова[1]. Всякий, кто соприкасается с его творческим наследием, поражается его целостностью, архитектонизмом и монументальностью. Эта стройность ивановского универсума была отмечена М.М. Бахтиным и С.С. Аверинцевым, которые сформулировали постулат о системности художественного мира Иванова. «Через все звенья его символов можно провести графическую линию, настолько сильна их логическая связь. Если для поэтов обычно характерно психологическое и биографическое единство, то у Вяч. Иванова единство чисто систематическое. Все темы его поэзии представляют очень сложную единую систему. Его тематический мир так же един, отдельные моменты его тематики так же взаимно обусловлены, как в философском трактате» [Бахтин, 1986, с. 397]. «Символы составляют у Вяч. Иванова систему такой степени замкнутости, как ни у кого из русских символистов. У него в принципе нет двух таких символов, каждый из которых не требовал бы другого, не «полагал» бы его (в философски-диалектическом смысле слова «полагание») <...>; нет двух символов, которые не были бы связаны цепочкой смысловых сцеплений, примерно так, как связываются понятия в диалектике Гегеля или особенно того же Шеллинга («Konstruktion») <...> каждый символ занимает четко

[1] Под художественным миром мы понимаем результат отражения объективной действительности в искусстве.

определенное место по отношению к другим символам <...> каждое из значений каждого символа <...> обращено в направлении каких-то иных символов этой же системы» [Аверинцев, 2001, с. 122–123; см. также: Аверинцев, 1989]. Схожую характеристику находим в воспоминаниях А.Ф. Лосева, который свидетельствовал о целостности миросозерцания Иванова: «У него единое целое, абсолютная слиянность всего максимально высокого и максимально интимного» [Лосев, 1989, с. 465].

Наша работа исходит из предпосылок, сформулированных Бахтиным, Аверинцевым и Лосевым: художественный мир Иванова есть логически организованная система, которая состоит из множества элементов-символов, которые занимают в рамках единой структуры четко определенное место и семантически связаны друг с другом.

Однако презумпция целостности и системности художественного мира Иванова ставит вопрос о том, какова природа этой целостности и системности, каковы конструктивные принципы художественного мира Иванова?

Хронологически первой попыткой такого проникновения в ивановское миросозерцание и художественную систему как его отражение принадлежит Е.Д. Шору, который предложил «Опыт реконструкции мировоззрения» Иванова [Сегал, Сегал-Рудник, 2008, с. 377–383]. Эта реконструкция представляла собой компилятивное эссе, выстроенное из основных положений статей Иванова «О границах искусства», «О русской идее», «Ты еси», «Древний ужас», «Достоевский и роман-трагедия». Шор рассматривает мировоззрение Иванова как единство мистики, эстетики и философии, показывая, что его интегрирующим началом оказывается космический миф о Мировой душе. Иванов критически расценил сочинение Шора, усмотрев его достоинство в синкретической установке («даре сочетания»), а недостаток – в компилятивности и отсутствии «остроты различения» [Сегал, Сегал-Рудник, 2008, с. 383].

На современном этапе развития ивановедения сложилось **три основных подхода к пониманию художественного мира и системы символов Иванова.** Их анализ позволит нам определить **степень научной разработанности темы** нашего диссертационного исследования.

Первый подход – наиболее распространенный и утвердившийся. Его можно назвать концепцией палимпсеста. Суть этой концепции состоит в том, что каждый отдельный символ Иванова и вся его символическая система в целом рассматривается как подобие палимпсеста – такого способа создания рукописи, при котором один текст пишется поверх другого. В теории литературы палимпсест определяется как «привилегированный образ интертекстуальности, ибо она тоже представляет собой работу по накоплению текстовых отложений» [Пьеге-Гро, 2008, с. 167]. Ивановский художественный мир в целом и каждый отдельный его символ обладают многомерной, «слоистой» структурой. Семантика символа организована как система плоскостей или уровней, которые координированы друг с другом и выстраиваются в синтагматическую последовательность, в основе которой лежит историко-культурный принцип. Семантическая структура символа формируется путем нанизывания одного семантического пласта на другой. Пласты семантики различаются исторически и культурно, отсылают к античности, средневековью, новоевропейской культуре, насыщаются не только художественными, но и философскими, богословскими, мистическими, эзотерическими смыслами. В рамках конкретного художественного высказывания возникают сложные и даже причудливые сочетания семантических плоскостей. Показательный пример использования палимпсестной модели – концепция Памелы Давидсон, развитая в книге «The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov», где проводится мысль о взаимоналожении в художественных и философских текстах Иванова трех семантических платов: античного дионисийства, дантовской символики и соловьевской софиологии [Davidson, 1989]. Еще один показательный пример

палимпсеста как объяснительной модели – анализ символики Анимы у С.Д. Титаренко. В ней исследовательница усматривает взаимоналожение нескольких разновременных и разнокультурных пластов: христианской теологии (Августин), софийной метафизики (Вл. Соловьев), гностицизма, психоанализа и феноменологии [Титаренко, 2009а]. Палимпсестная модель используется как герменевтическая структура для анализа художественного времени [Овсянников, 2016]. Технику палимпсеста усматривают также в построении достоевсковедческих исследований Иванова [Исупов, 2012, с. 50]

Недостатком концепции художественного мира как палимпсеста, на наш взгляд, является дезинтегрированность его структуры, отсутствие принципа внутренней организации. Может создаться впечатление, что системообразующий принцип символа-палимпсеста – синтагматический: нанизывание и соположение. Но он явно недостаточен. В таком случае семантические элементы символа оказываются однородными и даже изогенными. Проще говоря, нет никакой разницы между отдельными элементами семантики символа, все они равноценны. Не возникает никакой иерархии, кроме хронологической. Семантические элементы символа оказываются тождественными вплоть до полной неразличимости. Герменевтический анализ ивановского художественного мира неизбежно приходит к выводу, что нельзя установить никаких различий между антично-языческими, христианскими и гностическими элементами области значений символа. Такой взгляд опасен редукционистскими и нигилистически окрашенными воззрениями на творчество Иванова. Так, например, В.В. Петров описывает ивановские произведения как конгломерат реминисценций, не осененных общей идеей [Петров, 2017а].

Второй основной подход к пониманию художественного мира и системы символов Иванова можно назвать образно-парадигматическим. Его предложила и развила Л.В. Павлова [Павлова, 2005].

Для описания художественного мира и отдельных образов-символов Павловой используется инструментарий, предложенный Н.В. Павлович, а именно – образные парадигмы: X → Y, где X – основание сопоставления, то, что выражается образом, план содержания, а Y – образ сопоставления, то, что изображено, план выражения [Павлович, 1995, с. 10].

Образные парадигмы дали возможность представить символическую семантику в виде цепочек, которые обнаруживают тотальную взаимосвязь всех элементов системы образов (например, бык ↔ Дионис ↔ змей ↔ Христос). Эмпирическим путем выяснилось, что для Иванова чрезвычайно характерна расположение значений символа в виде пучка, или веера, парадигм.

Главное достоинство образно-парадигматической концепции состоит в том, что происходит дифференциация внутри области значений системы символов. Для этого берутся важнейшие мистико-эстетические категории Иванова: «реальнейшее» и «реальное» [Иванов, 2007, с. 195–197]. В область реального включается все, что касается эмпирической действительности, видимый план символа. Реальнейшее определяется как духовное, метафизическое, мистическое, психологическое. В нем различаются уровни микрокосма («субъективное» реальнейшее) и макрокосма («объективное» реальнейшее).

Художественный мир Иванова описывается как система образных парадигм, в которых план выражения («реальное») соотносится с планом содержания («реальнейшее»), который, в свою очередь, допускает дальнейшую семантическую дифференциацию на основе оппозиции «макрокосм / микрокосм» [Павлова, 2010; Павлова, Каяниди, 2017; Павлова, Каяниди, 2019].

Образно-парадигматический подход разрешает некоторые существенные противоречия концепции художественного мира Иванова и его системы символов как палимпсеста. В синтагматическое наложение

семантических плоскостей вносится внутренняя структурированность, которая делает более транспарентной взаимоотношение совокупности элементов системы друг с другом: становится явной внутренняя связь символов как элементов художественного мира. Вместе с тем сохраняется неопределенность с тем, какова конфигурация этой связи. Образно-парадигматические цепочки, установленные в рамках тех или иных тематических групп, оказываются подобны эмпедокловым телам, которые не могут образовать единое целое в силу отсутствия интегрирующей структуры, которая бы их упорядочила.

Третья концепция ивановского художественного мира и системы символов может быть названа лингвофилософской. Она принадлежит Л.А. Гоготишвили [Гоготишвили, 2002; Гоготишвили, 2006] и развивается в трудах С.В. Федотовой [Федотова, 2018; Федотова, 2019; Федотова, 2022; Федотова, 2024], Е.К. Созиной [Созина, 2023; Созина, 2024], А.А. Гравина [Гравин, 2022]. Гоготишвили утверждает, что ивановский символ деонтологизирован, он не отсылает к реально существующему референту, а осуществляет художественную коммуникацию с помощью совокупности предикатов. Сущность ивановского символизма – безобъектная референция. Она состоит в том, что у ивановского символа нет объективно существующего денотата, поэтому этот денотат не может обрести в символе свое имя. А сам символ является «совокупностью плавающих, снятых с объективированных “гнезд” предикатов» [Гоготишвили, 2006, с. 29]. Пожалуй, это узловой момент в концепции Гоготишвили: символ не имя, не сущность для иного, а предикат, т.е. отрешенный от сущности, «снятый» смысл. Понимание ивановского символа как предиката приводит Гоготишвили к утверждению, что, например, ивановский Дионис – это не античный бог, а некая неименуемая, а только ознаменованная этим именем сущность – некое религиозное состояние [Гоготишвили, 2006, с. 60]. Своеобразие референции у Иванова состоит в том, что он использовал

«неименующий символ» (например, Дионис, Меламп, Прометей и т.д.) как «чужое» имя, при этом «Иванов тем самым, действительно, ослаблял в этом “чужом” имени его объективирующую и референцирующую силу, но, как следствие, он неизбежно активизировал при этом символическую силу потенциальных предикатов этого “чужого” имени» [Гоготишвили, 2006, с. 29].

Чтобы прояснить это рассуждение Гоготишвили, возьмем в качестве примера мифологическое суждение Иванова, которым если и не исчерпывается его мировоззрение, то выражается нечто в высшей степени существенное: Дионис-Загрей есть страдающий Христос (точнее говоря, его античный прообраз). Субъектом этого синтетического суждения является Дионис-Загрей. По Гоготишвили, Иванов подразумевает под ним не античного хтонического бога, сыновнюю ипостась Зевса-Аида, а некую сущность, знаменующую состояние эллинской религиозной души. Дионис-Загрей – это «неименующий символ», на уровне денотата не отсылающий нас к мифологическому существу. Но при этом Иванов использует «снятые» предикаты этого имени: сыновняя ипостась, жертвенная смерть, воскресение, – с тем чтобы выразить немифологическое содержание (психологическое, мистическое, историческое).

Все три рассмотренные концепции объединяет презумпция системной сложности, многоплановости ивановского художественного мира. Однако структурный механизм созидания этой системной сложности каждый раз определяется по-разному. В концепции палимпсеста интегрирующим инструментом выступает кумулятивный принцип; в образно-парадигматическом подходе – структура образа, понятая как оппозиция «реального» и «реальнейшего»; в лингвофилософской концепции – специфически понятый (безобъектный) референциальный акт.

Лингвофилософскую и образно-парадигматическую концепции роднит представление о том, что семантика художественного мира и символа

Иванова может быть описана как пучок дифференциальных признаков: безобъектных предикатов – у Гоготишвили, элементов образной парадигмы – у Павловой. И там и тут символ предстает как некая «облачная» структура, при которой сущность символа, его са́мое само́ [Лосев, 1994] апофатически прикровенно и таинственно, а область его эксплицированных значений подобно окутывающим это ядро семантическим покровам, или слоям. Однако Гоготишвили сближается с теорией символа-палимпсеста в том, что касается имманентной структуры семантики символа: для нее семантические элементы символа просто соположены, кумулятивно нанизаны. Павлова же вносит структурность в область семантики символа, различая реальнейшее и реальное, а внутри реальнейшего – микрокосмическое и макрокосмическое.

Вместе с тем для образно-парадигматического подхода характерно признание за символом его онтологического статуса: символ – это способ репрезентации, ознаменования реальных сущностей; для лингвофилософской же концепции ивановский символ если и не полностью конвенциональный знак, то гораздо ближе к нему, чем к языковой единице, выражающей объективный смысл.

Итак, анализ основных интегральных подходов к творчеству Иванова выявил, что проблема создания универсальной модели его художественного мира не может считаться до конца решенной и требует дальнейших научных изысканий.

Наша универсальная модель художественного мира, о которой пойдет речь в диссертации, находится в диалогических отношениях с палимпсестной и образно-парадигматической концепциями и представляет собой попытку предложить иной вариант интегрирующей структуры ивановского художественного мира.

В 1988 году американский славист и ивановед Джеймс Уэст сетовал на недооценку Иванова со стороны почитателей и исследователей Серебряного века: «Ivanov is still for most a background figure <…> the Symbolist names most

familiar today to the non-specialist are Belyj, Sologub and Brjusov»[2] [West, 1988, p. 232]. За минувшие три десятилетия ситуация коренным образом изменилась. Из «фоновой фигуры» Иванов по праву стал фигурой номер один символизма. Этому в немалой степени способствовали активные исследования и публикации разнообразных творческо-биографических материалов, касающихся Иванова. В настоящий момент восстановлены и исследованы практически полностью основные вехи биографии поэта; значительно продвинулись и углубились также исследования творческого наследия Иванова. Чтобы понять, на какой стадии находятся ивановедческие исследования, дадим обзор их **основных направлений.**

Научное, а не литературно-критическое осмысление творчества Иванова началось в 1960-е гг. в США и Германии. Первые ивановедческие исследования, появлявшиеся до издания брюссельского собрания сочинений поэта либо в пандан ему, были практически исключительно посвящены философско-эстетическому наследию Иванова, которое было манифестировано в трех книгах его статей («По звездам», «Борозды и межи» и «Родное и вселенское»), а также в «Переписке из двух углов» и монографии о Достоевском. Поэтические тексты привлекались как иллюстративный материал для тех или иных положений теоретической мысли Иванова. Объяснение такого исследовательского крена западной гуманитаристики дала Памела Давидсон, которая показала, что «к фундаментальной перемене в критической установке – от Иванова-поэта к Иванову-философу культуры» привела «Переписка из двух углов» [Davidson, 1996, p. XXII] – самая известная на Западе книга – диалог Иванова и Михаила Гершензона о кризисе европейской культуры и путях его преодоления, изданная в 1921 году и переведенная в 1920 – 1930-е гг. на

[2] «Иванов все еще остается для большинства фоновой фигурой <…> Имена символистов, наиболее известные среди не-специалистов, – Белый, Сологуб и Брюсов» [Здесь и далее перевод всех иноязычных текстов, помимо специально оговоренных случаев, принадлежит нам – Л.К.].

основные европейские языки. Самые значимые исследования раннего ивановедения – монографии Карин Чёпль и Джеймса Уэста. Чёпль рассмотрела взаимосвязь между основными образами книг лирики Иванова и его эстетической теорией [Tschöpl, 1968], а Уэст дал обзор эстетических концепций Иванова (общей теории символа, теории трагедии, теории театра и др.) на фоне теоретических исканий русских символистов [West, 1970].

Основы анализа поэтики Иванов заложили С.К. Маковский, который посвятил Иванову отдельную главу в книге «Портреты современников» и выделил основные свойства поэзии Иванова: синкретизм, эзотеризм, религиозный мистицизм и др. [Маковский, 1955, с. 271–310]. К. Тарановский задал тон сравнительно-сопоставительным историко-литературным исследованиям, выявив точки соприкосновения поэзии О. Мандельштама и Иванова [Тарановский, 1967; Тарановский, 1969]. Одно из первых историко-биографических исследований творчества Иванова – статья А.Е. Климова о втором эмигрантском периоде жизни Иванова [Климов, 1972, с. 151 – 165].

С теории символизма к творческой практике и поэтике Иванова фокус внимания ивановедов перемещается в 1990 – 2000 гг. В работах Анджея Дудека [Dudek, 1993], С.Д. Титаренко [Титаренко, 2008a; Титаренко, 2009c], Л.В. Павловой [Павлова, 2002; Павлова, 2003; Павлова, 2004a; Павлова, 2004b], Е.А. Тахо-Годи [Тахо-Годи, 2002b], С.В. Федотовой [Федотова, 2000; Федотова, 2005], В.В. Полонского [Полонский, 2008] уделяется пристальное внимание художественных особенностям системы образов, жанра, символики и мифопоэтики Иванова. Грандиозное, хотя и несовершенное рассмотрение основных мотивов и образов символизма (в том числе Иванова) представил австрийский филолог-славист Аге Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве, 2003].

В 1990-е гг. окончательно складываются основные направления ивановедения: биографическое, историко-литературное, историко-философское, историко-научное.

Пожалуй, важнейшим направлением работы ивановедов начиная с 1980-х гг. стали публикации архивных материалов, связанных с жизнью и творчеством Иванова: его переписки с современниками, дневников, произведений, не опубликованных при жизни автора (стихотворений, поэм, драм). Колоссальным достижением **биографического направления** стала публикация огромного корпуса эпистолярия поэта. На сегодняшний день в научный оборот введен основной массив переписки Иванова со своими современниками. Высокие стандарты издания эпистолярного наследия Иванова были заложены С.С. Гречишкиным, Н.В. Котрелев, А.В. Лавровым, которые опубликовали основную часть переписки Иванова с Брюсовым [Гречишкин, Котрелев, Лавров, 1976]. Она была восполнена А.Л. Соболевым [Соболев, 2016]. За изданием писем Иванова и Брюсова последовала публикация переписки Иванова с Блоком [Котрелев, 1982, с. 163–176]. В 1990-е годы была издана переписка Иванова с С.А. Венгеровым [Кузнецова, 1993], Э.К. Метнером [Сапов, 1994], С.К. Маковским [Богомолов, Гречишкин, Кузнецова, 1994], А.В. Гольштейн [Вахтель, Кузнецова, 1996] и П. Флоренским [Андроник (Трубачева), Иванов, Шишкин, 1999]. Большое значение для понимания бакинского этапа жизни Иванова имела публикация книги М. Альтмана, осуществленная К.Ю. Лаппо-Данилевским и В.А. Дымшицем [Альтман, 1995]. Благодаря археографическим публикациям 2000-х гг. биографический и творческий облик Иванова, особенно раннего и позднего, открылся совершенно по-новому, необыкновенно объемно и полно. Это стало возможно в результате введения в научный оборот переписки Иванова с И.М. Гревсом [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006], Лидией Зиновьевой-Аннибал [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009], Ольгой Шор [Кондюрина, Иванова, Рицци, Шишкин, 2001], Евсеем Шором [Сегал, Сегал (Рудник), 2008], с сыном Дмитрием и дочерью Лидией [Иванов, 2008с] и др.

Особое место среди биографических исследований принадлежит работам Н.А. Богомолова, который на основе писем и дневников сумел воссоздать картину жизни Иванова 1903–1910 гг. [Богомолов, 1999; Богомолов, 2009].

Ряд неизвестных произведений Иванова ввели в научный оборот Г.В. Обатнин [Иванов, 1994b], А.Б. Шишкин [Аверинцев, Шишкин, 2001; Шишкин, 2017], Д.В. Иванов [Иванов, Шишкин, 2001], Ю.К. Герасимов [Герасимов, 1984] и др.

На основе опубликованных и архивных материалов были составлены хроники жизни и творчества Иванова [Зобнин, 2011; Соболев, Шишкин, 2021], в серии ЖЗЛ вышла первая биография Иванов [Зобин, 2022].

Биографические исследования могут комбинироваться с историко-литературными [Обатнин, 2017], историко-философскими [Федотова, 2016b], историко-научными [Вестбрёк, 2002].

Самым масштабным направлений в ивановедении является **историко-литературное**. В его рамках выделяется отдельная группа монографий и статей, которые посвящены определению подтекстуального поля художественных произведений Иванова. Эти исследования позволяют выявить тот или иной субстрат ивановских текстов: антично-мифологический [Бёрд, 2002; Бёрд, 2003, Бёрд 2009; Козубовская, 2011; Арефьева, 2007; Сегал (Рудник), 2010], фольклорный и древнерусский [Топорков, 2012], дантовский [Davidson 1989; Асоян, 1989, с. 121–143; Шишкин, 1996; Устинова 2002], гётеанский [Вахтель, 1993; Вахтель, 1996; Wachtel, 1994a], вагнеровский [Магомедова, 2015; Топорков, 2016], соловьевский [Davidson, 1989; Громов, 2002], ницшеанский [Кибальниченко, 2017; Минц, 2004; Сычева, 2000] и др.

Ряд ивановедческих работ построен на комплексном анализе того или иного отдельного произведения или цикла произведений [Malmstad, 1988; Davidson, 1988; Гардзонио, 2003; Дэвидсон, 1996; Доценко, 2006; Мицкевич,

2002; Мицкевич, 2003; Тахо-Годи, 2003; Тахо-Годи, 2010; Тахо-Годи, 2015; Топорков, 2012; Фетисенко, 2024].

Особая ветвь историко-литературного ивановедения – сравнительно-сопоставительные исследования, устанавливающие взаимосвязь творчества Иванова и других поэтов Серебряного века. Биографические и творческие взаимоотношения Иванова с Блоком рассматриваются З.Г. Минц и А.Б. Шишкиным [Минц, 1982; Шишкин, 2006b], с А. Белым – Е.В. Глуховой, О.Б. Сокуровой, Дж. Джулиано [Глухова, 2006; Джулиано, 2010; Сокурова, 2007], с Бальмонтом – О.В. Епишевой [Епишева, 2010], с В. Ходасевичем – О. Роненом и И. Ронен [Ронен И., Ронен О., 2010] и др.

Отдельную, хотя и немногочисленную группу исследований составляют работы, рассматривающие особенности поэтического языка Иванова. Здесь прежде всего стоит назвать работы А.Г. Грек [Грек, 2004b, 2010a; 2010b], книгу итальянского слависта М. Гидини [Ghidini, 1997], диссертацию В.Ю. Прокофьевой [Прокофьева, 1996]. Среди лингвофилософских исследований Гоготишвили выделяется очень ценная статья «Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова», где весьма обстоятельно рассмотрены синтаксические фигуры в поэзии Иванова [Гоготишвили, 2002].

Особую группу ивановедческих исследований составляют очень многочисленные **историко-философские работы**, которые часто имеют вполне объяснимый религиозно-философский уклон. Здесь возникает несколько тематических точек притяжения: Иванов и Соловьев [Grabar, 1994; Шишкин, 2003; Котрелев, 2009; Микушевич, 2002; Фридман, 1994], Иванов и Ницше [Клюс, 1999; Жукоцкая, 2001], Иванов и Бахтин [Terras, 1993; Грабар, 1993; Йованович, 1993; Николаев, 2003; Махлин, 2016; Федотова, 2024], Иванов и Лосев [Тахо-Годи, 2002a; Бёрд, 1999; Бибихин, 2002; Фридман, 1994].

Самым немногочисленным, но при этом самым многообещающим является **историко-научное направление** ивановедения. Сюда мы относим исследования, определяющие биографические и творческие взаимоотношения Иванова с современными ему учеными, а также влияние Иванова на теоретическую мысль XX века. Здесь прежде всего обсуждалась методология исследований Иванова о Дионисе [Брагинская, 1988], соотношение результатов этих исследований с современными научными данными [Вестбрук, 2007]. Взаимоотношения Иванова с немецкими и русскими учеными конца XIX века были описаны М. Вахтелем [Wachtel, 1994a; Вахтель, 2008; Вахтель, 2010; Вахтель, 2018] и Г.М. Бонгард-Левиным, Н.В. Котрелевым, Е.В. Ляпустиной [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006, с. 287–398]. В рамках историко-научного направления значительная роль принадлежит К.Ю. Лаппо-Данилевскому, который рассмотрел влияние на филологические воззрения Иванова А.Н. Веселовского [Лаппо-Данилевский, 2011], дискуссию Иванов с историко-мифологической школой и с формализмом [Лаппо-Данилевский, 2023], а также осмысление Ивановым научного наследия филолога-классика У. Виламовица-Мёллендорфа [Лаппо-Данилевский, 2008; Лаппо-Данилевский, 2010]. Ф. Вестбрёк показал, каково было влияние исследований по классической филологии на замысел ивановской трагедии об Антигоне [Вестбрёк, 2002]. Нам удалось установить, на какие научные концепции классических филологов Иванов опирался [Каяниди, 2023], а с какими дискутировал [Каяниди, 2021], создавая трагедию «Прометей». Часть исследований на тему «Иванов и Бахтин», «Иванов и Лосев», «Иванов и Гоготишвили», отмеченных нами ранее, имеет отчетливый научно-исторический характер.

Актуальность нашего исследования продиктована необходимостью синтезировать сильные стороны палимпсестной, образно-парадигматической и лингвофилософской концепций художественного мира Иванова, создав его

интегральную модель, которая объяснила бы феномен системности символов Вячеслава Иванова. Создание подобной модели имеет значение для осмысления не только творческого наследия «мэтра русского символизма», но и всего русского культурного ренессанса начала XX века, поскольку Иванов был одной из самых ярких и влиятельных творческих и интеллектуальных фигур Серебряного века: «Все его современники – только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути» [Бахтин, 1986, с. 394].

Объектом исследования выступает художественный мир Вячеслава Иванова, а **предметом** – структурно-семантические закономерности его создания, развития и функционирования.

Материалом исследования послужил корпус художественно-поэтических произведений Иванова (прижизненные книги стихов, главным образом «Кормчие звезды», «Cor ardens» и «Нежная тайна»; драматургия Иванова, прежде всего трагедия «Прометей»; мелопея «Человек»), философская эссеистика Иванова, собранная в книги «По звездам», «Борозды и межи», «Родное и вселенское», статьи Иванова 1930-х гг., опубликованные в европейских журналах, обширный эпистолярий поэта. Для осмысления произведений Иванова привлекалась античная, средневековая и новоевропейская философия, особенно интенсивно досократическая философия, платонизм и неоплатонизм, схоластика, ницшеанство; исследования по классической филологии, в основном немецкие и французские; антропософские трактаты, произведения Данте, поэзия русского романтизма (А.К. Толстой), а также музыкальные произведения А.Н. Скрябина («Поэма огня»).

Цель нашего исследования – реконструировать структурно-семантическую модель художественного мира Вячеслава Иванова, который манифестируется в форме единого метатекста с двумя гиперсюжетами –

мистериально-дионисийским и «ты еси». Для достижения поставленной цели необходимо выполнить ряд **задач**:

1) описать структуру, генезис и репрезентацию мистериально-дионисийского сюжета как основной универсалии художественного мира Иванова,

2) исследовать текстообразующий потенциал мистериально-дионисийского сюжета,

3) рассмотреть механизм формирования художественного мира Иванова как мистериально-дионисийского метатекста,

4) описать структуру, генезис и текстопорождающий потенциал сюжета «ты еси» как производной от мистериально-дионисийского сюжета и второй основной универсалии художественного мира Иванова,

5) рассмотреть симбиоз универсалий художественного мира Иванова, представленный в мелопее «Человек»,

6) установить роль мистериально-дионисийского сюжета в жизнетворческих практиках Иванова.

Научная новизна нашего исследования состоит в описании внутренней организации, функций и свойств структурно-семантической, мифопоэтической модели художественного мира Вячеслава Иванова. Мы установили две взаимосвязанные универсалии художественного мира Иванова – мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси». Нами предложено новое, структурно-семиотическое, понимание феномена дионисийства Иванова. Нам удалось по-новому рассмотреть структуру, генезис и семантику концепции «ты еси»; мы описали его как мифопоэтический нарратив, порождаемый мистериально-дионисийским сюжетом. В свете описанных универсалий нами предложено новое прочтение ряда лирических и лироэпических произведений Иванова, трагедии «Прометей» и мелопеи «Человек», а также новое осмысление жизнетворческих практик Иванова («тройственных союзов»).

Методологической базой нашего исследования стали работы следущих отечественных и зарубежных ученых: С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Р. Бёрда, Н.А. Богомолова, М. Вахтеля, Ф. Вестбрука, П. Дэвидсон, Н.В. Котрелева, К.Ю. Лаппо-Данилевского, К. Леви-Стросса, А.Ф. Лосева, Л.А. Маштаковой, Е.М. Мелетинского, З.Г. Минц, Г.В. Обатнина, Л.В. Павловой, Е.К. Созиной, Е.А. Тахо-Годи, С.Д. Титаренко, А.Б. Шишкина, У. Эко и др.

Наша методология основана на комплексе литературоведческих и отчасти философско-герменевтических исследовательских процедур. Для описания структуры мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси» мы применяли герменевтический, мифопоэтический, структурно-семиотический методы и диалектико-феноменологический подход. Чтобы продемонстрировать генезис основных универсалий ивановского художественного мира, мы использовали культурно-исторический и сравнительно-исторический методы. Для анализа художественно-поэтических произведений Иванова нами были применены мотивно-тематический и образно-парадигматический подходы.

Теоретическая значимость нашего исследования заключается в разрешении фундаментальной проблемы системности и целостности художественного мира Иванова как одного из лидеров русского литературного и религиозно-философского модернизма. Предложенная нами структурно-семантическая, мифопоэтическая модель художественного мира Иванова может использоваться литературоведами, философами, культурологами для осмысления русского Серебряного века.

На защиту выносятся следующие **положения:**

1) Одной из главных универсалий художественного мира Иванова является мистериально-дионисийский сюжет, который включает в себя восходящий к орфизму миф о растерзании Диониса титанами и выполняет в творчестве Иванова интегрально-конструктивную и парадигматическую

функцию, моделируя разнообразные смысловые структуры (художественное пространство и время, систему образов, структуру сюжета, систему персонажей и т.д.). Мистериально-дионисийский сюжет представляет собой мифологический нарратив, все элементы которого связаны диалектически. Этот сюжет может быть представлен в виде совокупности взаимосвязанных триад, объединенных в две девятерицы. Первая девятерица представляет собой мистериальный сюжет, в центре которого – жертвенная смерть Диониса и грехопадение человечества, а вторая – сотериологический сюжет, в котором происходит воскресение Диониса и возрождение человечества.

2) Материальная причина (causa materialis) мистериально-дионисийского сюжета, его «строительный материал» – античная мифология (цикл о Мелампе и орфические космогонии, главным образом «Рапсодическая теогония»). Действующая причина (causa efficiens) мистериально-дионисийского сюжета, т.е. средство и способ его интеграции в цельную структуру, – платонические и неоплатонические диалектические схемы. У Платона Иванов заимствует символику крестообразной сферы (Мировой души), которую образуют круги тождественного и иного. Она становится для Иванова эмблематическим архетипом мироздания и, будучи христианизированной, предстает как своеобразный символико-геометрический аналог его известной обобщающей формулы «Мир – обличье страждущего бога». Неоплатоническими элементами мистериально-дионисийского сюжета оказывается символика зеркальности, образ Зевса-Диониса и понятие «делимой демиургии».

3) Художественный мир Иванова манифестируется в форме единого мистериально-дионисийского метатекста. Его ядро составляют поэма «Сон Мелампа» (1907), трагедия «Прометей» (1915) и авторское предисловие к этой трагедии (1919). Срединное положение между ядром и периферией занимают такие произведения, в которых прямо и недвусмысленно актуализируется дионисийская тематика, но не в целостном виде, а в виде

отдельных мотивов и образов, отсылающих к мистериально-дионисийскому сюжету. Наиболее обширной и многочисленной является периферия мистериально-дионисийского метатекста, к которой относятся такие произведения, где мистериально-дионисийский сюжет становится не содержанием, а структурно-семантической основой, которая определяет «недионисийское» содержание путем семантических трансформаций.

4) В трагедии «Прометей» мистериально-дионисийский сюжет предстает как текстопорождающая модель. Мистериально-дионисийский сюжет является потенцированным сюжетом, по-разному отраженным в различных мотивно-образных ситуациях, на которые сегментируется ивановская трагедия. Каждая сегмент трагедии основан на той или иной триаде мистериально-дионисийского сюжета и представляет собой ее трансформацию. Части мистериально-дионисийского сюжета предстают как парадигмы, видоизмененное повторение которых становится инструментом кодирования и продуцирования новых частей художественного целого.

5) Инструментами создания мистериально-дионисийского метатекста становятся: 1. пространственная мифология, 2. астральная, растительная, морская и солярная символика, 3. космологическая символика креста, 4. комплекс мотивов, имеющих титанические и/или дионисийские коннотации, 5. лексика с окказиональной «дионисийской» семантикой, 6. аллюзии на дионисийский миф, на прометеевский миф, на орфико-неоплатоническую символику.

6) В лирических текстах мистериально-дионисийский сюжет представлен особым образом. В стихотворениях содержится только два-три мистериально-дионисийских мотива или образа и никогда не предстает весь сюжет целиком. Эти мотивы тяготеют к двум триадам мистериально-дионисийского сюжета – мистериальной (растерзание Диониса как вселенское грехопадение) и сотериологической (искупление человечества через его воссоединение с Дионисом воскресшим).

7) Мистериально-дионийский сюжет является своего рода «сетью», «улавливающей» подтексты и аккумулирующей их в целостную смысловую структуру того или иного текста. В рамках художественного мира Иванова подтекст телеологически подчинен мистериально-дионисийскому сюжету как своей целевой причине (causa finalis).

8) Второй важнейшей универсалией художественного мира Иванова является сюжет «ты еси», который строится по образцу мистериально-дионисийского и может быть разделен на две линии – мистериальную и сотериологическую. Содержанием мистериальной линии является богоборчество Анимуса и разрыв с Анимой, содержанием сотериологической – возрождение Анимуса и спасение Анимы преображенным, богочеловеческим Анимусом. Как мистериальная, так и сотериологическая линия сюжета «ты еси» делится на «мужской» и «женский» вариант в зависимости от актанта. Драматическая символическая история взаимоотношений Анимы и Анимуса становится основой мистической антропологии Иванова. Сюжет «ты еси», подобно мистериально-дионисийскому сюжету, предстает механизмом формирования подтекста в ивановских художественных произведениях.

9) Симбиоз мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси» происходит в мелопее «Человек». Они используются для выражения широкого спектра воззрений Иванова – мистико-эзотерических, богословских, общественно-политических, историософских.

Степень достоверности диссертационного исследования определяется привлечением большого эмпирического материала: художественно-литературных произведений Иванова, относящихся к разным родам литературы; философско-эстетической эссеистики поэта; его эпистолярного наследия. В работе применяется комбинация разнообразных научно-методологических подходов. Предложенная универсальная модель

художественного мира Иванова верифицируется на большом количестве текстов.

Практическая ценность нашей работы состоит в том, что ее результаты могут использоваться в преподавании курсов русской литературы, русской философии и культуры конца XIX – начала XX вв. Положения и выводы диссертации могут быль использованы в трудах, посвященных поэзии Иванова, и в исследованиях других произведений символизма.

Личный вклад соискателя ученой степени в получении результатов, изложенных в диссертации, состоит в самостоятельной разработке концепции диссертации, определении целей и задач, структуры глав и параграфов, сборе фактического материала и его систематизации, в проведении системного анализа произведений в избранном аспекте, в апробации результатов в форме докладов на научных конференциях и публикации научных работ.

Апробация результатов. Основные положения диссертации были отражены 53 публикациях: двух монографиях и 51 статье, 23 из которых опубликованы в периодических научных изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией. По материалам диссертации было сделано 42 доклада на международных и всероссийских конференциях: «Круг Мережковских в эгодокументах» (Москва, ИМЛИ РАН, 2024); «Гёте и мировой литературный процесс» (Москва, ИМЛИ РАН, 2024); «Круг Мережковских»: литература между философией и религией» (Москва, ИМЛИ РАН, 2023); «В. Я. Брюсов и русский модернизм на фоне мировой культуры: к 150-летию со дня рождения писателя» (Москва, ИМЛИ РАН, 2023); XVIII «Лосевские чтения» «Поминайте учителей и наставников ваших…» К 130-летию А.Ф. Лосева (Москва, «Дом А.Ф. Лосева», 2023); VII Международной конференции «Россия и Греция: диалоги культур» (Петрозаводск, ПетрГУ, 2023); X Московская всероссийская платоновская

конференция (Москва, РГГУ, 2022); «Европейское средневековье и русская литературная культура 1880-1930-х годов» (Салерно, Университет Салерно, 2022); «Свидетель века: К 100-летию А.А. Тахо-Годи» (Москва, «Дом А.Ф. Лосева», 2022); «Emigrantica продолжается: памяти Олега Анатольевича Коростелева» (Москва, ИМЛИ РАН, 2021); «Достоевский в мировой культуре: история и современность» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2021); «Сравнительная и когнитивная метрика и ритмика» памяти проф. М.А. Красноперовой (Москва, НИУ ВШЭ, 2021); XVII «Лосевские чтения» «Абсолютная мифология в эпоху “великого перелома”»: к 90-летию издания «Диалектики мифа» А.Ф. Лосева (Москва, «Дом А.Ф. Лосева», 2020); «“Проснуться знаменитым...” Стратегии литературного успеха в эпоху fin de siècle» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2020);. «Вячеслав Иванов: загадка модернизма» (Иерусалим, Иерусалимский университет, 2019); «Современные пути изучения литературы» (Смоленск, Смоленский государственный университет, 2013 – 2025 гг.); XVI «Лосевские чтения» «Философ и его время: К 125-летию А.Ф. Лосева» (Москва, «Дом А.Ф. Лосева», 2018); «Авраамиевская седмица» (Смоленск, Смоленский государственный университет, 2016–2018); «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века». К 165-летию Вл. Соловьева (Москва, «Дом А.Ф. Лосева», 2018); «Музыка – философия – культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры». К 165-летию Вл. Соловьева, 125-летию рождения и 30-летию кончины А.Ф. Лосева (Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2018); Международная научная конференция «Символ и миф у Вячеслава Иванова и Андрея Белого» (Смоленск, Смоленский государственный университет, 2018); V Международная научная конференция «Музыка – философия – культура: музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении (Москва, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, «Дом А.Ф. Лосева», 2017);

Международная научная конференция памяти Н.А. Кожевниковой (Москва, Институт русского языка РАН, 2016); «Риторика в свете современной лингвистики» (Смоленск, Смоленский государственный университет, 2016, 2018, 2020); IV Международная научная конференция «Музыка – философия – культура» – «Родное и вселенское: К 150-летию Вячеслава Иванова (Москва, Московская государственная консерватория, 2016); «Поэзия предсимволизма: К 200-летию А.К. Толстого и 180-летию К.К. Случевского» (Москва, МГУ, ИМЛИ РАН, «Дом А.Ф. Лосева», 2017).

Диссертация **соответствует паспорту научной специальности** 5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации, в частности следующим пунктам: 4. История русской литературы XX века (1890-1920-е годы), 7. История литературы русского зарубежья, 10. Биография и творческий путь писателя, 11. Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве. 12. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии, 17. Многообразие связей художественной литературы с сочинениями историков и философской мыслью, 24. Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (483 наименования) и приложения. Общий объем диссертации составляет 550 страниц.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКОГО СЮЖЕТА

1.1. Определение мистериально-дионисийского сюжета, его структура

Читательское знакомство с поэзией Иванова формирует интуитивное убеждение в том, что его художественный мир обладает поразительной целостностью, неким отчетливым единством в многообразии. Поиски этой универсальной основы художественного мира Вячеслава Иванова привели нас к убеждению, что у него выделяется некая умозрительная структура, которая выполняет интегральную и конструктивную функцию в его художественном творчестве и принимает на себя роль метатекста. Первоначально мы обозначали эту универсалию термином «пространственно-мифологическая модель» в силу значимости пространственных категорий (сферичность, трехуровневость пространства и т.д.). В кандидатской диссертации нам представлялось, что эта модель имеет только пространственное измерение. Обнаружив ее в наиболее чистом виде в поэме «Сон Мелампа», мы показали механизм ее трансформации в поэме «Солнцев перстень» и ее модификации в циклах книги лирики «Кормчие звезды» [Каяниди, 2012, с. 28–111]. Расширение материала исследования и дальнейшие наблюдения за этой пространственной структурой привели нас к убеждению, что эта модель имеет не только пространственное измерение.

Подчеркнутые Ивановым интертекстуальные связи между «Сном Мелампа», где эта модель впервые выражена в целостном виде, и трагедией «Прометей», где она повторяется и углубляется (см. параграф 2.4), указали на более широкое значение и функциональное наполнение этой пространственно-мифологической модели. Оказалось, что она способна определять и конституировать структуру не только художественного пространства, но и образной системы и трагического конфликта.

Стало ясно, что обнаруженная универсалия не ограничивается пространственным измерением, а скорее является категориальной базой для осмысления художественного пространства. Дальнейшие наблюдения над образной системой Иванова убедили нас, что найденная универсалия может быть адекватно обозначена как «мистериально-дионисийский сюжет». Под ним мы понимаем такую сюжетно-мотивную систему, которая включает в себя восходящий к орфизму миф о растерзания Диониса титанами и выполняет в творчестве Иванова интегрально-конструктивную и парадигматическую функцию, моделируя разнообразные смысловые структуры (художественное пространство и время, систему образов, структуру сюжета, систему персонажей и т.д.).

Мистериально-дионисийский сюжет разрастается в метатекст, единой сетью охватывающий художественный мир поэта. В рамках этого метатекста выделяется ядро и периферия. Ядро образуют такие тексты, в которых мистериально-дионисийский сюжет выражен целостностно и систематически; к периферии относятся такие произведения, в которых дионисийская тематика не эксплицируется, но имплицитно содержится путем разного рода семантических трансформаций. Срединное положение между ядром и периферией занимают такие произведения, в которых мистериально-дионисийский сюжет выражен частично, в виде одного или нескольких мотивов, т.е. предстает в незавуалированном, нетрансформированном виде, но при этом не целостно, а частично.

Ядро мистериально-дионисийского метатекста является очень узким, его формируют фактически три текста: поэма «Сон Мелампа» (1907), трагедия «Прометей» (1915) и авторское предисловие к этой трагедии (1919). В поэме Иванова «Сон Мелампа» мистериально-дионисийский сюжет впервые предстает целостно и систематически, в трагедии «Прометей» и в предисловии к ней этот сюжет обретает окончательный вид, в них обнажается парадигматическая природа мистериально-дионисийского

сюжета, которая выражается в построении каждого сюжетно значимого эпизода трагедии по образцу мистериально-дионисийской модели. Срединное положение между ядром и периферией мистериально-дионисийского метатекста занимают такие произведения, в которых прямо и недвусмысленно актуализируется дионисийская тематика, но не в целостном виде, а в виде отдельных мотивов и образов, отсылающих к мистериально-дионисийскому сюжету. Наиболее обширной и многочисленной является периферия мистериально-дионисийского метатекста, к которой относятся такие произведения Иванова, где мистериально-дионисийский сюжет становится не содержанием, а структурно-семантической основой, которая определяет «недионисийское» содержание путем семантических трансформаций.

В силу ограниченности объема диссертации нами будут подробно проанализированы тексты, составляющие ядро мистериально-дионисийского метатекста, а также значительная часть текстов, примыкающих к ядру. Что касается периферии, то мы опишем механизм трансформации мистериально-дионисийского сюжета в инотематические структуры и продемонстрируем его функционирование на нескольких показательных примерах, что позволит масштабировать полученный опыт на остальные произведения Иванова.

Мистериально-дионисийский сюжет представляет собой мифологический нарратив, все элементы которого связаны диалектически. Этот сюжет может быть представлен в виде совокупности взаимосвязанных триад, объединенных в две девятерицы (см. Таблицы 1 и 2). Первая девятерица представляет собой мистериальный сюжет, в центре которого – жертвенная смерть Диониса и грехопадение человечества, а вторая – сотериологический сюжет, в котором происходит воскресение Диониса и возрождение человечества.

Сначала задается метафизическая первотриада «Зевс, Персефона, Дионис-Загрей»: «В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс

абсолютный, извечный Отец единородного Сына, и есть девственная Мать Младенца – Персефона» [Иванов, 1919, с. XVIII]. Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея. / В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэйя [Иванов, 1974, с. 297].

Затем возникает новая триада, в которой Дионис-Загрей выступает на месте Зевса, Персефона трансформируется в Зеркало явлений, которое, вбирая в себя дионисийский свет, порождает титанов: «Извечная Дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и отец младенца, премирный Зевс, в сокровенные 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. <…> из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Праматери возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации» [Иванов, 1919, с. XX–XXI]. «Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэйя. / К зѐркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали Титаны глубин» [Иванов, 1974, с. 297].

Вторая триада задает первообраз действительности, его идеальную структуру. Однако реализация этой идеальной структуры происходит только на следующем витке мифологического сюжета – жертвоприношении Диониса: Дионис жертвенно отдается на растерзание титанов, которые, причастившись ему, совмещают в себе дионисийское и титаническое начала: «младенец страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам» [Иванов, 1974, с. 298]. «Небес алкали – род Земли Титаны: / Подкрались к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились – и пали пеплом дымным» [Иванов, 1919, с. 62–63].

Такова исходная девятеричная структура мистериально-дионисийского сюжета (см. Таблицу 1). Мне кажется, ее уместно, используя ивановские

понятия нисхождения и восхождения, назвать сюжетом нисхождения, поскольку в нем речь идет о погружении божественно-дионисийского начала первоединства в стихию титанически-земной множественности. Антропологическим измерением мистериальной космогонии становится вселенское грехопадение как торжество принципа индивидуации, духовной обособленности и гордыни в микрокосме.

Вторая девятерица мистериально-дионисийского сюжета, в сущности, представляет собой видоизменное повторение первой эннеады, с той лишь разницей, что меняется вектор движения сюжета (см. Таблицу 2). Теперь это восхождение титанического начала к божественному-дионисийскому. А потому содержанием этого сюжета восхождения становится история искупления и возрождения падшего человечества, а с ним и самого титанического начала, т.е. всего творения.

Исходя из содержания сюжет нисхождения можно именовать мистериальным, а сюжет восхождения – сотериологическим.

Отношения между двумя частями мистериально-дионисийского сюжета подобны широко растиражированному ивановскому образу двух зеркал, второе из которых (speculum speculi), будучи наведено на первое, восстанавливает искажение, возникшее в результате отражения [Иванов, 2007, с. 250, 358]. Так и сюжет восхождения и преображения восстанавливает нарушенные взаимоотношения между божественным и человеческим миром.

Начинается сюжет восхождения с первообразной триады, которая задает динамику нового этапа мистериально-дионисийского сюжета: «Титаны (как жертва), дионисийский огонь (как жрец) и сердце Диониса». «Прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его. / Еще незримый теплился огонь / Божественным причастьем Геи темной / В пласту земном, покрывшем кости сильных, / Убитых местью Зевсова орла» [Иванов, 1919, с. 14].

Вторая триада представляет собой «идеальную», умозрительную, как бы промежуточную реализацию первообраза искупления: «Сердце Диониса – Зевс – Зевс-Дионис». «А сердце сына, бьющееся сердце, / Отец исхитил и в себе сокрыл» [Иванов, 1919, с. 63]. «Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце – / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына» [Иванов, 1974, с. 298].

Завершается мистериально-дионисийский сюжет спасением всего творения через свободное утверждение титанического в новом Дионисе: триада «Зевс-Дионис – падшее человечество – преображенное человечество (= новый Дионис)». «Моих перстов ждала живая персть, / Чтоб разрешить богоподобных плен / И свету дня вернуть огонь Младенца» [Иванов, 1919, с. 14]; «Промыслил человеком Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю?» [Иванов, 1919, с. 65].

«Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса / Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...» [Иванов, 1974, с. 298]

«Какого же “искупления” ждет он от Диониса, и в чем может состоять это искупление? – В восстановлении превратно отраженного лика Дионисова на земле... Но для этого необходимо, чтобы атомы его света – живые монады личных воль – пришли в свободное согласие внутреннего единства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога: только тогда сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего, привлечется на землю» [Иванов, 1919, с. XXII].

В заключение рассмотрения мистериально-дионисийского сюжета необходимо сделать несколько замечаний относительно структуры репрезентирующих его таблиц. Колонки таблицы являются смысловыми плоскостями мистериально-дионисийского сюжета, которые обозначают степени проявленности сущего. Первая плоскость выражает трансцендентное, идеальное, непроявленное начало, которое ложится, однако, в основу проявленного ряда, т.е., иначе говоря, потенциальный первообраз; вторая – трансцендентно-имманентное начало, нечто проявленное, актуальный первообраз; третья – имманентное начало, реализацию актуального первообраза. Строчки таблицы являются смысловыми уровнями мистериально-дионисийского сюжета, которые выражают категориальный статус сущего и представляют собой диалектическую триаду: первый уровень есть некое сущее, одно, первоначало, второй – иное этого сущего, видоизменяющее его начало, третий – целое, единство одного и иного. Смысловые уровни могут быть также обозначены с помощью основных категорий мистериально-дионисийского сюжета: первый уровень есть дионисийское начало, монада, второй – титаническое, диада, третий – тождество дионисийского с титаническим, триада. Таким образом, по вертикали действует категориальная триада «одно – иное – сущее», «монада – диада - триада», «дионисийское – титаническое – дионисийско-титаническое», а по горизонтали – триада «трансцендентное – трансцендентно-имманентное – имманентное», различающая степень проявленности бытия. В результате пересечения этих двух триад мы получаем мифологическую девятерицу.

Таблица 1. – Структура мистериально-дионисийского сюжета: мистериальный сюжет нисхождения (богоборчество и грехопадение)

Метафизическая первотриада (рождение Диониса)	**Первообраз действительности (отражение Диониса в зеркале явлений)**	**Реализация первообраза (жертвоприношение Диониса)**
Зевс (отчее начало)	Дионис (как ипостась Зевса-Отца)	Дионис (жертва)
Персефона (материнское начало)	Зеркало явлений, Душа Мира, идеальная Земля (как ипостась Персефоны), где отражается лик Диониса	Титаны (жрецы)
Дионис-Загрей (сыновнее начало)	Титаны (как отражение Диониса в Зеркале явлений)	Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)

Таблица 2. – Структура мистериально-дионисийского сюжета: сотериологический сюжет восхождения (искупление и возрождение)

Первообраз искупления и возрождения (сожжение титанов)	**«Идеальная» реализация первообраза (спасение сердца Диониса)**	**«Материальное» осуществление первообраза (явление нового Диониса)**
Титаны (жертва)	Сердце Диониса	Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)
Дионисийский огонь (жрец)	Зевс	Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения
Сердце Диониса	Зевс-Дионис	Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис

1.2. Генезис мистериально-диоисийского сюжета

1.2.1. Зародыши мистериально-дионисийского сюжета в «доницшеанский», берлинский период творчества Иванова

Зарождение и оформление мистериально-дионисийского сюжета происходит под влиянием «Рождения трагедии из духа музыки» Фридриха Ницше, однако его генезис следует искать еще в «доницшеанский»,

берлинский период творчества Иванова (1886 – 1891)[3]. Подобно тому как в развитии религии Диониса Иванов усматривает прадионисийский период, когда сущность Диониса как оргиастического бога уже обретена, а имя – еще нет, точно так же в развитии ивановского мистериально-дионисийского сюжета можно выделить период, когда основные его категории (дионисийское и титаническое) уже определились, но еще не обрели своих собственных имен; наметились некоторые типичные ходы этого сюжета, но сам сюжет еще не развился. Для характеристики этого периода мы будем использовать художественные и автобиографические материалы, сохранившиеся в архивах Иванова: «Интеллектуальный дневник 1888–1889 годов», изданный Н.В. Котрелевым и И.Н. Фридманом, стихотворения «Теомахия», «Воспоминание» и отрывки из поэмы «Иуда», введенные в научный оборот С.В. Федотовой, а также поэму «Ars Mystica», впервые опубликованную Е.В. Глуховой и С.Д. Титаренко.

В дневниковой записи от 4 марта 1888 года мы находим экфрасис римского надгробного рельефа, на котором изображается жертвоприношение быка тавроболом в рамках митраистского культа: «юноша, вскочив сзади на [откинувшего] закинувшего назад голову жертвенного быка, вонзает длинный нож в его упругую шею <…> струится из раны и падает кровь» [Иванов, 1999, с. 15]. Н.В. Котрелев, автор комментария к «Интеллектуальному дневнику», связывал ивановский экфрасис со стихотворением «Неведомому богу» [Иванов, 1999, с. 49]: «Шатается, грянулся вол – / И пьет из-под черной секиры живую струю тавробол» [Иванов, 1971, с. 541]. Это стихотворение вошло в цикл «Дионису» из книги «Кормчие звезды». Эридано Баццарелли считает его «un interessante esempio del sincretismo pagano-cristiano» («интересным примером языческо-христианского синкретизма») [Bazzarelli, 1988, p. 41], для Иванова

[3] Биографические материалы о берлинском периоде жизни Вячеслава Ивановы собраны и опубликованы Майклом Вахтелем [Wachtel, 1994; Вахтель, 2018].

необыкновенно характерного. Картина тавроболии из стихотворения «Неведомому богу» почти идентична с той, которая представлена в ранней ивановской поэме «Ars Mystica» (1889): «И там, где возжигал веселый Гелий свет, / Пришлец свергал быка, коленом мял хребет, / Вонзал в ключицу нож, кровь била в песьи пасти, / И скорпий и змея живые грызли части» [Иванов, 2008d, с. 48]. В обоих произведениях происходит жертвенное убийство, которое является ритуальным повторением убийства титанами Диониса-Загрея (Дионис-Загрей представлен в виде быка, в котором он, согласно орфическим поэмам, и погибает от рук титанов, а сами титаны представлены здесь в облике жреца-тавробола и кровожадных существ: пса, скорпиона, змеи), а значит, укладывается в третью триаду сюжета нисхождения. В дневнике Иванов характеризует эту жертву как символ «неоскудевающей полноты жизни в божественном целом живой природы» [Иванов, 1999, с. 15], что соотносится с позднейшим пониманием растерзания Диониса не только как негативного, но и как конструктивного процесса, в результате которого возникает весь космос как разделенное мироздание. «Растерзание (diaspasmos) и расчленение (diamelismos) первого Диониса не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта вольная жертва есть божественное творчество; она именно и создала этот мир, как мы воспринимаем его нашею самоутверждающеюся личною волею»[4] [Иванов, 1923, с. 178].

Наиболее отчетливо и целостно праформа мистериально-дионисийского сюжета проступает в стихотворении «Теомахия» и дневниковых комментариях к нему Иванова.

Но прежде чем к ним перейти, необходимо сказать об одном из лейтмотивов дневниковых записей Иванова конца 1888 года. В заметке от 3

---

[4] С.Д. Титаренко рассматривает образ тавроболии как часть метасюжета посвящения в мистерии, который, по ее мнению, развивается в поэме «Ars mystica» [Титаренко, 2008b, с. 33]. Теургический элемент входит в семантику мистериально-дионисийского сюжета и рассматривается нами в параграфе 3.1.4.

декабря 1888 года, озаглавленной «Евреи и русские», Иванов применяет для определения еврейского и русского духовно-психологических типов категории единства и множественности, которые образуют антиномию. Еврейство характеризуется как такой духовный тип, в рамках которого духовное и материальное начала проявляются в полной мере, но вступают в антагонистическое противостояние. Другими словами, для евреев, по мнению Иванова, характерна такая антиномичность духовного и материального, при котором противоположные начала не синтезируются. Для русского народа, напротив, характерен синтез и взаимослияние духовного и материального: «Русский видит связь между добром и злом проницательнее всех и потому [может быть] бывает когда праведен грешен, и когда грешен праведен» [Иванов, 1999, с. 31]. Н.В. Котрелев совершенно справедливо соотносит это определение русского характера с двумя протагонистами неосуществленного замысла Иванова поэмы об Иуде Искариоте: Иуда – «праведный грешник», Иоанн – «грешный праведник» [Иванов, 1999, с. 26].

Становится очевидным, что антиномия как философская категория, данная в своем преломлении в сфере религиозно-мистической, становится одной из тематических доминант и главным предметом интереса в раннем творчестве Иванова. Это наблюдение находит свое подтверждение в нескольких произведениях. Так, в стихотворении «Воспоминание» (1884) мы встречаем оксюморон «скромная гордость» [ОР РГБ. Ф. 109, К. 1, ед. хр. 22, Л. 5; опубликовано: [Федотова, 2012, с. 95]], в сохранившихся отрывках из поэмы «Иуда» антиномические конструкции имеют романтически-риторическую форму: «<…> полн и гневом и любовью, / Полн ада и небес» [ОР РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 22. Л. 15; опубликовано: [Федотова, 2012, с. 100]]; в поэме «Ars mystica» (1889) Иванов использует синтаксическую антиномическую конструкцию со значением «приятия / неприятия» для выражения отношения человечества ко Христу: «Стоял между своих

воскреснувший Распятый, / Руками жадными **отронутый (sic!), объятый»** (выделение наше – Л.К.) [Иванов, 2008d, с. 48]. Наиболее выпукло и последовательно антиномический принцип проступает в неопубликованном при жизни Иванова стихотворении «Гете» (1889), где немецкий поэт получает характеристики, сотканные из соположенных в рамках одной фразы общеязыковых или контекстуальных антонимов: «многоличен и един, мира часть и господин; Хладный бытия свидетель / И участник бытия, / Ты порок и добродетель, / Подсудимый и судья; микрокозма (sic!) смертный бог» [Wachtel, 1994, p. 29].

В зрелом творчестве эта антиномичность будет осмыслена как дионисийский принцип: «Дионис приемлет и вместе отрицает всякий предикат; в его понятии а не-а, в его культе жертва и жрец объединяются в тождество» [Иванов, 2007, с. 31]. О том, что антиномизм пронизывает все уровни художественного мира и сознания Иванова, писала Л.А. Гоготишвили [Гоготишвили, 2002].

Этот религиозно-мистический антиномизм проявляется в стихотворении «Теомахия», название которого Иванов «переводит не античной калькой “война богов”, а в заостренно-христианской форме как “богоборчество”» [Федотова 2016b, с. 482]. Это произведение, «результат замысла давно мною лелеемого и давно начатого» [Иванов, 1999, с. 29], создано под влиянием «Пролога на небесах» Гете[5] и представляет собой драматизированный рассказ о метафизических истоках зла[6]. Создав мир, Бог просит своих ангелов дать «благой любви совет». Первый ангел говорит о полноте и совершенстве мироздания. Второй же, мятежный ангел, считает

---

[5] Об усиленном творческом внимании к Гете в ранние годы свидетельствует тот факт, что в декабре 1887 году Иванов создает два драматических отрывка, основанных, «по всей видимости, на *Прологе на Небе* и на сцене *Ночь* первой части *Фауста*» [Лео, 2016, с. 138], см. также: [Вахтель, 1993].

[6] С.Д. Титаренко рассматривает ранние философские и стихотворные этюды как проявления фаустовского «символического кода, выявляющего проблему становления человеческой индивидуальности» [Титаренко, 2011, с. 141].

творение Божие несовершенным и неудачным, поскольку оно создано «для жизни и для мук». Поэтому противник Творца выступает за разрушение мира и установление покоя и тьмы небытия, в которой не будет страдания. Сближение позиции светлого духа с идеей предустановленной гармонии Лейбница, которое производит С.В. Федотова [Федотова, 2016b, с. 486], не может считаться обоснованным и достоверным. В защиту своего предположения исследовательница приводит только название философской повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм», учитель заглавного героя которой, Панглос, как известно, является пародией на Лейбница (светлый дух выражает, по Иванову, «исповедь чистого оптимизма»). А вот сближение учения мятежного духа с пессимистической философией Шопенгауэра вполне закономерно и подтверждается контекстом «Интеллектуального дневника». Философия пессимизма Шопенгауэра имеет своим истоком буддизм. И у Иванова проблема дуализма и мирового зла взаимосвязана с буддизмом, который приносит в религиозную жизнь фатализм – убеждение в «неизменности количества зла и страданий в великом организме божием, или мировом» [Иванов 1999, с. 15].

В автокомментарии к стихотворению Иванов указывает, что «Теомахия» – попытка осмыслить дуализм добра и зла: «Мир [отдан] подвержен взаимодействию противоположных борющихся начал: начала добра и жизни и начала зла и смерти» [Иванов 1999, с. 29]. Поскольку в основе творения лежит любовь, то ею же должно определяться развитие мира. «Существенная особенность любви – ее непрерывно возрастающий, прогрессирующий характер» [Иванов 1999, с. 29]. В процессе творения любовь разделяется на два вида – ведущую к жизни, связанную с благим Богом, и ведущую к смерти, связанную с Сатаной. Деление любви на два рода объясняется Ивановым по-гегельянски – необходимостью развития. А развитие совершается путем перехода одного начала в иное, свою

противоположность. Без антипода божественной любви «невозможна была бы жизнь любви. Любовь питается своим возрастанием» [Иванов 1999, с. 29].

Иванов дает такую формулу зла: «Сатана любит; пока он разрушает, он любит» [Иванов 1999, с. 30]. Если употреблять основные категории мистериально-дионисийского сюжета, то нужно сказать, что Сатана из «Теомахии» является носителем титанического начала, поскольку для последнего характерна как раз антиномическая взаимосвязь любви и ненависти: «Отрицательное самоопределение каждого титанического существа обращает его жизнеутверждение в волю к поглощению другого, что не он сам, – в постоянный неутолимый голод. Его ненависть – голод, и голод – его любовь; и потому убийственна его любовь, и полна любовной страсти ненависть» [Иванов, 1919, с. XXI]. Титаническое начало «не может слиться с ним [Дионисом – Л.К.] целостно, в любви, но приобщается его светлому естеству путем насилия и космического преступления, которое и обусловливает страдание жертвоприносящегося бога» [Иванов, 1923, с. 158].

Стало быть, Сатана «Теомахии» – титаническое начало в аспекте поглощения дионисийского, второй элемент третьей триады сюжета нисхождения. Иначе его еще можно определить как чисто жреческое начало.

В «Теомахии» Бог называет стремление Сатаны к разрушению творения во имя избавления твари от страдания – любовью: «Любовь, о дух враждебный, внушила твой совет, / И подвиг твой внушила – страдать, во тьме царя, / Неся бессмертья иго и жизни не творя» [Федотова, 2016b, с. 484]. Эта устремленность мятежного духа к благу сближает его с гетевским Мефистофелем и ивановским Люцифером, «духом светлой тьмы», источником вечной неудовлетворенности творения самим собой и стремления к преодолению обособленных и законченных форм бытия: «Люциферическая энергия толкает человека, как Фауста, по слову Гете, “к

бытию высочайшему стремиться неустанно”» [Иванов, 1979, с. 249; см. также: Иванов, 2020, с. 112][7].

Завершится мировой процесс, изображаемый в «Теомахии», восстановлением исходной гармонии, когда благодатным действием божественной любви «все сознают себя счастливыми и захотят сознательно жить», т.е. придут «в гармонию с тенденцией мирового строя» [Иванов 1999, с. 30]. В этой телеологии мирового процесса предощущается позднейшая синкретичная эсхатология Иванова, когда разделенность мироздания на Небо и Землю преодолевается через нового Диониса (воскресшего Христа). Это отсылает нас к сюжету восхождения в целом, в большей степени к третьей его триаде.

Итак, в «доницшеанский», берлинский период своего творчества Иванов пытается осмыслить проблему единства и множественности[8], которая в метафизически-религиозной плоскости предстает как проблема дуализма добра и зла в Абсолюте. Диалектическое разрешение этого дуалистического диссонанса, по всей видимости, и было обретено Ивановым в дихотомии Аполлона и Диониса у Ницше.

До знакомства с Ницше Иванов еще лишен понятийного аппарата, пригодного для описания своих мистико-философских интуиций. Однако предмет его мысли уже обретает определенные черты – это антиномичная проблема мирового зла, вносящего раскол в мироздание и в то же время обеспечивающего динамику мирового процесса.

---

[7] Особенности ивановского Люцифера мы подробно рассматриваем в параграфе 3.3.4.

[8] Вяч. Иванов «обнаруживает ядро <…> концепции орфизма <…> в попытке приблизиться к решению фундаментальной проблемы индивидуального существования – проблемы соотношения единичного и всеобщего» [Силард, 2002, с. 59].

1.2.2. Оформление мистериально-дионисийского сюжета под влиянием Ницше и изучения дионисийских культов

Интерес к религии Диониса, который оплодотворил как научные штудии Иванова, так и его поэтическое творчество, обязан своим возникновением в первую очередь Фридриху Ницше: «Могущественный импульс Фридриха Ницше обратил меня к изучению религии Диониса» [Иванов, 1923, с. V]. «Ницше первый провозглашает Диониса в полноте его великой идеи» [Иванов, 1904, с. 63].

Под влиянием Ницше сформировалась ивановская концепция дионисийства, которая оказала определяющее влияние на русский модернизм и культуру Серебряного века, откинув затейливую тень на интеллектуальную жизнь середины XX века[9]. «Прочитав “Рождение Трагедии из духа Музыки”, он сразу понял, что своей дихотомией – Аполлон и Дионис – Ницше не только определил дух Эллады, но и ознаменовал живые, реальные сущности.

Что аполлинийская “вечная сонная греза” есть предпосылка всех изобразительных искусств, что Аполлон является “чудесным, божественным носителем принципа индивидуации” – это Вячеслав Иванов знал и прежде, – но автор “Рождения Трагедии” открыл ему Диониса как вневременное начало духа, как стихию музыки и священного безумия, как силу, “разрешающую от уз индивидуации”» [Шор, 1971, с. 16–17].

Иванов относил свое знакомство с философией этого «очень “опасного” и свободного мыслителя» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 83] к 1891 году, когда, «отбыв в Берлине девять семестров <…>, я

---

[9] Н.А. Бердяев писал, что «В. Иванов был главным глашатаем дионисизма» [Самопознание С. 404]. Обзор влияния ивановского дионисийства на культуру русского модернизма был дан Н.М. Сегал-Рудник [Сегал-Рудник, 2016, с. 31–33]. Влияние дионисийства Иванова на А. Блока исследовано З.Г. Минц [Минц, 1982]. Ю. Мурашов делает попытку доказать типологическую общность и изоморфизм структуралистской теории мифа, развиваемой в трудах Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц, с концепцией дионисийства Иванова [Мурашов, 1998]. Г.Ч. Гусейнов намечает основные линии схождения европейского модернизма с дионисийством Иванова [Гусейнов, 2016а].

отправился в Париж с томиками Ницше, о котором начинали говорить» [Иванов, 2016, с. 30; см. также: Вахтель, 2008, с. 551].

Судьба Ницше, который из академического ученого-филолога, профессора Базельского университета превратился в вольного художника-философа, стала жизненным образцом для Иванова, который забросил ради любви и творчества защиту диссертации по римским откупам [Аверинцев, 2001, с. 40]. Увлечение Ницше предопределило выбор Иванова между респектабельностью научной карьеры и авантюризмом поэтического творчества, освободило его «от его духовной робости и душевной скованности, прямо-таки насильно принудив его перестать прятаться от собственного призвания за щит академических занятий» [Аверинцев, 2001, с. 41].

Волюнтаризм и дионисийский пафос ницшеанства сыграли решающую роль в личной жизни Иванова, подтолкнув его на развод с первой женой Д.М. Дмитриевской и брак с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. «Это ницшеанство помогло мне – жестоко и ответственно, но, по совести, правильно – решить представший мне в 1895 году выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которую обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью» [Иванов, 2016, с. 30–31].

В 1896 года в парижском артистическом салоне литературного критика и переводчицы А.В. Гольштейн Иванов читал доклад о Ницше, который вызвал бурную реакцию слушателей – представителей русской интеллигенции: «Иванов читал у нас конференцию о Ницше. Ужасная гадость этот Ницше, и теперь мы с Ивановым будем спорить жестоко и часто» [Тюрин, Городницкая, 1997, с. 161].

Репутация ницшеанца закрепляется за Ивановым и распространяется среди его знакомых из университетско-академической среды. Так, академик, профессор греческой словесности Петербургского университета В.К. Ернштедт, заведовавший отделом «Журнала Министерства народного просвещения», где в 1899 году был опубликован ивановский перевод I Пифийской оды Пиндара, в разговоре с историком И.М. Гревсом характеризует Иванова не только как неоэллиниста, но и как ницшеанца [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 608].

Вплоть до самостоятельного изучения дионисийских культов, которое Иванов производит в 1901 – 1902 гг. в Афинах, он находится под влиянием ницшеанского понимания дионисийства, важнейшей чертой которого является эстетизм, который впоследствии Иванов будет критиковать: «в героическом боге Трагедии Ницше почти не разглядел бога, претерпевающего страдание» [Иванов, 2007, с. 32][10]. Примечательно, что Иванов отмечает, критикуя Ницше, именно мистериальность, жертвенность Диониса, которая как раз и является ядром орфических теогоний и ивановского мистериально-дионисийского сюжета.

В декабре 1894 года, «показывая Крашенинникову Флоренцию и ее окрестности, Ивановы и Л.Д. Шварсалон посещают руины античного театра во Фьезоле. Здесь, «меж развалин древней сцены», Л.Д. Шварсалон, под впечатлением рассказа Иванова о Зимних Дионисиях, ко всеобщему изумлению, изобразила жрицу-вакханку, поющую трагическую песнь о смерти и воскресении Диониса» [Зобнин, 2011, с. 26]. Приключение во Фьезоле стало началом любовных взаимоотношений Иванова и Зиновьевой-Аннибал: «Разве я не была твоею в тот миг, когда ты надел мне на волосы плющевый венок» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 137].

---

[10] В 1934 году Иванов еще раз выразит мысль о внерелигиозном характере ницшеанской интерпретации Диониса: «Дионисийское, как его описывает Ницше, – не подчиненное никаких богослужебным целям, не укорененное ни в каком положительном религиозном представлении» [Иванов, 2008а, с. 200].

Этот эпизод был изображен Ивановым в стихотворении «Тризна Диониса», которое стало вторым опубликованным стихотворением Иванова (Cosmopolis, №12, 1898)[11].

В благоговеньи и печали
Воззвав к тому, чей был сей дом,
Мэнаду новую венчали
Мы Дионисовым венцом:

Сплетались пламенные розы
С плющем, отрадой дерзких нег,
И на листах, как чьи-то слезы,
Дрожа, сверкал алмазный снег...

Тогда пленительно-мятежной
Ты песнью огласила вдруг
Покрытый пеленою снежной
Священный Вакхов полукруг [Иванов, 1971, с. 571].

Это стихотворение проникнуто ницшеанским пафосом дионисийства. Для ницшеанского дионисийства характерен ряд мотивов:

1. мотив опьянения как сущности вакхической психологии [Ницше, 2007, с. 32] (ср. у Иванова: «Ты пела, вдохновеньем оргий / И опьяняясь, и пьяня»);

2. антиномическое единство страдания и восторга, которое обеспечивает преодоление аполлонийской индивидуации в экстазе (Ницше говорит о двойственности дионисийских аффектов, когда «страдания вызывают радость», а «восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости раздается крик ужаса или тоскливой жалобы о

[11] В 1910 году, следуя мифологической логике тройственных союзах (см. параграф 3.4.5), Иванов вместе с Верой Шварсалон, дочерью Лидии Зиновьевой-Аннибал и своей будущей третьей женой, повторяет маршрут путешествий, которые он предпринимал с Лидией. Руины театра во Фьезоле становятся одним из первых мест, куда наведывается будущая чета Ивановых. Причем в письме М.М. Замятниной, где описывается это итальянское путешествие, Иванов специально указывает на связь Фьезоле и стихотворения «Тризна Диониса» [Богомолов, 2002, с. 111].

невознаградимой утрате» [Ницше, 2007, с. 39]; ср. у Иванова: «И в муке нег, и в пире стонов / Воскреснет исступленный бог!..»);

3. преодоление этических ограничений и обретения свободы вплоть до обожествления («теперь раб – свободный человек», «в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом» [Ницше, 2007, с. 35–36]; ср. у Иванова: «Земных обетов и законов / Дерзните преступить порог; Несите упоенья ваши! / Восстаньте – боги, не рабы!»).

Ницшеанские флер ощущается в следующих строках: «Обнажены, роптали лозы: / «Почил великий Дионис!»; И был далек земле печальной / Возврат языческой весны».

Возглас «Почил великий Дионис!» напоминает формулу «Умер великий Пан» (Πὰν ὁ μέγας τέθνηκεν), которую передает Плутарх в трактате «Об упадке оракулов» (Plu. Moralia. 419 BCD) [Plutarch, 2003, p. 400–402] и которая стала выражением заката языческой античности[12]. Она упоминается в «Рождении трагедии» для характеристики упадка трагедии в творчестве Еврипида: «По смерти греческой трагедии возникала, напротив, огромная, повсюду глубоко ощущаемая пустота; как однажды греческие мореходы во времена Тиберия услыхали с одинокого острова потрясающий вопль: “Великий Пан умер”, так теперь во всем эллинском мире как бы слышалась мучительная жалоба: “Умерла трагедия!”» [Ницше, 2007, с. 82]. «Возврат языческой весны», о котором тоскует Иванов, находится вполне в русле трактата Ницше, который мечтал о возрождении античной трагедии в творчестве Рихарда Вагнера. В ивановской формуле таится еще одна идея Ницше о том, что Дионис восстанавливает единство человека и природы: «Под чарами Диониса не только восстанавливается союз человека с человеком: даже отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова

[12] Насколько известно, впервые в своем творчестве Иванов отсылает к высказыванию Плутарха в поэме «Ars mystica» [Иванов, 2008d, с. 48].

справляет праздник примирения со своим блудным сыном – человеком»[13] [Ницше, 2007, с. 35].

Ницше не обходит вниманием миф о растерзании Диониса титанами. В его изложении мы встречаем ряд мотивов, которые затем будут востребованы Ивановым при конструировании мистериально-дионисийского сюжета: растерзание Диониса-Загрея (третья триада сюжета нисхождения) и возрождение нового Диониса (третья триада сюжета восхождения), причем растерзание Диониса интерпретируется как космогония и антропогония.

Приведем пространную цитату из «Рождения трагедии»:

« <…> сам страдающий Дионис мистерий, тот на своем опыте испытывающий страдания индивидуации бог, о котором чудесные мифы рассказывают, что мальчиком он был растерзан титанами и в этом состоянии ныне чтится как Загрей; при этом дается понять, что это расчленение, собственно дионисовское страдание, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания, как нечто само по себе достойное осуждения. Из улыбки этого Диониса возникли олимпийские боги, из слез его – люди. В этом существовании в качестве растерзанного бога Дионис обладает двойственной природой жестокого, дикого демона и благого, кроткого властителя. Надежда эпоптов была связана с возрождением Диониса, которое теперь мы должны чутко истолковывать как конец индивидуации: в честь этого грядущего третьего Диониса гремел бурный, ликующий гимн эпоптов» [Ницше, 2007, с. 79].

---

[13] Интерпретация стихотворения «Тризна Диониса», данная американским славистом Робертом Бердом, вполне соответствует ницшеанскому контексту, который фиксируем мы: «This poem captures both Ivanov’s enthusiasm for ritual and his disillusionment with the state of ritual in modernity. <…> Ivanov suggests that in order to achieve a new recognition of the god, modernity requires a new immersion in the ritual of commemoration» («Это стихотворение отражает как энтузиазм Иванова по поводу ритуала, так и его разочарование в современном состоянии ритуала. <...> Иванов предполагает, что для того, чтобы достичь нового богопознания, современность взыскует нового погружения в поминальный обряд») [Bird, 2006, p. 48].

Необходимо отметить, что, в отличие от Иванова, Ницше не считает мистериальность ядром дионисийского мифа. До знакомства с орфической литературой Иванов следует ницшеанскому пониманию Диониса. Упоминания Диониса-Загрея, которые мы встречаем в эпистолярии Иванова, не содержат в себе ничего специфически орфического, т.е. мистериального. Иванов употребляет имя Диониса-Загрея не в орфическом смысле, а как обозначение хтонического Диониса-Аида (см. ниже сонеты В.А. Гольштейну). Жертвенная ипостась Диониса-Загрея остается на периферии внимания Иванова (см. ниже письмо М.М. Замятниной о Гревсе). И только в 1902 году, углубившись в самостоятельное изучение эллинских оргиастических культов, Иванов истолкует Диониса орфически, мистериально. Упрек в отсутствии внимания Ницше к страдальной, культово-мистериальной ипостаси Диониса и эстетической его трактовке, брошенный Ивановым в статье «Ницше и Дионис» (см. выше), в свете приведенной цитаты из «Рождения трагедии» кажется безосновательным, однако, по существу, он справедлив, так как отражает основные интенции Ницше.

«Настойчивою потребностью: преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания» [Иванов, 2016, с. 32] Иванов мотивирует свое обращение к изучению религии Диониса, которое он предпринимает, живя в 1901 – 1902 гг. в Афинах[14], где он активно участвует в деятельности Германского археологического института, посещает лекции выдающегося археолога Вильгельма Дерпфельда и не менее выдающегося эпиграфиста Августа Вильгельма, интенсивно читает специальную литературу («необходимо начать *большие* Sammlungen для дионисических культов во *всем* их объеме и в *географическом* порядке» [Иванов, Зиновьева-Аннибал,

[14] См. об этом: [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, с. 30–438]; [Кузнецова, 1993, с. 83–84]; [Котрелев, 2023b, с. 190]; [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006, с. 251]; [Вахтель, 2009, с. 18–21]; [Богомолов, 2010, с. 23].

2009, II, с. 30]), участвует в экскурсиях, которые устраиваются по архитектурным памятникам Афин, семинарах по эпиграфике[15]. Афинские Sammlungen, инспирированные Ницше, составили фундамент серии статей «Эллинская религия страдающего бога» (опубликованы в журнале «Новый путь» в 1904 году) и «Религия Диониса» (опубликованы в журнале «Вопросы жизни» в 1905 году), а также книги «Дионис и прадионисийство» (1923), часть которой была защищена Ивановым в качестве диссертации в Бакинском университете.

В шуточном сонете, написанном 20 декабря 1896 года и адресованном В.А. Гольштейну, парижскому врачу, мужу писательницы А.В. Гольштейн, с которой у четы Ивановых были дружеские отношения, Иванов называет своего адресата «черный Загревс».

Пусть в груды вырастут журнальные финансы;
С Тобой пусть кончит труд антивакхальный Гревс;
И флуидальные пусть процветут сеансы.

Но помни тень мою, о черный мой Загревс!
И в час, когда сойдут таинственные трансы,
Зови меня в Париж!.. Храни твой гений Зевс!
[Вахтель, Кузнецова, 1996, с. 376].

В третьем сонете Иванов сетует на то, что он скоро сам сгинет под грудой научных трудов и станет тенью. Гольштейна Иванов называет там «черным Вакхом» [Вахтель М., Кузнецова, 1996, с. 375], намекая на занятия спиритизмом и вызывание духов.

Таким образом, «черный Вакх» и «черный Загревс» являются указанием на то, что Гольштейна Иванов ассоциирует с хтонической ипостасью Диониса, Дионисом-Аидом (см. [Иванов, 1923, с. 167]).

---

[15] См. также [Бонгард-Левин, 2001, с. 170].

В письме М.М. Замятниной от 14 апреля 1900 года впервые проступают контуры мистериально-дионисийского сюжета: «Завтра le grand jour! Разумею Гревсиаду. Жду Вашего отчета, летописец Пимен! Да не разделят Гревса, учинив созвучного Загревса ([нрзб] pour encourager vos études mythologiques!), то есть, да не будет растерзан на части!.. О, я разумею не титанов факультета, которые, надеюсь, провозгласят его доктором, — а мэнад ваших курсов и корибантов студенчества, одним словом, исступленных сочувствующих» [Кружков, 2001, с. 363].

В отличие от сонетов Гольштейну, где Загрей предстает как бог загробного мира, здесь мы встречаем центральный мотив орфико-дионисийской мифологемы – растерзание Диониса-Загрея титанами, т.е. третью триаду сюжета нисхождения.

Однако первое изложение мистериально-дионисийского сюжета происходит все-таки позднее, в письме Лидии 9-11 февраля 1902 года из Афин: «Орфики верили в первородный грех: люди родились из пепла Титанов, сожженных молнией Зевса за растерзанье Диониса. Они молились и совершали очистительные жертвы за грехи προγόνων ἀθεμίστων («беззаконных предков»)» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 233][16]. Мотив растерзания Диониса титанами не только восполняется здесь

---

[16] Здесь Иванов цитирует один из орфических фрагментов, изъятых из позднего неоплатоника Олимпиодора (Abel 208, Kern 232; Лебедев 61):

Смертные будут тебе заколать по весне гекатомбы,
Оргии править, моля разрешения древней обиды
Предков законопреступных; и, сильный, их же восхощешь,
Ты разрешишь от трудов и от ярости вечного жала [Иванов, 1923, с. 175].

Это ивановский перевод отрывка из «Рапсодической теогонии», сохраненного Олимпиодором в Комментарии на Федона [Abel, 1885, p. 237]:

Ἄνθρωποι δὲ τεληέσσας ἑκατόμβας
πέμψουσιν πάσῃσιν ἐν ὥραις ἀμφιέτεσσιν
ὄργιά τ’ ἐκτελέσουσι λύσιν προγόνων ἀθεμίστων
μαιόμενοι· σὺ δὲ τοῖσιν ἔχων κράτος, οὕς κ’ ἐθέλησθα
λύσεις ἐκ τε πόνων χαλεπῶν καὶ ἀπείρονος οἴστρου.

мотивами сожжения титанов Зевсом и возникновения людей из их пепла, но и осмысляется в метафизическом ключе, становясь языческим выражением первородного греха человечества, который требует искупительной жертвы.

В этом письме переплетаются разные мотивы из третьей триады сюжета нисхождения (первородный грех в результате растерзания Диониса), первой триады сюжета восхождения (наказание титанов) и третьей его триады (орфическая жизнь, очистительные жертвы, которые говорят об устремленности человека из глубин титанической падшести к божественному). Присутствует здесь также мотив возникновения людей из пепла титанов, который восходит к «Рапсодической теогонии» и которым Иванов дополнит мистериально-дионисийский сюжет в процессе работы над трагедией «Прометей».

Впервые последовательно и целостно миф о Дионисе-Загрее Иванов изложил в лекциях «Эллинская религия страдающего бога», которые были опубликованы в виде цикла статей в журнале “Новый путь” (1904) и “Вопросы жизни” (1905) [Иванов, 2018, с. 83-84]: «Предание о растерзании Диониса-Загревса Титанами в общих чертах установилось с VI века. Загревс, первоначальный Дионис, – сын Зевса и Персефоны, Зевсовой же дочери, от которой он родил его, приняв сам и придав ей образ змеи. Имя „Загревс“ (вероятнее всего означающее „великий ловчий“) – имя хтонического божества, бога Смерти. У Эврипида Загревс – Дионис ночных радений. Еще ребенком он принимает от Зевса господство над миром. Но Гера злобится на сына не от ее ложа и подсылает – загубить его – диких Титанов. Они дарят ребенку символические игрушки – волчок, шар, пирамиду, между прочим зеркало, – чтобы отвлечь его внимание. Они вымазывают лица гипсом, чтобы быть неузнанными. Между тем как отрок любуется на свое отражение в зеркале, они нападают на него. Он ускользает из их рук чрез последовательные превращения, но в образе быка все же делается их добычею. Титаны поглощают растерзанные части бога, только сердце его,

спасенное Афиною Палладой, достается Зевсу, который его проглатывает: это – росток будущего Диониса, долженствующего родиться от Семелы» [Иванов, 2014, с. 96–97; Иванов, 1904 b, с. 39–40].

В этом развернутом и последовательном изложении мистериально-дионисийского сюжета Иванов формулирует основные его мотивы, дополняя их ритуально-мифологическими и этнографическими деталями.

Сравнение описания, данного в «Эллинской религии», с тем, что представлено в художественных текстах Иванова, обнаруживает ряд характерных особенностей. В «Эллинской религии» 1. не детализирован и не осмыслен символически мотив отражения Диониса в зеркале, который составляет вторую триаду сюжета нисхождения; 2. практически отсутствует мотив сожжения растерзавших Диониса титанов, который является краеугольным для первой триады сюжета восхождения; 3. отсутствует Зевс-Дионис, как такой лик дионисийского начала, который сохраняет сущность (сердце) Диониса-жертвы; 4. редуцирована третья триада сюжета восхождения, от которой остается только новый Дионис.

Вместе с тем очевидно, что картина мистериально-дионисийского сюжета, данная в «Эллинской религии», в целом приближается к той полноте, которая появляется в художественных произведениях Иванова («Сон Мелампа», «Прометей»).

Выводы

1. Генезис мистериально-дионисийского сюжета распадается на два этапа: 1. «доницшеанской», берлинский (1886 – 1891) и 2. «ницшеанский» (1891 – 1901).

2. До определяющего влияния Ницше Иванов а) уже проявляет интерес к мистериальным (митраистским) культам, отраженный в «Интеллектуальном дневнике» и в поэме «Ars mystica» и соотносимый с мистериальным сюжетом нисхождения; б) фокусирует свое внимание на

категории антиномичности, которая мерцает на лексическом уровне в некоторых произведениях Иванова 1880-х гг. («Воспоминание», «Гете», «Ars Mystica») и которая в философской балладе «Теомахия» предстает как проблема мирового зла, вносящего раскол в мироздание и в то же время обеспечивающего динамику мирового процесса (в ивановской трактовке она перекликается с тем, что мы обозначили как мистериальный и сотериологический сюжет).

3. Мистериально-дионисийский сюжет начинает складываться у Иванова под влиянием трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». В одной из первых поэтических манифестаций ивановского дионисийства, стихотворении «Тризна Диониса», представлен набор ницшеанских мотивов: опьянение как сущность вакхической психологии, антиномическое единство страдания и восторга, преодоление этических ограничений. Вместе с тем трактовка дионисийства ограничивается рамками ницшеанского эстетизма, который проявляется также в затекстовых обстоятельствах, повлиявших на создание произведения. До 1901 – 1902 года трактовка Ивановым дионисийской тематики не выходит за рамки, очерченные Ницше.

4. Первое (частичное) изложение мистериально-дионисийского сюжета мы относим к 1902 году. Оно совершается в письме Лидии Зиновьевой-Аннибал. Мотив растерзания Диониса титанами, присутствующий уже у Ницше, дополняется мотивами сожжения титанов Зевсом и возникновения людей из их пепла и осмысляется в метафизическом ключе, становясь языческим выражением первородного греха человечества, который требует искупительной жертвы.

5. Последним шагом на пути к окончательному виду мистериально-дионисийского сюжета становится изложение мифа о Дионисе, данное в «Эллинской религии страдающего бога».

1.3. Репрезентация мистериально-дионисийского сюжета в книге лирики Вячеслава Иванова «Кормчие звезды»

1.3.1. Книга «Кормчие звезды» и мистериально-дионисийский сюжет

В первой книге лирики Иванова «Кормчие звезды» мы сталкиваемся с густой сетью орфико-дионисийских подтекстов [Силард, 2002, с. 58], которые представляют собой, употребляя одно из любимых выражений Иванова, disiecta membra (лат. «разъятые члены») мистериально-дионисийского сюжета. Это выражение взято Ивановым из «Сатир» Горация (I, 4, ст. 61). Иванов употребляет это выражение в переписке в Гербертом Штейнером [Ivanov, 1995, S. 213] и Е.Д. Шором [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 351, 399]. Центральное место орфико-дионисийские мотивы занимают в двух финальных циклах стихотворений, вошедших в книгу стихов «Кормчие звезды», – «Evia» и «Suspiria», которые были написаны в первой половине 1902 года, т.е. параллельно изучению дионисийских культов и орфизма в Афинах и под влиянием этих штудий. Мистериально-дионисийские мотивы появляются также в других циклах первой книги лирики Иванова, таких, как «Дистихи», «Дионису», но гораздо реже, чем в последних двух циклах, можно сказать, спорадически. Для понимания специфики этих циклов важно признание, которое, видимо, со слов самого Иванова, делает Зиновьева-Аннибал: «В Афинах впервые наука примирилась и вступила в союз любовный с поэзией» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 726].

Книгу «Кормчие звезды» составили произведения, написанные Ивановым с середины 1880-х до 1902 года. Она была сдана в типографию А.С. Суворина летом 1900 года [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006, с. 232, 349]. Однако процесс печати оказался довольно длительным и тянулся до осени 1902 года ввиду перманентных изменений, которые вносил Иванов. В январе 1901 года И.М. Гревс пересылает корректуру книги Иванову в Женеву [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006, с. 231]. Однако летом

1901 года, находясь уже в Афинах, Иванов предпринимает коренную переделку уже набранной книги. Из редактирования и перекомпоновки текстов эта переделка перерастает в расширение структуры. В письме М.М. Замятниной 21 августа 1901 года Зиновьева-Аннибал отмечает, что «сборник пришел в корректурах весь отпечатанный с предисловием» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 729], а в письме Гревсу 5 сентября 1901 – о том, что Иванов «с огромной продуктивностью работал над сборником, доканчивал замышленное, [перебирал старое, дополнял] и написал много нового и перебрал весь порядок сборника, выпустив много старого, так что книга стала новой. Она теперь совсем закончена и лежит у нас вся в корректурах» [Бонгард-Левин, Котрелев, Ляпустина, 2006, с. 233–234].

Афинскими «новеллами» «Кормчих звезд» стали как раз циклы «Evia» и «Suspiria». О замысле цикла «Suspiria» говорится в январе, а об «Evia» – в марте 1902 года [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 174, 318]. В апреле 1902 года Иванов читает в семейном кругу эти два цикла и дает свои объяснения. М.М. Замятнина называет их «целой философией, целым мировоззрением» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 444].

В книге «Кормчие звезды» мистериально-дионисийский сюжет имеет свою специфику: он представлен мозаично, как бы отдельными осколками-паззлами, как disiecta membra. Вообще говоря, такая форма репрезентации мистериально-дионисийского сюжета характерна не столько для отдельной книги стихов Иванова, сколько для всех его лирических текстов. В творчестве Иванова мы не найдем ни одного стихотворения, в котором мистериально-дионисийский сюжет был бы представлен более или менее полно. В завершенной форме (непосредственно или в трансформированном виде) он появляется только в крупных произведениях: поэмах, трагедиях. Лирические же тексты содержат от одного до трех мотивов, составляющих мистериально-дионисийский сюжет. Это связано со структурными

особенностями лирического текста, которые сам Иванов осознавал: «Лирическое стихотворение обычно является соединением двух или трех основных мотивов – мыслей или образов» [Иванов, 1974, с. 203].

Основная интенция «Кормчих звезд» довольно удачно сформулирована итальянским ивановедом Стефано Каприо. По его мнению, первая книга лирики Иванова выражает «экзистенциальную потребность в прозрении относительно природы через миф и экстаз языческого видения» [Каприо, 2016, с. 105]. То, что Каприо называет «мифом и экстазом языческого видения», и есть в нашей терминологии мистериально-дионисийский сюжет. Другими словами, в «Кормчих звездах» Иванов смотрит на природу сквозь мистериально-дионисийский сюжет.

1.3.2. Disiecta membra мистериально-дионисийского сюжета в книге «Кормчие звезды»

В стихотворении «Земля» (цикл «Дионису»), которому Иванов предпосылает, актуализируя мистериальные мотивы, эпиграф из орфического гимна «Все это – члены Пана», присутствуют две ипостаси Диониса – Дионис растерзанный и новый Дионис, отождествляемые с Христом распятым и Христом воскресшим: «И не Земля, – дети, вам мать – Голгофа / С оного дня, как распят Он, – / С оного дня, как Немезидой неба / Распят по мне великий Пан!..; Братья! тогда лоно Земли лобзайте, / Плачьте над ней: “О, мать, живи!..” / – “Бог твой воскрес!” благовестить дерзайте: / “Бог твой живет — и ты живи!..”» [Иванов, 1971, с. 551].

Это парное сопоставление «Дионис растерзанный – Христос распятый» и «новый Дионис – воскресший Христос» является константами ивановской интерпретации мистериально-дионисийского сюжета. Христианизация орфико-дионисийского мифа – один из топосов ивановского творчества. Мотивы жертвенной смерти и воскресения Пана – Диониса – Христа актуализируют общую семантику сюжета нисхождения (растерзания) и

сюжета восхождения (возрождения), на которые, напомним, распадается мистериально-дионисийский сюжет.

В стихотворении «Тихий фиас» (цикл «Дистихи») представлен мотив первородного греха титанов (убийство Диониса), который наследуется людьми как их потомками: «Бремя груди тесной – тяжелую силу – Титаны / Вылили в ярой борьбе: внуки выносят в себе» [Иванов, 1971, с. 641]. Этот мотив отсылает нас к третьей, мистериальной, триаде сюжета нисхождения.

В стихотворении «Демон» (цикл «Дистихи») дух, властвующий над человеческой личностью, наделен титаническими чертами (стихийность, неразумность, слепота, мстительность, семичастность): «В духе людском недвижно царит обитатель незримый, / Чьим послушный толчкам слепо бредет человек. / К лучшему знает он путь, и путь он знает в погибель; / Но не противься ему: он седмерицею мстит» [Иванов, 1971, с. 641].

Число семь указывает на титаническую природу человеческого демона, поскольку во время примордиального жертвоприношения титаны разделяют Диониса на семь частей. «На семь частей раздробили они убиенного сына… говорит богослов о титанах, как и Тимей разделяет его [т.е. тело Диониса и тело космоса, по которому распростерта Мировая Душа – Л.К.] на семь частей. Также, пожалуй, и распростертость души по всему космосу напоминает орфикам о титаническом разделении» [Лосев, 1957, с. 168].

По мнению Иванова, орфики заимствуют из Египта жертвенную символику седмерицы, восходящую к мифу об Осирисе и Исиде: «Они узнали, что цельный состав седмеричен и что расчленение есть разъятие седмицы, а восстановление седмицы в единстве – возрождение, что отразилось в числовом принципе мифа о титанах и института герэр» [Иванов, 1923, с. 174].

В стихотворении «Демон» говорится о титанизме как неотъемлемой черте человеческой личности, которая является закономерным итогом первородного греха человечества, антично-языческим выражением которого

является миф о растерзании Диониса. Это значит, что Иванов вновь отсылает нас к третьей триаде сюжета нисхождения.

Мистериально-дионисийские образы и мотивы присутствуют в четырех стихотворениях цикла «Evia»: «Светоч», «Возрождение», «Цари», «Гиппа».

В стихотворении «Светоч» изображаются менады, которые, подобно вакханкам у Еврипида (E. Ba. 683–686) [Еврипид, 1969, с. 458], спят в изнеможении после совместных радений. Сонм менад-факелоносиц («рдеющий бор», «веющий хор», «зарево гор») является символическим аналогом мириад звезд («севы огней», «искристый дождь», «огненный систр реющих звезд»). Дионис предстает здесь как «светоч двоезарный (Свой ты теня́м, / Солнцам – ты свой)» [Иванов, 1971, с. 685], т.е. дневное и ночное Солнце, движение которого по небосводу символически толкуется как возрождение, страстной путь, смерть и новое рождение: «Раздирай / Ризу ночей <…> Смертию смерть, / Бог, поборай! / И до зари, / Феникс, гори! / К ней, пир очей, / Крылья лучей, / К ней простирай! / В ней догорай!.. / С ней умирай, – / Рай!..» [Иванов, 1971, с. 684].

«В качестве бога страдающего и умирающего, Дионис преимущественно отожествляется с солнцем запавшим и невидимым, светилом темного царства и сени смертной. Аполлон – дневное, Дионис – ночное солнце, светящее в нижней полусфере, по священному преданию в Элиде, так формулированному, вероятно, под дельфийским влиянием, но коренящемуся, по-видимому, в местном веровании в Диониса подземного – владыку отшедших и солнце теней» [Иванов, 1923, с. 165].

В стихотворении «Светоч» мы получаем указание не на какой-то конкретный момент мистериально-дионисийского сюжета, а на два сюжета внутри него в целом: Дионис как ночное солнце является действующим лицом сюжета восхождения и воскресения, а как дневное солнце – сюжета нисхождения, жертвенной смерти.

В дифирамбе «Возрождение» Дионис предстает как бог палингенесии, воскресения. Это выражается с помощью изоморфизма астральной и солярной символики: звезды оказываются символом Диониса расчлененного и душ умерших, а солнце – Диониса воскресшего и душ возрожденных: «Но не умрете вы, / Не прозябнув / Для жатвы Божьей / На ниве Ночи родимой, / Звездные севы!» [Иванов, 1971, с. 684] «В буре братских сил, / Окрест солнц, / Мчит он жертву горящую / Земли страдальной!..» [Иванов, 1971, с. 688]

Здесь Иванов опирается на суждения Плутарха: „Миф о Дионисовых страстях расчленения содержит тайное учение о пакирождении“ [Иванов, 1923, с. 175]. В Дионисе антиномически сочетаются начала смерти и воскресения. Растерзание Диониса есть не только его смерть, но и одновременно новое творение, возрождение: «Растерзание (diaspasmos) и расчленение (diamelismos) первого Диониса не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта вольная жертва есть божественное творчество; она именно и создала этот мир» [Иванов, 1923, с. 178].

Стихотворение «Цари» развивает мотив возрождения, связывая его с ключевым мотивом мистериально-дионисийского сюжета – титанического растерзания Диониса[17]. Так, в произведении описывается пир семи царей – прозрачное указание на число титанов и число частей, на которые был расчленен Дионис. Причем участники пира называются «царями гробниц», т.е. действие мыслится в подземном мире смерти. Дионис является в образе своего служителя Мелампа: «Входит в чертог Мелamп, и возрадовались мужи на старца, и вскричали: “Привет, ухо чуткое! Радуйся, боговещий!”

Говорит Адраст: “Счастлив ты, что не венец золотой на челе твоем, а золотой вкруг чела облак”.

И Амфиарай: “Тебе пить кубок, уготованный гостю, святой богу”.

---

[17] Взаимосвязь стихотворения «Цари» с фиванской мифологией и с исследованиями по классической филологии XIX века анализируется Л.Л. Ермаковой [Ермакова, 2024].

Поднял Меламп кубок восьмой, – и вот, облако золотое над кубком, и кубок держит Дионúс влажноокий!» [Иванов, 1971, с. 689].

Подземные цари-титаны, увидев Диониса, сбрасывают свои личины, выходят за границы своей индивидуальности, убивают друг друга, а затем возрождаются в новых личинах.

Таким образом, мы вновь констатируем совмещение мотивов третьей триады мистериального сюжета нисхождения и третьей триады сотериологического сюжета восхождения.

1.3.3. Финал мистериально-дионисийского сюжета (орфико-платоническая символика стихотворения «Гиппа»)

Стихотворение «Гиппа» – одно из важнейших произведений в контексте как цикла «Evia» и книги «Кормчие звезды», так и всего мистериально-дионисийского сюжета. В этом тексте представлен финал мистериально-дионисийского сюжета, а именно – третья, сотериологическая, триада сюжета восхождения. Гиппа – это символ спасенной Мировой Души, вместившей в себя Диониса.

Стихотворение Иванова состоит из четырех частей, в нем попарно чередуются песни Гиппы и хора. Первая часть – призыв Диониса снизойти в колыбель-кошницу Гиппы. Во второй хор выражает предчувствие явления Вакха. В третьей описывает процесс нисхождения Диониса и его мистического соединения с Гиппой. Четвертая – описание состояния Гиппы после соединения с Дионисом.

Создавая образ Гиппы, Иванов опирается на Комментарий Прокла к диалогу Платона «Тимей», откуда берется первый эпиграф к стихотворению (Procl. In Tim. II, 407.29–408.01). Значительная часть образов и мотивов ивановского произведения объяснима в свете неоплатонического комментария к «Тимею».

Прежде всего Гиппа Прокла есть Мировая душа, Душа всего (τοῦ παντὸς οὖσα ψυχή). Иванов придерживается прокловской интерпретации. На это указывает формулировка *душа дыханий* [Иванов, 1971, с. 692]; Мировой душой Иванов называет Гиппу в «Дионисе и прадионисийстве» [Иванов, 1923, с. 177].

Кроме того, Гиппа является кормилицей Диониса, «одной из фригийских пестуний Вакха» [Иванов, 1923, с. 98; Stoll, 1884–1886a, S. 2666]. Эта трактовка опирается не на Прокла, а на орфические гимны №48, 49: «Гипту, кормилицу Вакха, кричащую «эйа», я кличу, / Ту, что, ликуя, Сабазия[18] чистого таинства правит, / Пляшет в ночных хороводах широкогремящего Вакха» [Античные гимны, 1988, с. 229].

В качестве петуньи Диониса Гиппа носит на голове колыбель с младенцем Вакхом: «Я колыбель, я колыбель-кошницу / На голове, Гиппа, несу» [Иванов, 1971, с. 692].

Основной сюжет, связанный с Гиппой, изложен у Прокла: Ἡ Ἵππα, τοῦ παντὸς οὖσα ψυχή, λίκνον ἐπὶ κεφαλῆς θεμένη καὶ δράκοντι αὐτὸ περιστέψασα ὑποδέχεται Διόνυσον (Procl. In Tim. II, 407.29–408.01). Иванов дает такой перевод: «Гиппа, душа всего (вселенной), колыбель на главу возложив и змием обвив, приемлет Диониса» [Иванов, 1971, с. 98]. Эти строки и становятся эпиграфом к стихотворению. Первая часть ивановского стихотворения является образным воплощением этого эпиграфа: «Я колыбель, Гиппа – душа дыханий, / Я колыбель богу несу. / Ты в колыбель, бог, низойди, рожденный! / И на главе моей почий! <…> Кольцами змей я колыбель-кошницу, / Кольцами змей вкруг увила» [Иванов, 1971, с. 692].

Дионис оказывается в корзине Гиппы, нисходя от Зевса, из бедра которого он является на свет: «О, Дионис! отчих из чресл рожденный! / Ты в колыбель, бог, низойди!» [Иванов, 1971, с. 692].

---

[18] Сабазий – фригийский бог, ипостась Диониса воскресшего.

Это место объясняется как неоплатоническим комментарием, так и орфическими гимнами. Прокл говорит о том, что Дионис устремляется к Гиппе из бедра Зевса: ὃ δὲ ἀπὸ τοῦ μηροῦ τοῦ Διὸς πρόεἰσιν εἰς αὐτήν (Procl. In Tim. II, 408.3-4). В гимне №48 говорится, что Сабазий вынимает Диониса из бедра Зевса, после чего тот соединяется с Гиппой в священном служении: «Ты Диониса, шумливого Вакха, ты Эйрафиота / Вынул на свет из бедра, дабы он, посвященный, явился / С Гиптой прекрасноланитной на Тмол, священный и славный» [Античные гимны, 1988, с. 228].

Но у Иванова Гиппа является не только пестуньей Вакха, которая несет на голове колыбель с божественным младенцем, но и – цветком, который, вырастая из темной земли, устремляется к небу: «Стеблем цветка я поднялась из сердца / Темной земли – тебя приять! <…> Се, я из тьмы, Гиппа – душа, возникла / Стеблем цветка – нести свой цвет!..» [Иванов, 1971, с. 692].

Если говорить точнее, то Гиппа уподобляется стеблю цветка, а сам цветок, его бутон – рожденному Дионису: «Ты в колыбель, бог, низойди, рожденный! / И на главе моей почий! <…> Стебель застыл, светлый цветок лелея...» [Иванов, 1971, с. 692–693].

Создавая образ Гиппы как мистического мирового цветка, Иванов опирается не на неоплатоническую традицию, а непосредственно на Платона. Образ Гиппы соотносится с небесным цветком (φυτόν οὐράνιον), который появляется в финале диалога «Тимей» (Ti. 90a). Высшая часть души, обитающая в голове, «устремляет нас от земли к родному небу (ἐν οὐρανῷ συγγένειαν) как небесное, а не земное порождение (φυτόν οὐκ ἔγγειον ἀλλά οὐράνιον); и эти наши слова были совершенно справедливы, – ибо голову, являющую собою наш корень, божество простерло туда, где изначально была рождена душа, а через это оно сообщило всему телу прямую осанку» [Платон, 1994, с. 497].

Платонический образ Гиппы как небесного цветка и неоплатонический образ Гиппы как менады – пестуньи Вакха, которая несет на голове колыбель

с божественным младенцем, имеют общий знаменатель: оба указывают на то, что Гиппа есть Мировая душа, которая отождествляется с Дионисом как Мировым умом (ἐγκόσμιος νοῦς) (Procl. In Tim. II, 408.3, 11).

Гиппа вписывается в мистериально-дионисийский сюжет. Она противопоставляется титанам, которые соединяются с Дионисом насильственно, Гиппа же – благоговейно, в любви. Титаны разрывают Диониса, Гиппа же стремится к воссоединению. Гиппа – это творение, стремящееся к обожению, соединению с новым Дионисом (Христом воскресшим) и достигающее его.

Это становится ясно при сопоставлении стихотворения Иванова с интерпретацией Гиппы в книге «Дионис и прадионисийство». «Чтобы выйти из своего состояния противоборства и раскола, она [душа – Л.К.] должна приять в себя Диониса, взлелеять его, как пестунья Вакха, уподобляясь в этом тайнодействии Гиппе неоплатонического и орфического мифа» [Иванов, 1923, с. 177]. «Гиппа именно знаменует „душу, причастную разума Дионисова“ и устремляющуюся к „духовному образу”», – пишет Иванов [Там же, с. 178], ссылаясь на Комментарий Прокла (Procl. in Tim., III, 198.8–9).

Соединение Гиппы с Дионисом происходит дионисийским, а не титаническим образом, в благоговении, смирении и любви. Тут уместно вспомнить, что в статье «Предчувствия и предвестия» Иванов обозначает мифологическим именем Гиппы хоровое начало драматического искусства. Гиппа оказывается «сознательной и действенной носительницей» хорового начала [Иванов, 2007, с. 158], которое в своем метафизическом измерении предстает как Мировая Душа. Но Иванов возводит драматический хор к «общине жертвоприносителей и причастников жертвенного таинства» [Иванов, 2007, с. 153]. Сущность героя-протагониста двойственна, как двойственна природа первоначального культового дифирамбического хора. Герой является одновременно ипостасью Диониса и жертвой, а хор

олицетворяет жреческое начало и в то же время, становясь причастником божественной жертвы, исполняется ее энергий и обожествляется. С каким же аспектом хорового начала следует отождествить Гиппу? Очевидно, что Гиппа не есть только титанически-жреческое начало, хотя бы в силу чисто негативного характера последнего. Гиппа есть титанически-жреческое начало в аспекте своего отождествления с дионисийски-божественным. На языке мифа это выражается в том, что, будучи Душой Мира, т.е. разделенным мирозданием, Гиппа приемлет в свою корзину младенца Диониса как своего жениха, т.е. устремляется к свету Мирового ума и соединяется с ним.

Мифологический сюжет, связанный с Гиппой, противопоставляется третьей триаде мистериального сюжета нисхождения и в качестве третьей триады сотериологического сюжета восхождения становится позитивным разрешением мистериально-дионисийского сюжета в целом.

Таблица 3. – Связь образа Гиппы с мистериально-дионисийским сюжетом

Третья триада сюжета нисхождения	**Третья триада сюжета восхождения**
Дионис (божественная жертва)	Зевс-Дионис (Мировой ум)
Титаны (жрецы, жертворастерзатели)	Гиппа (Мировая Душа сама по себе)
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Обоженная Гиппа = новый Дионис (единство Мировой Души с Мировым умом)

Теперь рассмотрим цикл «Suspiria», где мистериально-дионисийские мотивы появляются в стихотворениях «Песнь Разлуки», «Pietà», «Жертва» и «Тебе благодарим».

О. Шор называет цикл «Suspiria» «рассказом в стихах о пережитой встрече со смертью. <…> Разорванность вещей, оторванность от родимого, разлука всего со всем – Разлука вселенская» [Шор, 1971, с. 53–54].

Стихотворение «Песнь разлуки» содержит образ растерзанного Диониса («осколки бога» – «обломки мира»). Ощущение вселенской разлуки и есть результат растерзания бога титанами: «<…> во мшистой глуши / Сводчатой рощи, / Осколкам бога / Плющ с повиликой / Да терен дикий / Ткут однотканый / Саван зеленый» [Иванов, 1971, с. 697].

Стихотворение «Песнь разлуки» отсылает нас к третьей триаде мистериального сюжета нисхождения, а вот остальные стихотворения цикла «Suspiria» объединяет символика макрокосма и микрокосма.

1.3.4. Символика макрокосма и микрокосма как производная от мистериально-дионисийского сюжета (астральная символика в стихотворениях «Pietà», «Жертва», «Тебе благодарим»)

Стихотворение «Pietà» играет важнейшую роль в формировании мистериально-дионисийского сюжета. Во-первых, в авторских примечаниях к тексту произведения Иванов впервые печатно (в эпистолярии она встречалась ранее) эксплицирует орфико-дионисийскую мифологему. Происходит это при разъяснении образа «тени сна», который Иванов ошибочно атрибутирует Пиндару (об этом ниже) и соединяет с мистериально-дионисийским сюжетом: «И я, тень сна, Титанов буйных племя, / Их пепл живой» [Иванов, 1971, с. 702]. Иванов дает такой комментарий к этому стиху: «По орфическому мифу, люди возникли из праха Титанов, испепеленных Зевсом за растерзание и пожрание Диониса» [Иванов, 1971, с. 861].

Стихотворение «Pietà» [Иванов, 1971, с. 702] достойно подробного разбора, поскольку в нем представлены некоторые важнейшие лейтобразы и лейтмотивы ивановской лирики. Мистериально-дионисийский сюжет обретает здесь космологическое и мистико-антропологическое измерение и вбирает в себя категории макрокосма и микрокосма, присущие мифологическому сознанию и получившие классическую философско-

символическую интерпретацию в диалоге Платона «Тимей», который имел исключительное значение для формирования мистериально-дионисийского сюжета (см. параграф 1.5.2). Мы покажем, что макрокосмическо-микрокосмический сюжет, релевантный для множества художественных произведений Иванова [Павлова, Каяниди, 2017, с. 41–47, 97–106; Павлова, Каяниди, 2019, с. 92–146], является производной от сюжета мистериально-дионисийского.

«Pietà» построена на астральной образности и ее мистико-символическом осмыслении. Прежде всего задается картина звездного неба: «Алканьям звезд из темных недр эфира / Дано мерцать». И тут же эта картина получает мистико-символическое углубление: «Да – прах земли – вместим Разлуку Мира / Мы созерцать». Разлука Мира – результат растерзания Диониса. В этом контексте словосочетание «алканья звезд» указывает на титаническую природу. И множество звезд, рассеянных по небосводу, становятся символом титанического множества, раздробившего единый божественный Свет – Солнце-Диониса: «Ах! разлучен в нецельных светов много / Единый Свет!»

Всмотримся в астральную символику у Иванова. В статье «Спорады» поэт посвящает целый параграф осмыслению символики звездного неба. Оно понимается как антиномическое единство макрокосма и микрокосма, дионисийски-божественного и титанически-человеческого. «Никогда макрокосм и микрокосм не утверждаются в более наглядном противоположении и в то же время в более ощутительном согласии» [Иванов, 1979, с. 130]. В этом единстве есть два аспекта – тождество и различие, а само это единство дано как самотождественное различие. Дионисийский макрокосм и титанический микрокосм едины и тождественны. Микрокосм, «созерцая безграничный мир, говорит ему: “ты – я”, с тем же правом, с каким Дух Макрокосма, озирая себя бесчисленными своими очами, говорит человеческой монаде: “ты – я”» [Иванов, 1979, с. 130–131]. Иванов

возводит символ звездного неба к категории множественного единства. В то же время звездное небо выражает различие между микрокосмом и макрокосмом, которое фиксируется в категории разъединенного множества. Это «начало раскола и обособления». В символе звездного неба делается акцент на бесконечности того множества, которым усыпано небо, и обособленности каждой звезды, как микрокосмической монады, друг от друга и от целого, т.е. макрокосма.

Иванов использует оба аспекта символики звездного неба. Как разъединенное множество, оно символизирует растерзание Диониса. В этом случае звезды – части его растерзанного космического тела, титаны, исполнившиеся дионисийскими энергиями, и одновременно сонм душ, которых Дионис низводит в мир мертвых. Как множественное единство, звездное небо – символ Диониса воскресшего, возводящего души умерших из мира мертвых в мир живых, а также соборное множество преображенных дионисийскими энергиями титанических существ (их Иванов называет «пламенниками»).

Таблица 4. – Взаимосвязь мистериально-дионисийского сюжета с астральной символикой и символикой макрокосма и микрокосма

Макрокосм	Звездное небо как множественное единство	Дионис воскресший
Микрокосм	Звездное небо как раздробленное множество	Дионис растерзанный

Темное небо, глубоким лоном обнимающее раздробленное множество звезд, соотносится с Изидой, которая ищет растерзанные члены Осириса, Богородицей, оплакивающей снятого с Креста Христа, и с Мировой Душой, обнимающей все сущее. «Вселенская Изида, вождь алканий, / Любовь! Тебя / Да познаём в путях твоих исканий, / С тобой скорбя, / Ища с тобой растерзанного Бога / Нетленный след... От века Он, безжизненный, – на лоне / Тоски твоей, / О, Темная на звездном небосклоне! / О, Мать Скорбей!»

Иванов отмечает, что «Темная» – один из эпитетов Изиды [Иванов, 1971, с. 861]. На богородичную символику указывает само название «Pietà» (скульптурная композиция, изображающая Богородицу, оплакивающую умершего Христа). А вот образ «темное небо → Душа Мира» задается такими строками: «О, систр миров, и плектрон воздыханий! / Вся Красота, / Одна Душа бесчисленных дыханий». Тождество Мировой Души с растерзанным Дионисом является достоянием орфико-неоплатонической традиции, восходящей к космологии платоновского «Тимея» [Лосев, 1957, с. 162–174; Фрагменты, 1989, с. 40–66; Лосев, 1996, с. 707–730]. Подобно растерзанному Дионису, круг иного, по которому платоновский Демиург распределяет Мировую Душу, делится на семь частей, расстояния между которыми подобны музыкальным интервалам[19]. Отсюда – идея музыки сфер и образ систра и плектрона, связанных со звездным небом как Мировой Душой.

В отрывке «О многобожии» Иванов обнажает мужеженский характер символики растерзания Диониса: «Сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Сыном Божиим, Дионисом, в существе, и с Изидою-Деметрою в искании: с тем – в страдании разделения и распятия, с этою – в любви и тоске сердца, седмижды прободенного» [Иванов, 1994а, с. 38]. Этот отрывок разъясняет двойственность символики звездного неба, которое одновременно и Дионис – Осирис – Христос, и Мировая Душа – Изида – Богородица.

Таблица 5. – Гендерный аспект астральной символики в связи мистериально-дионисийским сюжетом

Астральная символика	Элементы мистериально-дионисийского сюжета
Множество звезд	Дионис, Озирис, Христос
Темное небо	Мировая душа, Изида, Богородица

[19] О платоновских космогонических кругах иного и тождественного см. подробнее параграф 1.5.2.

Итак, как видим, «Pietà» строится с помощью мотива растерзания Диониса (Осириса, Христа), женским коррелятом которого является мотив скорби Мировой Души – Изиды – Богородицы над умершим богом.

Таков макрокосмический план произведения. Он дополняется микрокосмическим. Лирический герой идентифицирует себя с титанами, растерзавшими Диониса: «И я, тень сна, титанов буйных племя, / Их пепл живой, – / Несу в груди божественное семя». Здесь актуализируется еще один мотив, входящий в мистериально-дионисийский сюжет и разрабатываемый Ивановым в трагедии «Прометей», – создание человека из пепла титанов (см. главу 2).

Завершается стихотворение отождествлением божественного и человеческого, жертвенно-дионисийского и титанического, макрокосмического и микрокосмического: «Услышь (– и здесь Его свершились муки, / И умер Он! –) / Мой страстный вопль разрыва и разлуки, / Мой смертный стон!».

Остановимся на образе «тень сна», который подчеркивает эфемерность человеческой сущности и сопоставляется с титаническим началом. Как указывает сам Иванов, этот образ взят им из VIII Пифийской оды, однако там образ несколько иной, не «тень сна», а «сон тени»: «Однодневки, что – мы? что – не мы? Сон тени – человек» (σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος) (Pi. P. 96) [Пиндар. Вакхилид, 1980, с. 101–102]. Точную цитату из Пиндара Иванов приводит в статье «Древний ужас» [Иванов, 1979, с. 108]. Образ же «тени сна» происходит из трагедии Эсхила «Прометей прикованный»: «Словно тени снов, / Туманных, смутных, долгую и темную / Влачили жизнь» [Эсхил, 1989, с. 248]. В памяти Иванова пиндаровский и эсхиловский образы совмещаются.

Более того, образ «тень сна» оказывается дорог Иванову. В книге «Достоевский. Трагедия – миф – мистика» Иванов использует его при описании «солипсического нигилизма» ряда героев Достоевского,

подверженных отчуждению от ближних и замыкающихся в собственном отъединении: «Напрасно будет тогда натянутый лук моей воли окрылять стрелу моей любви, направленной к чужому *Я*: она снова и снова будет возвращаться ко мне, вонзаться в меня, описав круг в пустоте, где нет ничего более реального, кроме моего *Я*, этой бессущностной тени сна» [Иванов, 2020, с. 32]. С помощью образа «тень сна», отсылающего к стихотворению «Pietà», Иванов соотносит «солипсический нигилизм» как сущность героев Достоевского люциферического типа с титаническим бытием, с третьей триадой сюжета нисхождения.

Следующее стихотворение цикла «Suspiria» «Жертва» развивает мотивы, данные в «Pietà». Здесь тоже утверждается единство микрокосма и макрокосма, слияние титанического с дионисийским, человеческого с божественным, с одним отличием: это единство реализуется не в смерти, а в воскресении, которое следует за жертвенной смертью: «И пригвожден (о, чудо снисхожденья!) / На крест небес, / Умерший в них (о, солнце возрожденья!) – / Он в них воскрес!..» [Иванов, 1971, с. 703].

Образ «крест небес» отсылает нас к платонической космологии (см. параграф 1.5.2). Мировая Душа, создаваемая Всеобщим демиургом в «Тимее», имеет крестообразную структуру, состоящую из Х-образного пересечения кругов тождественного и иного, которые задают сферу неподвижных звезд и семичастную сферу планет. Мировая Душа, распределенная по семи планетарным кругам, в орфико-неоплатонической традиции отождествляется с растерзанным Дионисом. Иванов создает синкретичный образ, совмещающий в себе элементы христианства (крест, пригвождение, смерть на кресте, воскресение) и орфического дионисийства (небесный крест, смерть и воскресение).

Умершие с Христом-Дионисом обретают с Ним и через Него воскресение.

Но для этого текста важны не мотивы смерти и воскресения сами по себе, а их соотношение с темой любви («Кана душ», «слиянье двух»). Преодоление целлюлярности земной любви может быть дано только через общую взаимную любовь к Третьему. Он проводит любящих через смерть и тем самым уничтожает их обособленность, а затем воскрешает их, создавая новую форму единства в любви. Здесь мы – задолго до жизнетворческих экспериментов, связанных с тройственными союзами (см. параграф 3.4.5), – уже встречаем идею тройственного брака, при котором два титанических существа достигают апогея любви в общей дионисийской сущности, стирающей грани индивидуации и сопрягающей две души в одну: «И снится двум, в юдоли Разделенья, / Единый сон, – / Двум алчущим – над звездами Разлуки – / Единый лик» [Иванов, 1971, с. 703].

Две любящих души символизируются звездами, множественность и разделенность которых придает им титаническую окраску (отсюда – разделение, разлука, алкание). Звездное небо – символ Диониса растерзанного, умершего. Единый лик, стоящий за астральным светом, – это свет солнечный, рассыпающийся на звездные осколки. Рассвет, новое явление Солнца, соотносится с воскресением умершего бога, который собирается из осколков света в единый свет. Слияние титанически разделенных существ с Дионисом-Солнцем, как Новым Светом, становится залогом преодоления ограниченности земной любви, которая подразумевает всегда обособленность двух любящих существ: «Свершилась двух недостижимых встреча, / И дольний плен, / Твой плен, Любовь, одной Любви предтеча, / Преодолен!» [Иванов, 1971, с. 703].

Но обретается это единство в любви ценой жертвы, смерти, потери себя, трансценсуса как преодоления уз индивидуации: «О, Кана душ! О, в гробе разлученья – / Слиянье двух! / Но к алтарям горящим отреченья / Зовет вас Дух!» [Иванов, 1971, с. 703].

Необходимо отдать Дионису-Христу свою сущность (сердце, кольцо), чтобы обрести этот дар единства: «Дар золотой в Его бросайте море / Своих колец: / Он сохранит в пурпуровом просторе / Залог сердец...» [Иванов, 1971, с. 703].

Итак, данный текст строится на двух мотивах, связанных с мистериально-дионисийским сюжетом: 1. растерзание Диониса (звездное небо), 2. воскресение Диониса (восход Солнца). С этими мотивами переплетаются любовные мотивы – преодоление границ земной любви через жертвенную смерть с Дионисом-Христом и обретение новой духовной глубины в любви через слияние с Дионисом-Христом воскресшим.

Стихотворение «Тебе благодарим», заключительное в цикле «Suspiria», тоже строится на мистериальном мотиве растерзания Диониса, который, почти как всегда, подвергается у Иванова христианизации и синтетически вбирает христианско-литургическую образность. Она задается самим названием: «Тебе благодарим» – часть литургического песнопения, который сопровождает освящение Святых Даров – вина и агнца, т.е. специальным образом приготовленной просфоры, которая лежит на дискосе, который символизирует Гроб Господень: «Тебе поем, Тебе благо славим, Тебе благодарим, Господи, и молим Ти ся, Боже наш». «Бог страждущий, чьей страстной Чаши жаждем» [Иванов, 1971, с. 705], – это Христос, а страстная Чаша – это не только метафора страданий, но и литургический Потир, стоящий на алтаре во время освящения Святых Даров.

Из всех стихотворений цикла «Suspiria» здесь христианская образность представлена больше всего: Потир, Крест, с Собой на Древе разлученный, оцт, с нами Бог. Однако Иванов и тут вкрапляет орфико-дионисийскую образность: «Ночь во все концы пронзают / Лучи Креста» [Иванов, 1971, с. 704]. Образ лучей креста, которые пронзают Ночь, очевидно, является астральным. Лучи Креста – это свет звезд, своей формой напоминающий

крест. Этот образ вновь отсылает нас к орфико-неоплатоническому пониманию Х-образной структуры Мировой души из «Тимея» Платона.

Выводы

1. В книге «Кормчие звезды» происходит первая художественно-поэтическая экспликация мистериально-дионисийского сюжета, который до тех пор был представлен в эпистолярии Иванова и его дружеских стихотворениях на случай.

2. Хотя мистериально-дионисийский сюжет получит свое окончательное выражение только в 1907 году в поэме «Сон Мелампа», первая книга лирики Иванова (1903) содержит в себе свидетельства, что этот сюжет в целостном виде уже присутствует имплицитно в творческом сознании поэта и начинает эксплицироваться по частям в отдельных стихотворениях. Эти стихотворения присутствуют в таких циклах книги лирики, как «Дионису», «Дистихи», «Evia» и «Suspiria».

3. В лирических текстах мистериально-дионисийский сюжет представлен особым образом. В стихотворениях содержится только два-три мистериально-дионисийских мотива или образа и никогда не предстает весь сюжет целиком. Эти мотивы тяготеют к двум триадам мистериально-дионисийского сюжета – третьей мистериальной (растерзание Диониса как вселенское грехопадение) и третьей сотериологической (искупление человечества через его воссоединение с Дионисом воскресшим).

4. Мистериально-дионисийский сюжет в «Кормчих звездах» эксплицируется с помощью астральной символики. При этом она предстает антиномически: как разъединенное множество, звездное небо наполняется мистериальными смыслами (растерзание Диониса), а как единство во множестве – сотериологическими (воскресение Диониса).

5. Производной от мистериально-дионисийского сюжета становится важнейшая для лирики Иванова символика макрокосма и микрокосма, которая выражается с помощью астральной образности.

6. С помощью орфико-платонической символики Гиппы (Мировой души, Богородицы) Иванов репрезентирует финал мистериально-дионисийского сюжета, для которого оказывается сущностно важным гендерное метафизическое единство (отождествление Гиппы как Мировой души с Дионисом воскресшим как Мировым умом).

7. Проанализированные в данном параграфе стихотворения относятся к группе, которую мы назвали в первом параграфе данной главы «срединными» (они находятся между «ядерными» и «периферийными» текстами). Это не означает, что в остальных текстах книги «Кормчие звезды» мистериально-дионисийский сюжет отсутствует. Во параграфе 3.1 мы покажем, каким образом мистериально-дионисийский сюжет представлен в «периферийных» текстах, лишенных эксплицированных дионисийских аллюзий.

1.4. Экспликация мистериально-дионисийского сюжета: мифологический аспект

Впервые Иванов целостно и систематически излагает мистериально-дионисийский сюжет в поэме «Сон Мелампа» (1907). В этом состоит исключительное значение данного произведения в творчестве поэта. «Сон Мелампа» подобен водостоку, к которому стремится художественно-философская мысль Иванова. Произведение, представляющее собой художественное осмысление орфической космогонии и теологии, оказалось в контексте творческого пути Иванова тем же, чем, по его убеждению, был орфизм в религиозной истории античности: «Развитие орфизма представляется с древнейшей поры водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства» [Иванов, 1923, с. 181].

Логическую и сюжетно-тематическую структуру мистериально-дионисийского сюжета как универсального инварианта художественного мира Иванова мы исследовали в параграфе 1.1. В данном параграфе нам бы хотелось рассмотреть тот же предмет под иным углом зрения: из каких художественно-семантических единиц складывается мистериально-дионисийский сюжет? Употребляя известную терминологию Аристотеля, можно сказать, что, установив формальную причину мистериально-дионисийского сюжета (его структуру), мы перешли к рассмотрению его материальной причины. Говоря предельно коротко, «материалом» мистериально-дионисийского сюжета становится античная мифология и философия. Анализ «материала» мистериально-дионисийского сюжета представляет собой выявление и рассмотрение его подтекстуального поля, а также установление источников, на которые опирался Иванов при формировании этого парадигматического сюжета.

Поэма «Сон Мелампа» становилась предметом разнообразных интерпретаций. Так, российский классический филолог В.В. Петров назвал ивановскую поэму «вольной компиляцией и интерпретацией греческих мифов» [Петров, 2018с, с. 33], а латвийский славист Р.И. Соколов окрестил ее сюжет «палимпсестом оргиастических древнегреческих мифов» [Соколов, 2002, с. 102]. Как видим, оценки исследователей прямо противоположные и даже взаимоисключающие: «вольная компиляция» подразумевает авторскую свободу и даже некоторую долю произвола, а палимпсест – определенную структурированность, порядок, при котором сквозь один сюжет проступает другой. Так чем же на самом деле является ивановская поэма? Каково истинное соотношение между текстом Иванова и его мифологическими подтекстами? Выяснение этого вопроса станет нашей ближайшей целью. Достижение этой цели возможно путем решения двух задач: 1) установление взаимосвязи между содержанием ивановской поэмы и мотивами, связанными

с мифологической фигурой Мелампа; 2) исследование степени близости ивановского мистериально-дионисийского сюжета к орфическим теогониям.

1.4.1. Композиция и фабула поэмы «Сон Мелампа»

Ивановскую поэму можно условно разделить на две части – рамочную и центральную. Рамочная в свою очередь распадается на две – инициальную и финальную. В инициальной части рассказывается о событиях, предшествующих сновидению Мелампа и мотивирующих его мистико-инициальных характер; в финальной речь идет о последствиях инициального сна героя. Основной же массив произведения занимает сновидение Мелампа, которое представляет собой симбиоз космогонического нарратива и мистического посвящения[20].

Инициальная часть поэмы опирается на мифологический рассказ, содержащийся в «Мифологической библиотеке» Аполлодора (1, IX, 11). Здесь рассказывается, как Мелам хоронит умерших змей и откармливает юных, и в награду за это змеи наделяют Мелампа даром различения речи животных и даром прорицания [Аполлодор, 1972, с. 16].

Содержанием сна Мелампа становится космогонический нарратив, описание структуры мироздания, разворачивающейся перед благоговейным эпоптом, мистагогами которого выступают благодарные змеи-медяницы. Модель космоса, развитая в «Сне Мелампа», включает в себя три сферы: эмпирическую, мистическую и метафизическую[21].

Эту модель можно представить в виде схемы, которая дана на рис. 1 (см. Приложение).

---

[20] Фабульная композиция поэмы подробно проанализирована нами ранее [Каяниди, 2021, с. 29–32]

[21] Подробнее о пространственной структуре, представленной в «Сне Мелампа», см.: [Каяниди, 2012, с. 32–42].

Эмпирическая и мистическая сферы устроены с помощью пространственной оппозиции «верх / низ», которая в эмпирической сфере выражается в противопоставлении чувственных, видимых неба и земли, а в мистической – невидимых, умозрительных Неба и Земли.

Общая структура художественного пространства в «Сне Мелампе», которая, как мы установили, является базовой для всего художественного мира Иванова [Каяниди, 2012, с. 28–43], построена на основе первой, метафизической, триады мистериального сюжета нисхождения. Она становится парадигмой для устройства мистической сферы, а та, в свою очередь, – для эмпирической.

Во сне Меламп попадает в мистическое пространство, которое визуализируется с помощью офиолатрической образности. Онирическая ипостась Мелампа оказывается на невидимой земле, сотканной из множества змей и называемой «пажитью вечных Причин».

Годы ль, мгновенья ль он падал стремглав в черноустый колодезь, –
Персти коснулись незримой внезапно стойкие ноги
И на разрыхлую землю уверенной пядью ступили.
Холодом быстрым скользнуло в тот миг под стопой его тело
Гибко-тягучее; ноги обвились, стройные, тесно
Сетью прохладных лиан: и до плеч, и до выи живые
Стебли ползучие грудь и хребет полоснули Мелампу
Дрожью извилисто-зыбкой. И как наливные колосья
Девушке, в поле вошедшей, окрест шепотливой дубравой
В уши, колышась, поют, задевая колко ланиты
Усиков жалящей лаской: – под веяньем тонким, густая,
Шелестом звонким дыша, шевелилася зоркая Нива
[Иванов, 1974, с. 295–296].

Невидимой земле змей Причин противопоставлено вечное небо змиев Целей:

змеи те – звезды над Геей,
Нам – женихи глубоких небес, обрученные змии

Целей святых. Ибо каждой из нас уготован на ниве
Пламенной той, что кудрями главу облегает Кронида,
Ярый супруг [Иванов, 1974, с. 298].

Мистическая сфера построена как эмпирическое пространство, в котором выделяется верх и низ, небо и земля, но пространственные категории в мистической сфере семантизируются уже не как топографические категории, не как места, но как сущностные характеристики, как цели и причины сущего, как целевые (causa finalis) и как действующие (causa efficiens) причины, в своей совокупности обуславливающие эмпирическое бытие, его пространственно-временную структуру.

Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам,
Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает.
В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба –
Змий и змея, – раждая на свет роковое мгновенье
[Иванов, 1974, с. 296].

Метафизическую сферу Меламп не созерцает воочию, поскольку она трансцендентна явленному миру, будь то эмпирический или мистический. О его устройстве прорицатель узнает из рассказа змей-мистагогов. Вечное бытие символически представлено в виде двух змей – Зевса и Персефоны, которые, словно две окружности, охватывают одна другую.

В вечности змием себя ты сомкнул, – и кольцом змеевидным
Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея
[Иванов, 1974, с. 297].

Плодом брака Зевса и Персефоны, т.е. сопряжения двух космогонических окружностей, становится Дионис-Загрей, «Младенец

страдальный», т.е. сыновняя, жертвенная ипостась божества. Первообраз бытия Иванов представляет как Х-образное сочетание окружностей в виде змеиных колец, проекция которого на плоскость дает крест (о платоническом субстрате этой символики см. параграф 1.5.).

Далее рассказывается, что Диониса-Загрея убивают титаны, порожденные Персефоной и символизирующие начало индивидуации и греховной свободы. Зевс спасает огненное сердце Сына, символ его неистребимой сущности, и целью дальнейшего космогонического процесса становится теургия, привлечение с помощью праведной жизни сердца Диониса в эмпирический мир, интерпретируемое Ивановым в духе христианской эсхатологии, как языческий аналог Второго Пришествия Христа.

> Будет: на материнем лоне прославится лик Диониса
> Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет.
> Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья
> Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный.
> Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье
> В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...
> [Иванов, 1974, с. 298].

Завершается поэма преображением Мелампа, которое наступает вследствие инициации и соединения экзальтированного эпопта с Зевсом-Дионисом. Результат инициации состоит в радикальном изменении духовного существа Мелампа – обретении им дара очищения, врачевания и двойного мистического зрения, которое состоит в прозрении сокровенной сущности эмпирической реальности. Мелам становится первым воплощением нового, возрожденного Диониса и прикладывает все свои силы к преодолению греха раздельного существования, индивидуации, которая царит в мире.

1.4.2. Античные мифы о Мелампе и мистериально-дионисийский сюжет

Развертывание орфической, мистериально-дионисийской космогонии вверяется Ивановым легендарному прорицателю Мелампу. Г.В. Обатнин возводит сюжет ивановской поэмы к античному мифу, однако характеризует взаимосвязь литературного текста и мифологии крайне лапидарно: «Ее [т.е. поэмы – Л.К.] сюжет восходит к греческому мифу, в котором повествуется о мистическом сне основателя жречества Мелампа» [Обатнин, 2000, с. 25]. В данном параграфе мы постараемся ответить на вопрос: какие мифологические мотивы, связанные с Мелампом, использует Иванов в своем произведении?

К мифологической фигуре Мелампа Иванов обращается в четырех своих произведениях. Главным действующим лицом он становится в поэме «Сон Мелампа», второстепенную, но знаменательную роль играет в стихотворении «Цари» из книги лирики «Кормчие звезды». В «Эллинской религии страдающего бога» Меламп упоминается вскользь, а в монографии «Дионис и прадионисийство» ему посвящен целый параграф.

Основным источником сведений о Мелампе для Иванова, по всей видимости, были «Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie» («Полный словарь греческой и римской мифологии») Рошера и Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft («Предметная энциклопедия классической древности» Паули), где обобщены все данные об этом мифологическом персонаже.

О значимости Лексикона Рошера и Энциклопедии Паули для Иванова можно судить по эпизоду, связанному с работой над трагедией «Ниобея». 15 марта 1900 Иванов обращается к М.М. Замятниной: «Дорогой друг Маруся! Позвольте обеспокоить Вас одним книжным порученьицем. § 1. Если у вас в библиотеке есть Röscher’s Mythologisches Lexicon, то может случиться, что получен и 39-й выпуск его (продолжение буквы N) <…> если бы словарь,

паче чаяния, оказался – будьте столь сердечно – и по-товарищески добры и выпишите мне оттуда статью NIOBE <…> то, о чем прошу, очень для меня важно. § 2. Во всяком случае, перепишите мне, пожалуйста, статью Niobe из Pauli’s Real-Encyklopädie des classischen Altertums. Это старая, но хорошая энциклопедия» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 657–658]. Известно, что Иванов выписывал Лексикон Рошера в женевской Публичной библиотеке [Богомолов, 2010b, с. 456].

Вернемся к поэме. Один редкий мифологический мотив, с которого Иванов, собственно говоря, и начинает свое произведение, указывает на то, что, работая над фабулой «Сна Мелампа», во всяком случае Лексион Рошера Иванов читал крайне внимательно. Так, происхождение черных ног Мелампа и, стало быть, этимология его имени объясняется Ивановым таким образом:

> Спал черноногий Меламп, возлелеянный в черной дубраве
> Милою матерью, нимфой, – где Гелиос, влажные дебри
> Жгучей стрелой пронизав, осмуглил ему легкие ноги:
> Слыл с той поры Черноногим излюбленный Гелием отрок
> [Иванов, 1974, с. 294].

Этот мотив взят из схолий к Аполлонию Родосскому и Феокриту, которые пересказываются в Лексиконе Рошера: «Seinen Namen “Schwarzfuss” erklärte man durch die Sage, dass er von seiner Mutter nach seiner Geburt an einem bewaldeten schattenreichen Orte ausgesetzt worden sei, wo die Sonne nur seine Füsse getroffen und geschwärzt habe»[22] [Wolff, 1894–1897, S. 2569].

При изложении мифологической истории Мелампа авторы статей в Лексиконе Рошера и Энциклопедии Паули главным образом следуют за известным мифографом Аполлодором: «Diese ausführlichen Nachrichten

[22] «Его имя “черноногий” объясняется с помощью мифа о том, что после рождения Мелампа его мать положила его на поросшем лесом тенистом месте, где Солнце коснулось и осмуглило только его ноги». Здесь и далее переводы иноязычных текстов принадлежат нам – Л.К.

verdanken wir vorzüglich dem Apollodor, der die dem Hesiod zugeschriebene Melampodie, den Akusilaos und <…> das siebte Buch des Pherekydes benützte»[23] [Melampus, 1846, S. 1726], дополняя его сведениями из других источников (Геродот, Ферекид, Павсаний, Диодор, Овидий, схолии к Пиндару и др.). Аналитическое изложение мифов, связанных с Мелампом, содержится также в монографиях по классической филологии, с которыми Иванов был хорошо знаком: «Aglaophamus» Лобека [Lobeck, 1829], «Griechische Mythologie» Преллера [Preller, 1872], «Griechische Götterlehre» Велькера [Welcker, 1860], «Psyche» Роде [Rohde, 1894].

Опираясь на свидетельства Геродота (II, 49) и Диодора (I, 97), Иванов называет Мелампа «первоучителем религии Дионисовой и установителем ее обрядов» [Иванов, 1923, с. 12]. Иванов дает такой перевод Диодора: «Меламп, – говорит Диодор, – занес из Египта очищения, приписываемые Дионису, и предание о богоборстве Титанов, и всю вообще священную легенду о страстях богов» [Иванов, 1904а, с. 111; Иванов, 2014, с. 8][24]. «Danach erzählt *Diod. 1, 97*, dass er eine Reise nach Ägypten gemacht und von da ausser den bakchischen Sacra auch die Mythen von Kronos und der Titanomachie nach Griechenland gebracht habe»[25] [Wolff, 1894–1897, S. 1727][26].

«Диодор, называя Мелампа распространителем египетских страстных служений и легенд по Элладе и в этом смысле признавая его учение за первоисточник „всей эллинской священной истории о страстях богов“, исходит из утверждения Геродота, что „Меламп, от египтян научившись, и

---

[23] «Этими исчерпывающими сведениями мы обязаны преимущественно Аполлодору, которые использовал приписываемую Гесиоду “Меламподию”, Акусилая <…> и седьмую книгу Ферекида».

[24] Другой русский перевод см.: [17].

[25] «Диодор (1, 97) рассказывает о том, что он совершил путешествие в Египет и оттуда принес в Грецию, помимо вакхических святынь, также мифы о Кроносе и Титаномахии».

[26] См. также: [Lobeck, 1829, I, p. 298; Lobeck, 1829, II, p. 1101], [Westermann, 1846, s. 1727].

иное о богах раскрыл, и то, что узнал там о страстно́м служении Дионису, немногое в услышанном изменив“ (II, 49)» [Иванов, 1923, с. 196].

Иванов не зря уделяет первостепенное внимание характеристике Мелампа, данной Геродотом: в Энциклопедии Паули она названа «eine bedeutendere Stellung in der Religionsgeschichte»[27] [Westermann, 1846, S. 1727]. Мелам̀п «soll der Gründer des Dionysoskultus in Griechenland gewesen sein, und zwar, wie Herodot 2, 49 glaubt, nach dem Vorbilde des ägyptischen Osirisdienstes, wovon er durch Kadmos und die Phoinikier Kunde erhalten <…> habe»[28] [Wolff, 1894–1897, S. 2568].

Иванов дает три характеристики Мелампа: ведун, знахарь и очиститель [Иванов, 1923, с. 12]. Это соответствует лейтмотивам статьи Вольфа из Лексиона Рошера: ведун – Seher, знахарь – Heilpriester, очиститель – Sühnpriester. «Melampus war nicht bloss Seher, sondern auch durch seine Seherkunst, durch mystische Opfer und Sühnungen *Heilpriester*, nach Apollod. 2,2,2 der älteste Seher überhaupt, der διὰ φαρμάκων καὶ καθαρμῶν die Heilkunst ausübte. <…> In *Argos* <…> erscheint er besonders als *bakchischer Sühn- und Heilpriester*[29] [Wolff, 1894–1897, S. 2568, 2570].

В «Эллинской религии» Иванов называет Мелампа «ипостасью самого Диониса» [Иванов, 1904а, с. 111; Иванов, 2014, с. 8]. В «Дионисе и прадионисийстве» эта характеристика уточняется, и Меламп трактуется как «ипостась Диониса-Аида» [Иванов, 1923, с. 12]. В стихотворении «Цари» Меламп как раз и представлен в этой хтонической дионисийской ипостаси. Он является на пир семи царей (число семь – указание на их титаническую

---

[27] «Наиболее значимым утверждением в истории религии».

[28] «должен был быть основателем культа Диониса в Греции, и именно, как верит Геродот (2, 49), по образцу египетских обрядов в честь Осириса, о которых он получил сведения через Кадма и финикийцев».

[29] «Меламп был не только прорицатель, но и *целитель* (благодаря своему искусству предсказания и мистическим жертвоприношениям), согласно Аполлодору (2,2,2), вообще самый древний прорицатель, который врачевал с помощью снадобий и очищений. <…> В *Аргосе* он является *вакхическим очистителем и целителем*».

сущность, поскольку Дионис был разъят титанами на семь частей) и разоблачается как Дионис, несущий смерть (см. параграф 1.3.2). Затем «цари гробниц» убивают друг друга, меняясь масками. Меламп-Дионис провоцирует трансценсус, выход титанический царей за грани индивидуальной обособленности и их палингенесию, возрождение в новых личинах.

Используя одинаковые характеристики Мелампа («чуткое ухо», «боговещий»), Иванов связывает стихотворение «Цари» с поэмой «Сон Мелампа», прочерчивая метатекстуальные связи.

Дионис-Аид отождествляется Ивановым с Дионисом-Загреем, который понимается как сыновняя ипостась Зевса-Аида [Иванов, 1923, с. 17, 167, 168]. Стало быть, Меламп в ивановской поэме должен соотноситься с Дионисом-Загреем. Так оно и происходит: во время инициации Меламп становится как бы его ипостасью в мистической сфере и, воссоединяясь с Зевсом-Дионисом через отождествление с сердцем Диониса, становится в результате инициации новым Дионисом. Дионис-Загрей имеет змеиное обличье, и Меламп, по мнению Иванова, тоже первоначально змееморфен: «Другом змей стал он потому, что первоначально сам был змием: чернота ног, означенная в его имени, говорит на символическом языке древнейшего мифа о том, что нижняя половина его тела оставалась как бы погруженною в подземное царство, что его человеческое туловище кончалось, как у Эрихтония, змеиным хвостом» [Иванов, 1923, с.12].

Связь Мелампа с Дионисом-Загреем, как богом подземного мира, отмечается в Энциклопедии Паули: Меламп был «von Creuzer Symbol. IV S.34 als Schwarzfüssler, d. h. als Priester des schwarzen Gottes (Dionysos, von Aephiopien her) bezeichnet <…> dieser Dionysos aber sei zugleich der Dionysos

Zagreus, der Unterweltsgott, wie schon der mit der Farbe der Trauer verwandte Name des Melampus andeute»[30] [Westermann, 1846, S. 1727].

История инициации Мелампа, которой посвящена ивановская поэма, тоже имеет мифологические истоки. «Seine Sehergabe verdankte er jungen Schlangen, deren getötete Mutter er bestattet (verbrannt) und die er aufgezogen hatte; sie vergalten ihm diese Wohlthat, indem sie ihm mit ihren Zungen die Ohren reinigten, so dass er seitdem die Stimmen der Vögel, überhaupt aller Tiere, verstand»[31] [Wolff, 1894–1897, S. 2568]. Эта история развернуто представлена у Аполлодора (1,9,11) [Аполлодор, 1972, с. 16]. Мистическая инициация Мелампа в ивановской поэме мотивируется этим мифологическим нарративом о спасении змей.

Ранее мы писали, что «Иванов оставляет без внимания историю сватовства брата Мелампа Бианта, исцеления Ификла, добывание стада царя Филака, а также историю о том, как Меламп исцелил от безумия аргосских женщин, дочерей царя Пройта» [Каяниди, 2020а, с. 255]. Это утверждение необходимо скорректировать.

На прохождение Мелампом инициации, помимо эпизода со змеями, указывает также история добывания коров Филака [Аполлодор, 1972, с. 16-17; Wolff, 1894–1897, S. 2569; Westermann, 1846, S. 1726]. Брат Мелампа Биант сватается к дочери Нелея. В качестве свадебного дара Нелей требует стадо коров, принадлежащее Филаку. Бианту не удается выкрасть этих коров, и он обращается к своему брату. Меламп попадается в плен к Филаку, и его заточают в темницу. Когда год заточения подходит к концу, он слышит червей, которые грызут деревянные перекрытия и сообщают о скором

---

[30] «Крейцером (Символика IV, С. 34) описывается как черноногий, т.е. служитель темного бога (Диониса эфиопийского) <…> Этот Дионис тождественен Дионису-Загрею, богу подземного мира, как указывает само имя Мелампа, осененное цветом скорби».

[31] «Своим пророческим даром он обязан молодым змеям, чью умершую мать он похоронил (сжег), а их самих вырастил. За это они отплатили ему благодеянием, своими языками прочистив ему уши, так что он с тех пор стал понимать язык птиц и вообще всех зверей».

разрушении здания, и требует, чтобы его перевели в другое место. Филак узнает, что Меламп – лучший прорицатель, освобождает его, Меламп же исцеляет его сына Ификла от бесплодия и получает заветное стадо коров. «Как ипостась Диониса-Аида, Меламп оказывается узником, заключенным на год в источенную червями деревянную темницу – домовину» [Иванов, 1923, с. 12]. В Энциклопедии Паули тюрьма Мелампа названа «kleinen Haus»[32] [Westermann, 1846, S. 1726]. Плен у Филака, предшествующий получению свадебного подарка, изображается как временная смерть Мелампа, его инициация.

История исцеления дочерей царя Пройта (Прета) [Аполлодор, 1972, с. 27; Wolff, 1894–1897, S. 2570-2571; Westermann, 1846, S. 1726] косвенным образом соотносится с самим содержанием мистического сна Мелампа. Пройтиды впали в безумие, потому что отказались участвовать в дионисийских таинствах. Меламп исцеляет их «воздействием, усиливающим экстаз» [Иванов, 2014, с. 73; Иванов, 1904с, с. 49][33]: он гонит «mit den stärksten Jünglingen unter Geschrei und begeisterten Tänzen die Frauen aus den Gebirgen nach Sikyon <…> und im Sikyon heilte er sie durch reinigende Sühngebräuche»[34] [Wolff, 1894–1897, S. 2571]. После этого Пройт отдает в жены Мелампу и его брату Бианту двух своих дочерей Ифианассу и Лисиппу.

---

[32] «Маленький дом».

[33] Достойно внимания, что Эрвин Роде смотрит на действия Мелампа при исцелении дочерей Пройта как на усиливающие экстатическое состояние: «Die Heilung geschah durch eine Steigerung der dionysischen Erregung “mit Jauchzen und begeisternden Tänzen” und Anwendung gewisser kathartischer Mittel» («Исцеление происходит через усиление дионисийского возбуждения “с помощью возбужденных криков и воодушевленных танцев”, а также использование некоторых катартических средств») [Rohde, 1894, S. 339].

[34] «женщин с гор к Сикиону вместе с сильным юношами под крики и возбужденные танцы <…> и в Сикионе исцеляет он их с помощью очистительных обрядов».

Таким образом, Меламп предстает как «организатор женского оргиазма и учитель здравого экстаза, неупорядоченность коего дотоле порождала разнообразные недуги и извращения» [Иванов, 1923, с. 13].

Историю Мелампа и Пройтид Иванов интерпретирует как войну полов, которая, по его мнению, оказывается исконным явлением человеческой культуры и архаических оргиастических культов дионисийского типа: «Религия разрыва и разлучения утверждала свою коренную идею в противоположении полов, основном и глубочайшем разъединении мира. Религия исступления, выхода из себя, разрушения личности и слияния с целым живой природы находила исход своим восторгам чрез погружение человека в хаотическую беспредельность пола. <…> В каждом отдельном соединении индивидуумов, весь пол ищет всего пола, идея рода торжествует над идеей особи, и любящиеся с изумлением и ужасом открывают в своей страсти символы и эмоции первобытной, первозданной вражды, положенной между двумя полюсами животной природы» [Иванов, 2014, с. 133–134; Иванов, 1905а, с. 187].

Трагическое разделение мужского и женского начала – один из лейтмотивов «Сна Мелампа». В ивановской поэме война полов получает метафизическое обоснование. Между Зевсом и Персефоной, премирный союз которых становится первоисточником всего сущего, задаются антиномические отношения: их любовь проявляется в рождении Диониса-Загрея, а их ненависть – в порождении Персефоной кровожадных титанов-мстителей. Они возникают из ее Зеркала (ипостась Персефоны как инобытия), в котором отражается лик Диониса-Загрея. Персефона, как мать титанов, оказывается первоисточником мирового зла, «Древней Виной».

Антиномия Зевса и Персефоны обуславливает разделенность мироздания, возникновение пространственной оппозиции верх / низ. Так, в мистической сфере, в которой формируются идеальные первообразы эмпирической действительности, возникает Вечное Небо Змиев Целей и

темная Нива Змей-Причин, от брака которых рождаются временные формы бытия.

Змии и змеи страдают от разделения и стремятся к соединению, потому что

> Все, что в мире родится, и все, что является зримым,
> Змеи Земли – мы родим от мужей текучего Неба.
> Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей
> [Иванов, 1974, с. 296].

Однако это любовное соединение оборачивается гибелью:

> В молнийном сил сочетанье взгорается новое чадо
> Соприкоснувшихся змей; и в тот миг умираем мы оба –
> Змий и змея… [Иванов, 1974, с. 296].

Иванов отмечает связь Мелампа с Артемидой: «Упорядочение сферы женских исступлений обусловливает общение Мелампа с Дионисовой и пра-Дионисовой сопрестольницей Артемидою, – или им обусловлено» [Иванов, 1923, с. 13]. Эта связь обоснована в Лексиконе Рошера: «*Die Reinigung und Heilung* der Proitostöchter wurde an verschiedene Orte verlegt, besonders auch in das von Proitos gestiftete Heiligtum der Artemis Hemera oder Hemeresia (der Besänftigenden)»[35] [Wolff, 1894–1897, S. 2571], – и опирается на свидетельство Павсания: «За Нонакрией идут так называемые Ароанские горы; в них есть пещера. Говорят, что в эту пещеру убежали дочери Прета, сойдя с ума; впоследствии Мелампод таинственными жертвоприношениями и очищениями вернул их в местечко, называемое Лусы. <…> Когда Мелампод заставил дочерей Прета спуститься в Лусы, он исцелил их в храме

[35] «Очищение и исцеление Пройтид могло происходить в разных местах, особенно в основанном Пройтом святилище Артемиды Гемеры или Гемересии (Усмиряющей, Укрощающей)».

Артемиды; вследствие этого клиторийцы называют эту Артемиду Гемерасией (Укрощающей)» [Павсаний, 2002, II, с. 105].

Опираясь на другое свидетельство Павсания [Павсаний, 2002, II, с. 139], Иванов утверждается тождество архаической Артемиды с Персефоной [Иванов, 1923, с. 169].

Отношения между Мелампом и Артемидой-Персефоной Иванов описывает, давая аналитический экфрасис изображения на одной краснофигурной вазы, представленной в статье Вольфа[36]: «По изображению на одной краснофигурной вазе, Меламп, облеченный в пестрый хитон, противопоставлен, как пожилой муж, Дионису-юноше, одетому в такой же хитон, повязанному митрой и держащему в руке вакхический канфарос с вином, подле кумира Артемиды-Лусии; у подножья кумира расположились исцеленныя Пройтиды, между тем как заклятая Лисса, богиня безумия, владевшая прежде дочерьми Пройта, с искаженным лицом, прячется за колонну с треножником; поодаль сидит Силен; на стене святилища висят рельефные ex-voto, изображающие бешеную пляску сатиров,— намек на введенные Мелампом мужские пляски; в руках у одной Пройтиды и Диониса раскидистые ветви, у Мелампа и Силена – тирсы, так что стан преследуемых (женский) охарактеризован ветвями, а стан преследователей (мужской) тирсами, которым соответствует копье в руке исцелительницы Артемиды, – причем выдвинуто религиозное тожество обоих примирившихся, разоружившихся станов. Перед нами выдержанный в символах мифа исторический рассказ об укрощении обособленного и замкнутого женского оргиазма прадионисийской эпохи новым заветом религии Дионисовой» [Иванов, 1923, с. 13].

---

[36] Опора Иванова на изображение этой краснофигурной вазы является еще одним доводом в пользу того, насколько значимым источником информации на антично-мифологическую тематику являлся для поэта Лексикон Рошера.

Женское начало, символизируемое Артемидой, представлено на этой вазе двойственно. С одной стороны, это богиня безумия Лисса. Если Пройтиды являются менадами, то, стало быть, они предстают как титанические личности, возникновение которых связано с отражением Диониса в Зеркале Персефоны. Лисса – это женское начало в своем губительном, разрушительном аспекте, ночная Персефона как первоисточник мирового зла. Артемида-Лусия, напротив, предстает как женское начало в своем целительном, созидательном аспекте. Ее аналогом выступает Нива Змей-Причин, которая простирает Мелампа к Вечному Небу Зевса-Диониса и, подобно неоплатонической Гиппе, примиряет Мировую Душу с внутримировым умом, т.е. Дионисом как монадой вторичной демиургии – творения подлунного мира [Proclus, 1967, p. 280–281].

Таким образом, мы видим, что через экфрасис краснофигурной вазы, представленной в Лексиконе Рошера, Иванова устанавливает связь между культовыми взаимоотношениями Мелампа с Артемидой-Персефоной и содержанием поэмы «Сон Мелампа» – мистериально-дионисийским сюжетом, подчеркивая амбивалентность женского начала.

Наконец, опираясь на Геродота, Иванов отмечает связь Мелампа с фаллагогиями: «Установление фаллагогий, как и насаждение Дионисова культа в Элладе вообще, приписывает „отец истории“ Мелампу» [Иванов, 1923, с. 12][37]. С фаллическим культом связан мотив исцеления Мелампом сына Филака, Ификла, который долгое время был бездетным. Мифологическое обоснование взаимосвязи Мелампа с фаллагогиями Иванов усматривает в том, что Мелампа был сыновней ипостасью Аида – Дионисом-Загреем, который, умирая, проникает внутрь земли.

Фаллическая образность проступает в эротической символике ивановской поэмы:

---

[37] Велькер отмечает, что фаллагогии были введены Мелампом в Греции вместо процессий с куклами, изображающими богов [Welcker, 1860, S. 602–603].

Все мы, утробы земли, сочетаемся с жалами Неба.

Все, что в мире родится, и все, что является зримым,
Змеи Земли – мы родим от мужей текучего Неба.
Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей,
Оку же видимы всходы полей, невидимо семя…
[Иванов, 1974, с. 296, 298].

1.4.3. Орфические теогонии и мистериально-дионисийский сюжет

Рассказ о метафизической сфере, или метафизической триаде Зевс – Персефона – Дионис-Загрей, в «Сне Мелампа» является, по выражению Иванова, «великим космогоническим мифом» [Иванов, 1974, с. 537]. История рождения, растерзания и воскресения Диониса интерпретируется как космогенез – вполне в русле орфико-неоплатонического дискурса.

В.В. Петров придерживается убеждения, что «дионисийский миф – лишь внешний сюжетный слой “Сна Мелампа”» [Петров, 2018с, с. 33]. С этим утверждением трудно согласиться, поскольку орфико-дионисийская мифологема выполняет здесь вовсе не орнаментально-служебную роль. На наш взгляд, она непосредственно связана с жанровым определением ивановской поэмы, которая не просто насыщена ритуально-мифологическим материалом, но имитирует «орфические поэмы», для которых было характерно совмещение космогонии и метафизики. Известный классический филолог и близкий друг Иванова Ф.Ф. Зелинский настаивал на том, что появление космогоний в рамках античного дионисийства связано именно с орфизмом [Зелинский, 1995, с. 117–118].

Библиографический список литературы по орфизму, накопленной на 1897 год, дает выдающийся классический филолог Отто Группе [Gruppe, 1906, S. 430], чья «Griechische Mythologie und Religionsgeschichte» («Греческая мифология и история религии») была в личной библиотеке Иванова [Обатнин, 2002, с. 312]. По всей видимости, основными

источниками, по которым Иванов знакомился с орфическими теогоническими и богословско-философскими воззрениями, были «Orphica» Абеля [Abel, 1885] и «Aglaophamus» Лобека [Lobeck, 1829]. О чтении книги Абеля можно судить по переписке Иванова с женой Лидией Зиновьевой-Аннибал [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 199, 233, 272, 292, 309]. В одном из писем к Ольге Шор Иванов назовет капитальный труд Лобека книгой «ценности исключительной» [Кондюрина, Иванова, Рицци, Шишкин, 2001, с. 335].

Без тщательного сопоставительного анализа книг Абеля и Лобека с ивановскими произведениями, научными работами и философскими статьями до конца понять генезис дионисийства Иванова в целом и его мистериально-дионисийского сюжета в частности невозможно. Не ставя себе задачи исчерпать тему, отметим, однако, несколько подтекстов мистериально-дионисийского сюжета, связанных с орфическими теогониями.

Исследователи выделяют три версии орфической теогонии. Самой древней считается Евдемова [West, 1983, p. 116–175], более поздними являются рапсодическая [West, 1983, p. 227–258; Лосев, 1996, с. 719–730] и Иеронимова [West, 1983, p. 176–226; Лосев, 1996, с. 713–718]. Краткий обзор орфических теогоний представлен у Афонасина [Афонасин, 2013]. С русскими переводами орфических теогонических фрагментов можно ознакомиться также по книге Лебедева [Фрагменты, 1989].

Иванов явным образом опирается на «Рапсодическую теогонию», из которой он берет несколько ключевых мотивов: переход власти над миром от Зевса к Дионису, отражение Диониса в зеркале, с которым связывается его раздробление на части и гибель от рук титанов, само растерзание Диониса, сохранение его сердца, явление нового Диониса.

Мистериально-дионисийский космогонический сюжет начинается у Иванова с брака Зевса и Персефоны.

заблуждаются смертные, мужем
Чтя Безначального в небе, и мнят неправо, что в Вечном
Женского нет естества. Ты же, Зевс, – мужеженский и змийный!
В вечности змием себя ты сомкнул, – и кольцом змеевидным
Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея [Иванов, 1974, с. 297].

Мотив брака Зевса и Персефоны засвидетельствован у многих античных авторов («Большой этимологик», «Этимологик Гудианов», «Прошения о христианах» Афинагора, «Мифы» Гигина, сочинения Татиана, «Схолии к Ликофрону» Цеца, Схолии к Истмийским одам Пиндара, «Орфические гимны» XXIX и LVI, «Деяния Диониса» Нонна). Русский перевод данных источников представлен в книге Лосева «Античная мифология в ее историческом развитии» [Лосев, 1957, с. 162–163].

Зевс и Персефона у Иванова сочетаются особым образом: Персефона обвивается кольцом вокруг Зевса-змея, который тоже сомкнут кольцом. Получается стереоскопический образ двойного уробороса, двух кругов, внешнего и внутреннего. Эта структура восходит к образу Мировой Души из «Тимея» Платона (см. параграф 1.5.).

Ивановский Зевс наделен двумя определяющими признаками – андрогинной природой и змеевидностью («Ты же, Зевс, – мужеженский и змийный»). По какой-то неясной причине андрогинность премирного Зевса В.В. Петров сводит к влиянию «Великих посвященных» Эдуарда Шюре [Петров, 2018с, с. 34], признавая, однако, что змеиное обличие Зевса есть наследие орфизма [Петров, 2018с, с. 35]. Небезосновательно задаться вопросом: если мы можем найти в орфических фрагментах Зевса-Змея, нет ли там также Зевса мужеженского? И оказывается, что он там есть. И в «Рапсодической теогонии», и в теогонии Иеронима и Гелланика Фанес-Протогон-Зевс, которого можно отождествить с ивановским Зевсом премирным, устойчиво именуется мужеженским.

Приведем соответствующие фрагменты.

«Зевс мужчиной стал, и Зевс – бессмертною девой» [Фрагменты, 1989, с. 54].

У Дамаския мужеженским является Хронос-Змей [Фрагменты, 1989, с. 61]. Эта мифологическая фигура является третьим элементом первой («отчей») умопостигаемой триады у Дамаския, и Протогон-Зевс, третий член третьей («умной») триады, становится его совершенным выражением. Хронос-Змей является мужеженским не сам по себе, а поскольку он соединен с Ананке-Андрастеей, «бестелесной, распростертой по всему космосу» [Фрагменты, 1989, с. 61]. В ивановском мистериально-дионисийском сюжете Абсолютом является Зевс-Персефона. Причем Персефона отождествляется с Душой мира. Примечательно также, что Зевс-Персефона, представляя собой две скрещенные змеевидные окружности, обнаруживает родство с кругами тождественного и иного из «Тимея» Платона, по которым простирается как раз Мировая Душа (см. параграф 1.5).

«Внутри шара промышлением содержащейся в нем божественной пневмы формируется некое мужеженское живое существо, которое Орфей называет Фанесом» [Фрагменты, 1989, с. 63].

«Женщина и отец-родитель, могучий бог Эрикепей» [Фрагменты, 1989, с. 61] (по Дамаскию, Эрикепей – ипостась Фанеса. Группе отмечает, что имя «Эрикепей» встречается только в «Рапсодической теогонии» и что его возможные значения – «Жизнодатель» либо «Жизнь» [Gruppe, 1906, S. 431]).

Дамаский указывает на смысл андрогинности первого Зевса: он является «производящей причиной всех вещей» [Фрагменты, 1989, с. 61]. Ивановская перводиада Зевс-Персефона тоже становится первоистоком бытия, так как от них возникает первое множество – титаны.

Брак Зевса с Персефоной, как отправная точка космогонического процесса, имеет у Иванова одну характерную особенность – змееморфность: Зевс и Персефона сочетаются в змеином обличье. Этот мотив не встречается

в орфических теогониях и восходит, по всей видимости, к «Деяниям Диониса» Нонна[38] (V, 563–571; VI, 155–164).

> Нового Диониса миру дать он замыслил,
> Древнего Диониса, явлéнного в облике бычьем...
> Ибо высокогремящий Зевес сожалел о Загрее!
> Со злосчастной судьбой родила его Персефонейя
> Зевсу с обличьем змеиным, мужем имея владыку
> Черноплащного... Зевс же тогда был плотью извилист,
> Змея облик прияв, свивавшего кольцами тело,
> В сладостной страсти в покои тайные вполз к Персефоне
> Для любви [Нонн, 1997, с. 64].

> Юная Персефонейя! Нет от страсти спасенья!
> Ибо девичество будет отъято в змеином объятье.
> Зевс, волнуясь змеиным телом, в облике гада,
> Страстной любовью пылая, кольцом извиваясь в желанье,
> Доберется до самых темных покоев девичьих,
> Помавая брадатой пастью драконам у входа.
> Обликом схож со змеем, сомкнет им дремотою очи,
> Полный томленьем страстным, лижет он нежное тело
> Девы, от жарких змеиных объятий небесного змея
> Плодное семя раздуло чрево Персефонейи [Нонн, 1997, с. 69].

Необходимо отметить важную деталь: не сохранилось прямых античных свидетельств о том, что Зевс и Персефона рождают Загрея, будучи оба в змеином обличье: змеем является только Зевс. Соломон Райнах, на труды которого Иванов ссылается в «Дионисе и прадионисийстве», считает змеевидность Персефоны следствием наложения образа Реи на Персефону у Афинагора.

«Zeus eut commerce avec sa fille Perséphone, en la violant sous l’aspect d’un dragon. Athénagore – qui cite expressément Orphée comme la source de son récit – ne dit pas que Perséphone elle-même se fût métamorphosée en serpent.

---

[38] Иванов знакомился с поэмой Нонна в женевской Публичной библиотеке [Богомолов, 2010b, с. 455].

Mais il vient d’attribuer cette métamorphose à Rhéa, en relatant une scène toute pareille. <…> Zeus et Perséphone avaient pris, l’un et l’autre, la forme de serpents et c’est du commerce de ces deux serpents que naquit Zagreus»[39] [Reinach, 1906, p. 60].

После рождения Диониса-Загрея следует его отражение в зеркале Персефоны и гибель от рук титанов:

> В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце:
> Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэйя.
> К зѐркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец:
> Буйные встали Титаны глубин, – растерзали Младенца
> [Иванов, 1974, с. 297].

Рассматривая этот фрагмент, прежде всего отметим, что, следуя «Рапсодической теогонии», Иванов отождествляет Диониса с Солнцем: «В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце». В 207-м орфическом фрагменте читаем: «Дионис есть монада всей вторичной демиургии, поскольку Зевс поставляет его царем всех внутримировых богов и наделяет первейшими почестями. Поэтому же самому, следовательно, они обыкновенно называют новым богом Гелиоса, – и Гераклит (frg. 6) говорит: «солнце каждый день новое», – поскольку оно причастно дионисийской силе» [Лосев, 1957, с. 173]. «Царем их [новых богов] Платон считает Солнце, которое тесно связано с Дионисом через Аполлона согласно Орфею» (фрагмент № 212) [Фрагменты, 1989, с. 59].

Обратим внимание, что Зевс назван у Иванова «сокровенным солнцем». Это также связано с отождествлением Зевса и Протогона-Фанеса,

---

[39] «Зевс сочетается со своей дочерью Персефоной, овладевая ею в виде дракона. Афинагор, который выразительно цитирует Орфея как источник своего рассказа, не говорит о том, что сама Персефона была превращена в змею. Но он относит эту метаморфозу к Рее, описывая похожую сцену [т.е. брак Зевса с Реей в змеином обличье – Л.К.]. <…> Зевс и Персефона приняли форму змей, от союза которых и рождается Загрей».

который оказывается первым мировым светом [Лосев, 1996, с. 770]. Иванов вполне осознает как умопостигаемо-световую природу Фанеса, так и тождество Диониса с Зевсом, Фанесом и Солнцем: «орфики искали утвердить представление о Дионисе-солнце, как новом лике изначального света, Фанеса: „Солнце, чье божество именуют в мольбах Дионисом“» [Иванов, 1923, с. 166]. Группе очень четко формулирует тождество Фанеса именно с Дионисом-Загреем, в котором «der ungeteilt verbliebene Rest des Phanes wiedergeboren wird»[40] [Gruppe, 1906, S. 732].

Ключевой для ивановского мистериально-дионисийского сюжета в целом и поэмы «Сон Мелампа» в частности является символика космического зеркала. У Иванова космическое зеркало принадлежит Персефоне. В «Рапсодической теогонии» такого мотива не встречается. У неоплатоников зеркало принадлежит либо самому Дионису, либо Гефесту как демиургу чувственного мира. Приписывая принадлежность космического зеркала Персефоне, Иванов опирается, по всей видимости, на краснофигурную вазопись и «Деяния Диониса» Нонна (V, 594–600; VI, 169–173).

юная дева взяла блестящую бронзу
Зеркала, чье отраженье судит смотрящего, облик
Вверила вестнику, правду безмолвно рекущему, дабы
Мнимый образ во мраке зеркала явно увидеть –
И своему отраженью смеялась. Так Персефона
Облик свой отраженный пред зеркалом созерцала,
Призрачное подобье призрачной Персефонейи!
[Нонн, 1997, с. 65].

Только недолгое время Дия трон занимал он -
Белым медом измазав лик злоковарный, Титаны,
Подстрекаемы гневом Геры тяжкоразящим,
Тартарийским ножом младенца в куски истерзали:

[40] «оставшаяся неделимой часть Фанеса снова возрождается».

В зеркало детка смотрела, любуясь своим отраженьем!
[Нонн, 1997, с. 69]

У Нонна (VI, 206-208) встречается один связанный с отражением Диониса-Загрея мотив, который отсутствует у неоплатоников, но играет важную роль у Иванова, – мотив взаимосвязи отражения в зеркале со смертью.

Зевс же Отец, как яденье свершилося Диониса,
Понял, что в зеркале хитром темный призрак причина
Смерти и матерь Титанов предал мстящим зарницам
[Нонн, 1997, с. 70].

Ср. в «Сне Мелампа»:

Отвека обман – отраженное влагой,
Чары – металлом, и смертный полон – Персефоной ночною
[Иванов, 1974, с. 297].

Этот мотив указывает на значимость поэмы Нонна для конструирования Ивановым мистериально-дионисийского сюжета.

В предисловии к трагедии «Прометей», которая наряду со «Сном Мелампа» является частью «ядра» мистериально-дионисийского сюжета, Иванов осмысляет мотив отражения Диониса в зеркале явлений с помощью неоплатонического термина ἡ μεριστὴ δημιουργία – «делимая демиургия» (Иванов переводит как «разделенное мироздание»): «Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, – извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на раздельные атомы света. Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это – его первая жертва, первое саморасточение – и начало «разделенного мироздания» (μεριστὴ δημιουργία) неоплатоников [Иванов,

1919, с. XX][41]. Космическое зеркало в контексте делимой демиургии возникает в комментарии Прокла на «Тимея» (Kern 209): «У богословов зеркало издавна было усвоено в качестве символа годности для умозрительного объяснения Всего. Поэтому они говорят, что Гефест сделал зеркало для Диониса, отразившись в котором и рассмотревши в котором свое изображение этот бог эманировал во всецелую делимую демиургию» [Лосев, 1957, с. 172].

В делимой демиургии, или разделенном мироздании, Иванов как раз и усматривает сущность Диониса: «Зевс – отец дел (πατήρ ἐργῶν) и вещей, понятых как идеи; „творец же единый разделенного мироздания“ (ποιητής μόνος ὁ τῆς μεριστῆς δημιουργίας), виновник наличного круговорота возникновений, или индивидуаций, и уничтожений, или упразднений разделенности, животворящий двигатель мира обособляющихся, враждующих и снова тонущих в едином целостном сознании монад – есть Дионис-Загрей» [Иванов, 1923, с. 178].

При этом Иванов ссылается на Прокла (Procl. in Tim, V, 303) (Kern 218), откуда он берет цитату про Зевса как отца дел и Диониса как творца разделенного мироздания) и на императора Юлиана (Iulian. Or., 179b): «разделенное мироздание из единообразной и нераздельной жизни великого Зевса великий Дионис приял и, из него выйдя, посеял во все явления» [Иванов, 1923, с. 178; Лосев, 1957, с. 170].

Мотив растерзания Диониса-Загрея не нуждается в обстоятельном анализе. Достаточно указать, что он присутствует в ряде фрагментов, относящихся к «Рапсодической теогонии» (Kern 34, 35, 210, 211, 216, 220).

---

[41] Д.В. Баландин удивительным образом проходит мимо всей неоплатонической традиции интерпретации орфической мифологии, но отмечает сходство этих конструкций с каббалистическими: уход мифологических первоначал бытия Зевса и Персефоны исследователь сопоставляет с каббалистическим цимцум, «погружение Бога в глубины собственного бытия ради “освобождения места” для творения, действие, противоположное эманации», а младенца Диониса-Загрея – с ршиму, «остатком божественного света на месте ушедшего Бога» [Баландин, 2015, с. 54].

За растерзанием Диониса у Иванова следует сохранение его неделимого сердца:

Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце —
Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным
В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом,
Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына
[Иванов, 1974, с. 298].

Мотив спасения сердца Диониса-Загрея также присутствует в «Рапсодической теогонии» (Kern 210) [Фрагменты, 1989, с. 58]. Этот фрагмент является цитатой из Комментария Прокла на Тимея (Procl. in Tim, II, 145.26–146.6): «Только одна умозрительная сущность и умозрительное число осталось, говорит он [т.е. Орфей – Л.К.], спасенным Афиной:

…Только умное сердце одно оставили…

говорит он, прямо называя его «умным» [или умозрительным – νοηράν]. Поэтому, если недоступное делению сердце умозрительно, то, очевидно, оно есть ум и умозрительное число, – однако не всецелый ум, но – внутримировой. Ибо этот последний есть неделимое сердце, поскольку относящийся к нему демиург есть бог-разделитель. Поэтому он и называет неделимый ум сущностью Диониса, а то, что в нем способно к порождению, – делимой, соответственно с телами, жизнью [Лосев, 1957, с. 168].

Сердце Диониса соотносится, таким образом, с внутримировым умом, который управляет делимой демиургией внутрикосмической сферы.

Завершается ивановская космогония сотериологически: от союза Зевса с Землей («матернее лоно») должен родиться новый Дионис, который восстановит нарушенный порядок мироздания:

Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса
Правым обличьем
<…>
и отчее сердце вопьет Дионис обновленный.

Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье
В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...
[Иванов, 1974, с. 298].

Этот мотив тоже восходит к «Рапсодической теогонии», элементы которой сохраняются в прокловском гимне VII «К многомудрой Афине»:

Ты, что смогла уберечь уцелевшее сердце владыки
Вакха, на части разъятого силой титанов, и скрыла
В глуби эфира его, и родителю после вручила,
Дабы по замыслу неизреченному отчему новый
В мир снизошел Дионис, порожденный отцом от Семелы
[Античные гимны, 1988, с. 278].

Выводы

1. Мистериально-дионисийский сюжет складывается из двух групп мифов: цикла о Мелампе и орфических космогоний.

2. Мотивная структура поэмы (в особенности мотив происхождения черных ног Мелампа и его взаимосвязь с Дионисом-Загреем) позволяет предполагать, что источниками ознакомления Иванова с меламповским циклом стали главным образом «Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie» («Полный словарь греческой и римской мифологии») Рошера и Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft («Предметная энциклопедия классической древности» Паули).

3. Связь Мелампа с мистериально-дионисийским сюжетом мотивирована историко-мифологически: согласно античным источникам, Меламп был учредителем дионисийских обрядов и транслятором мистериально-дионисийской мифологии на эллинской почве.

4. Иванов прямо или опосредованно использует весь комплекс мотивов, связанных с мифологическим Мелампом (прорицательство, врачевательство, жречество, прохождение инициации, преодоление разделения полов). Эти мотивы вплетаются в мистериально-дионисийский

сюжет, становясь его семантическим расширением: растерзание Диониса получает ритуальное измерение и осмысляется как инициация; антиномия дионисийского и титанического предстает в гендерном аспекте, как антиномия мужского и женского начала.

5. При создании мистериально-дионисийского сюжета Иванов явным образом опирается на одну из орфических поэм – так называемую «Рапсодическую теогонию», из которой он берет несколько ключевых мотивов: переход власти над миром от Зевса к Дионису, отражение Диониса в зеркале, с которым связывается его раздробление на части и гибель от рук титанов, само растерзание Диониса, сохранение его сердца, явление нового Диониса.

6. Источником ознакомления с орфической традицией для Иванова становятся главным образом две книги: сборник орфических фрагментов «Orchica» Абеля и исследование античной религии «Aglaophamus» Лобека.

7. В общую канву «Рапсодической теогонии» Иванов вплетает несколько мотивов, которые в ней отсутствуют, но являются неотъемлемой частью орфической традиции: змееморфность не только Зевса, но и Персефоны; принадлежность зеркала, в котором отражается Дионис-Загрей, Персефоне и смертоносность этого зеркала. Эти мотивы заимствуются Ивановым, по-видимому, из «Деяний Диониса» Нонна и краснофигурной вазописи.

1.5. Экспликация мистериально-дионисийского сюжета: философский субстрат (Платон и неоплатоники)

1.5.1. Вячеслав Иванов и платонизм: общие замечания. Способ формирования мистериально-дионисийского сюжета

Тема «Вячеслав Иванов и платонизм» настолько сложна и многогранна, что дать даже предельно краткий ее обзор не представляется

возможным. Отметим, однако, некоторые ивановедческие исследования. Первыми научно-аналитическими подходами к историко-философской интерпретации платонизма Иванова стали работы В. Дмитриева [Дмитриев, 1988] и С. Пургина [Пургин, 1997]. А.А. Асоян отмечает единство платоновского и дантовского влияния на эстетическую программу Иванова [Асоян, 1990, с. 150]. М. Цимборска-Лебода сосредотачивает свое внимание на платонических подтекстах философии любви Иванова [Цимборска-Лебода, 2004]. А.Б. Шишкин показывает, каковое влияние платоновский «Пир» оказал на симпозиональную атмосферу легендарных ивановских Сред [Shishkin, 1994; Шишкин, 1998]. Ф. Вестбрук анализирует преломление в ивановских философемах платоновских концепций «правого» безумия и катарсиса [Вестбрук, 2007, с. 175–184]. С.Д. Титаренко создает масштабную панораму присутствия Платона в интеллектуальной и творческой жизни Иванова, делая особый акцент на роли символических образов Платона в авторском мифе Иванова [Титаренко, 2012, с. 455–476].

«Активное постижение диалогов Платона начинается у Вяч. Иванова уже в период обучения в Московском (1884–1886) и Берлинском (1886–1890) университетах, о чем свидетельствует его письмо к А.М. Дмитриевскому, сохранившееся в архиве и относящееся к 1888 году [Титаренко, 2010, с. 403].

Пребывание в Афинах в 1901–1902 гг., во время которого Иванов обращается к систематическому изучению дионисийских культов, работает в библиотеке Германского археологического института и одновременно с этим завершает работу над первой книгой стихов «Кормчие звезды», отмечено чтением первоисточников по орфизму, значительная часть которых представляло собой отрывки из философов-неоплатоников: «Orphica» Абеля и «Aglaophamus» Лобека [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 199, 233, 272, 292, 309], и параллельно диалогов Платона, по крайней мере «Протагора», «Горгия», «Федра» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 92, 187, 232].

Ссылки на Платона у Иванова становятся многочисленными и разнообразными начиная с цикла лекций «Эллинская религия страдающего бога», которые были опубликованы в 1904–1905 гг. в журналах «Новый путь» и «Вопросы жизни». В книге «По звездам» цитаты из Платона и аллюзии на него с трудом поддаются подсчету и классификации.

Платонизм как основа миросозерцания Иванова осознавался еще его проницательными современниками. Так, в статье «Сны Геи» (которая являлась размышлением о вышедшей в 1916 году книге Иванова «Борозды и межи») С.Н. Булгаков отмечал, что определяющей особенностью Иванова является соединение ипостасей поэта и философа в его творческой личности и что подобное соединение генетически восходит к «осеняющей фигуре Платона – мистика, поэта, мифотворца, философа» [Булгаков, 2016, с. 300].

Философ Е.Д. Шор писал: «Как целостная творческая личность Вы принадлежите к типу Платона, так как логические и диалектические ходы в последнем счете приводят Вас к символу и мифу» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 354].

В параграфе 1.4. мы исследовали материальную причину (causa materialis) мистериально-дионисийского сюжета, его «строительный материал». Им оказалась античная, главным образом орфическая, мифология. В данном параграфе мы продолжим изучать источники формирования мистериально-дионисийского сюжета, но сфокусируем наше внимание на его действующей причине (causa efficiens), под которой мы будем понимать средство и способ структурирования мифологического материала в цельную структуру мистериально-дионисийского сюжета. Такой действующей причиной, на наш взгляд, является платоническая и неоплатоническая диалектика. Для мистериально-дионисийского сюжета характерен глубокий и последовательный синтез дионисийско-орфических мифологем с

диалектическими схемами[42]. Неплатонические философские подтексты мистериально-дионисийского сюжета, которые устанавливает и описывает В.В. Петров (Лейбниц, Гёте, Шиллер), укладываются в орфико-платонический синтез. Вместе с тем особенность платонической и неоплатонической философии, неотделимой от мифотворчества и символической герменевтики мифа, делают содержательные аспекты диалектических интерпретаций Платона и неоплатоников также и «строительным материалом» ивановского мистериально-дионисийского сюжета. Философский субстрат, таким образом, является двойственным: он играет роль как материальной, так и действующей причины мистериально-дионисийского сюжета.

1.5.2. Мистериальный сюжет нисхождения у Иванова и структура Мировой Души у Платона (круги тождественного и иного)

Метафизическая сфера задается у Иванова диадой Зевса и Персефоны:

> В вечности змием себя ты сомкнул, – и кольцом змеевидным
> Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона.
> Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона
> В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея [Иванов, 1974, с. 297].

Вечное бытие символически представлено как две змеевидные окружности, одна из которых охватывает другую. При этом Зевс понимается как начало света, единства, а Персефона – как начало тьмы, раздора, множественности. Плодом брака Зевса и Персефоны, т.е. сопряжения двух космогонических окружностей, становится Дионис-Загрей, *Младенец страдальный*, сыновняя, жертвенная ипостась Абсолюта. Если учесть, что

---

[42] Опору Иванова на платоновскую космологию впервые продемонстрировала В.А. Устинова [Устинова, 2002, с. 322–324, 329–337]. Однако она оставила совершенно без внимания как связь платонизма с дионисийством Иванова в целом, так и с поэмой «Сон Мелампа» в частности.

эмблемой страдающего бога является крест, то необходимо предположить, что брак Зевса и Персефоны иконически предстает не как взаимоналожение окружностей, а как их Х-образное сочетание, при которой их проекция на плоскость дает крест[43].

На наш взгляд, источником этого ивановского космогонического геометрического символизма является диалог «Тимей». Демиург у Платона, созидая шарообразный космос, укладывает Мировую душу в виде креста и распределяет ее по всему космосу: «рассекши весь образовавшийся состав (космоса – Л.К.) по длине на две части, он (демиург – Л.К.) сложил обе части крест-накрест наподобие буквы Х и согнул каждую из них в круг, заставив концы сойтись в точке, противоположной точке их пересечения. После этого он принудил их единообразно и в одном и том же место двигаться по кругу, причем сделал один из кругов внешним, а другой – внутренним. Внешнее вращение (Τὴν μὲν οὖν ἔξω φορὰν) он нарек природой тождественного (τῆς ταὐτοῦ φύσεως), а внутреннее – природой иного (τῆς θατέρου)»[44] (Ti. 36 bc)[45].

---

[43] Австрийский славист Аге Ханзен-Лёве дает, на наш взгляд, совершенно превратное толкование ивановской символики двух космогонических змей, к тому же не избавленное от внутренних противоречий. Он возводит символику змеи у Иванова к уроборосу, кругообразное движение которого преодолевает четверичность материально-земного начала [Ханзен-Леве, 2003, с. 78]. Зевс и Персефона действительно предстают как два уробороса. Однако Ханзен-Леве мыслит движение этих уроборосов как «энантиодромию, т.е. встречное течение потоков и противопотоков» [Ханзен-Леве, 2003, с. 79]. «Этот символ змеи Иванов расщепляет и поднимает до воплощения противоречия, которое имманентно всему творению» [Ханзен-Леве, 2003, с. 79]. Идею энантиодромии в «Сне Мелампа» поддерживает В.П. Троицкий [Троицкий, 2008, с. 820–822]. Очевидно, что при условии того, что Зевс и Персефона – два уробороса, их движение не может быть встречно-возвратным, а только однонаправленным и круговым. Если же верно предположение об энантиодромии, тогда Зевс и Персефона перестают быть уроборосами, так как их круги должны тогда быть разомкнуты.

[44] Здесь и далее текст «Тимея» дается в переводе С.С. Аверинцева.

[45] В свете сказанного становится очевидна несостоятельность космогонической схемы «Сна Мелампа», предложенной Р.И. Соколовым: «В поэме предлагается следующая структура возникновения пространства-времени; ее удобнее всего представить в виде трех концентрических кругов, где в центре окажется абсолютный верх - будущее, Зевс-Цель, на периферии - абсолютный низ - прошлое, Персефона-Причина, и посередине - земля - настоящее, Загрей» [Соколов, 2002, с. 104]. Очевидно, что Соколов смешивает то, что в тексте Иванова строго различается, хоть и находится во взаимосвязи. Я имею в

Опираясь на Прокла (Procl. In Tim. II, 261.22), Корнфорд дает астрономическую интерпретацию диадической структуры Мировой души: круг тождественного соотносится с плоскостью Экватора, а круг иного – с Зодиаком [Cornford, 1937, p. 73–74][46].

Важно обратить внимание на одно отличие в конфигурации этих окружностей у Платона и Иванова. У Иванова Зевс, монада, начало единства, предстает внутренним кругом, т.е. на месте платоновского круга иного, а Персефона, диада, начало множественности, – внешним кругом, т.е. на месте платоновского круга тождественного. У Иванова, стало быть, мы получаем инверсию платоновских космогонических кругов. Что это – ошибка, недосмотр или сознательная деформация? На наш взгляд, такая перестановка неслучайна, она продиктована имманентной символической логикой поэмы, которая отражается на структуре первой триады мистериально-дионисийского сюжета, которая становится архетипом для других триад. Дело в том, что круг Зевса не может не быть внутренним, поскольку он невидим, сокровенен, идеален, а круг Персефоны не может не быть внешним, потому что она есть принцип рождения, проявления, видимости, материальности. Зевс связан с категорией невидимого, потому что он уходит в глубины сущего и его сокровенная сущность проявляется в ипостаси Диониса-Загрея, а причастность Персефоны стихии видимого отмечена образом зеркала. Стало быть, Иванов меняет платоновский порядок сфер тождественного и иного, потому что подчиняет их расположение категориям невидимого, внутреннего и видимого, внешнего. У Платона же расположение

виду оппозиции Зевс – Персефона и Змии-Целей – Змеи-Причины. В абстрактно-диалектическом смысле они суть одно и то же, а именно – воплощение одного и иного, идеи и материи, но каждая из этих оппозиций реализуется в разных сферах мироздания и обретает в связи с этим различный смысл: Зевс и Персефона являются первоначалами мироздания, которые, говоря гегельянским языком, «снимаются», «уходят в глубины сущего», как выражается Иванов, порождая умозрительную пространственно-временную оппозицию небесных Змий-Целей и земных Змей-Причин.

[46] Эта трактовка повторяется А.А. Тахо-Годи в комментариях к русскому собранию сочинений Платона [Платон, 1994, с. 613–614].

кругов отражает космогонический порядок, для которого принципиально важна вертикально ориентированная иерархийность, в силу которой сфера тождественного может быть только выше сферы иного.

«Круг» Персефоны у Иванова, подобно кругу иного у Платона, разделяется на семь частей.

В «Тимее» это деление круга иного представлено как астрономическая теория (Ti. 38 cde), объясняющая движение звезд и планет. Моделью кругов тождественного и иного является армиллярная сфера [Cornford, 1937, с. 74–75]. Прокл же убежден, что в делении круга иного на семь частей Платон следует орфическим мифам. «На семь частей раздробили они убиенного сына… говорит богослов о титанах, как и Тимей разделяет его (т.е. тело Диониса и тело космоса, по которому распростерта Мировая Душа – Л.К.) на семь частей. Также, пожалуй, и распростертость души по всему космосу напоминает орфикам о титаническом разделении» (Procl. In Tim. I, 146.12–16, цит. по: [Лосев, 1957, с. 168]).

У Иванова Персефона, точнее говоря, Мировая Душа как ее ипостась, выступает в качестве матери титанов, которые рождаются в результате отражения Диониса в ее зеркале (вторая триада сюжета нисхождения).

«Извечная Дева, Персефона, родив Диониса, уходит, как и отец младенца, премирный Зевс, в сокровенные 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 <…> из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Праматери возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации [Иванов, 1919, с. XX].

Это соответствует интерпретации орфических мифов, которую дает Прокл (Procl. In Tim. I, 146.1-9): Диониса он отождествляет с неделимым внутримировым умом, а «то, что в нем (в уме) способно к порождению, –

делимой, соответственно с телами, жизнью», Прокл отождествляет с Артемидой (цит. по: [Лосев, 1957, с. 163]).

То, что у Прокла называется Артемидой, соответствует Душе Мира и Матери Явлений у Иванова. Опираясь на Павсания (Paus. VIII, 36, 6), Иванов отождествляет Артемиду с Персефоной [Иванов, 1923, с. 169] и называет ее «дионисовой сопрестольницей».

В «Сне Мелампа» Иванов не упоминает количество титанов, но в рамках своего мистериально-дионисийского метатекста он принимает число семь как титаническое. По мнению Иванова, жертвенную символику седмерицы, восходящую к мифу об Осирисе и Исиде, заимствуют из Египта орфики: «Они узнали, что цельный состав седмеричен и что расчленение есть разъятие седмицы, а восстановление седмицы в единстве – возрождение <…>» [Иванов, 1923, с. 174][47].

Титаническая природа круга иного у Платона проявляется в характере движения семи кругов, на которые он распадается: «Внутреннее движение шестикратно разделил на семь неравных кругов, сохраняя число двойных и тройных промежутков, а тех и других было по три. Вращаться этим кругам он определил в противоположных друг другу направлениях, притом так, чтобы скорость у трех кругов была одинаковая, а у остальных четырех – неодинаковая сравнительно друг с другом и с теми тремя, однако отмеренная в правильном соотношении» (Ti. 36d).

Эта разнородность и разнонаправленность движения семи кругов иного коррелирует с идей раздора, «внутренней распри», которой характеризуется титаническое начало в «Сне Мелампа»:

лик Диониса превратно

---

[47] Примечательно, что Иванов проходит совершенно мимо аристотелевских представлений о Мировой Душе. Как известно, Аристотель критикует учение Платона о круговращении космоса (De anima 406b–407a). Современная метакритика аристотелевской критики учения Платона о Мировой Душе представлена здесь: [Протопопова, 2017].

В вечности был отражен, и разорван внутренней распрей
Многих солнечных сил и лучей единого лика [Иванов, 1974, с. 297].

Позволительно предположить, что центрирование ивановской космогонии на категориях видимого (Персефона) и невидимого (Зевс) не обошлось без влияния того же «Тимея», где они прилагаются Платоном к различению мирового тела космоса и мировой души непосредственно сразу же после описания кругов тождественного и иного: «тело неба родилось видимым (ὁρατὸν), а душа невидимой (ἀόρατος)» (Ti. 36e–37a).

Наше предположение о том, что метафизическую триаду мистериально-дионисийского сюжета следует представлять как Х-образное сочетание, подтверждается, во-первых, одним общим символико-геометрическим соображением и, во-вторых, имманентными символическими особенностями поэмы.

Символико-геометрическое соображение таково. Метафизическая пространственная сфера, конституируемая первотриадой, – совершенный первообраз мистической и эмпирической сферы. В античности такой совершенной праформой всегда считалась сфера, а сферу можно построить так, как описано в «Тимее» Платоном, соединив крестообразно две окружности.

Символика креста, задаваемая, как это и следует ожидать, метафизической сферой, сферой первообразов и праформ, является главным лейтмотивом поэмы «Сон Мелампа» и ключевым паттерном, смыкающим языческую и христианскую символику, наполняющую мистериально-дионисийский сюжет. Присутствие символики креста в тексте ивановской поэмы неоспоримо, однако неочевидно, поскольку она скрывается в метафорической форме.

Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей,
Оку же видимы всходы полей, невидимо семя;

Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами.
Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
Движутся в море глубоком моря, те к зарям, те – к закатам;
Поверху волны стремятся на полдень, ниже – на полночь;
Разно-текущих потоков немало к темной пучине;
И в океане пурпурном подводные катятся реки [Иванов, 1974, с. 296].

Образ разно-текущих потоков, дважды употребляемый Ивановым в поэме для описания структурных особенностей мироздания, представляет собой крест: горизонтальное движение моря имеет своими векторами восток (заря) и запад (закат), а вертикальное – север (полдень) и юг (полночь).

Крестообразна также символика ткачества: основа и уток мировой ткани явлений тоже представляет собой крест. Причем вертикально ориентированная основа ткани должна быть отождествлена с Зевсовым кругом, тождественным, а горизонтально ориентированный уток – с кругом Персефоны, иным[48]. Ткацкая символика у Иванова через образ пеплоса Афины (в трактовке Прокла) также восходит к Мировой Душе, созидаемой демиургом из кругов тождественного и иного[49]. «Пеплос, как произведение ткацкого искусства, является последним отражением космической войны и демиургического чина, исходящего от Афины к миру, который богиня ткет вместе с Отцом» (Procl. In Tim. I, 134.22 – 135.13) [Прокл Диадох, 2012, с. 185]. Круги тождественного и иного Прокл отождествляет с ткацким станом, причем основой является круг тождественного, а утком – круг иного. Круг тождественного является отражением мирового ума, а круг иного – движения и изменения внутри Мировой Души [Cornford, 1937, с. 76]. Пеплос «содействует созерцанию всеобщей демиургии», так как Афина «мыслящим образом есть все, чем мир является внутрикосмическим образом» [Прокл Диадох, 2012, с. 185]. Зевс и Персефона образуют у Иванова антиномически

[48] Об античных философских контекстах Мировой Души, ткущей свое тело (помимо Платона и Прокла) см.: [Петров, 2017b].

[49] На это впервые указал В.В. Петров [Петров, 2017a, с. 34–35].

напряженную пару, перводиаду, отношения между членами которой являются титаническими, а Иванов понимает титаническое как слияние любви и ненависти. На пеплосе Афины была, как известно, изображена битва олимпийцев с титанами (или гигантами), и у Иванова титанический космический раздор задается уже Зевсом и Персефоной, которые образуют крестообразную сферу (Мировую душу Платона).

В «Рапсодической теогонии» ткацкое искусство атрибутируется не только Афине, но и Персефоне (Kern 180).

В поэме Нонна Панополитанского «Деяния Диониса» (VI 146–155) ткачеством занимается Персефона накануне вступления в священный брак с Зевсом-змеем:

Взявши изогнутозубый гребень железный изострый,
Стала вычесывать пряжу дева Персефонейя,
После взялась и за прялку: от движенья ладоней
Колесо завращалось, свершая круги равномерно –
А веретенцо мотает кольца прядущихся нитей!
Равномерно стопами вращению помогая
Колеса́, выпрядает основу, ткани начало,
После кладет ее рядом. Затем к тканью приступает
Дева, челнок прогоняя по нитям, в работе склоняясь,
Первой ткачихе, Афине, хвалебную песнь запевает.

In a myth that may have appeared in a lost Orphic work entitled *Peplos*, Persephone is depicted as weaving at her loom when she is interrupted and carried off by Hades, leaving her work unfinished. According to some late sources, (Claudianus, De raptu Persephonae I, 246 ff.; Proclus, In Tim. 41b-c, vol. III, p. 223 Diehl) her weaving, like that of Zas, depicted the inhabitable world as well as the birds, beasts and fish that dwell upon it. In Neoplatonic exegesis, the fact that

Persephone was forced to leave her work unfinished became an explanation for the existence of evil in the sensible world[50] [Chase, 2013, p. 36].

Однако примечательно, что ткацкая символика относится Ивановым к мистической сфере, где материальные, видимые Змеи-Причины сополагаются с утком, а идеальные, невидимые Змии-Целей – с основой.

> Все, что в мире родится, и все, что является зримым,
> Змеи Земли – мы родим от мужей текучего Неба.
> Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей,
> Оку же видимы всходы полей, невидимо семя;
> Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами.
> Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений [Иванов, 1974, с. 296].

Таким образом у Иванова отражается идея разноуровневости бытия, при которой низшие сферы повторяют структуру высших парадигмальных сфер. Та же идея выражается Проклом при интерпретации пеплоса Афины, который предстает в чувственном мире как артефакт, используемый в торжественной процессии на Панафинеях, в умозрительном – как «пеплос, сотканный в средоточии мыслящего света Афины», а в умопостигаемом – как «парадигматическая причина», которая «охватывается единой мыслью Афины».

Менее очевидна, но также несомненна крестообразность брачной и вегетативной символики. Семя, вертикально проникающее внутри земли,

---

[50] «В мифе, который, возможно, содержался в утраченном орфическом произведении под названием “Пеплос”, Персефона изображена ткущей на своем ткацком станке, в то время как Аид хватает ее и уносит, оставляя ее работу незаконченной. Согласно некоторым поздним источникам (Claudianus, De raptu Persephonae, I, 246 и далее; Proclus, In Tim. 41b-c, vol. III, стр. 223 Diehl), на ее ткацких изделиях, как и на ткацком изделии Заса, был изображен обитаемый мир: птицы, звери и рыбы. В неоплатонической экзегезе тот факт, что Персефона была вынуждена оставить свою работу незаконченной, стал объяснением существования зла в чувственном мире».

задает перекрестие, так же как проникновение мужского семени в женское лоно.

Взаимное подобие эротической и растительной символики не является чем-то специфически платоническим, тем не менее в «Тимее» это подобие отчетливо выражено. Так, женское естество сравнивается с пашней, которую мужской эрос засевает «посевом живых существ, которые по малости своей пока невидимы и бесформенны, однако затем обретают расчлененный вид, вскармливаются в чреве матери до изрядной величины и после того выходят на свет, чем и завершается рождение живого существа» (Ti. 91d).

Брак Змиев Целей и Змей Причин, в сущности, тоже крестообразен: свет небесных Змиев, вертикально нисходя с небес, пронизывает Змеиную Ниву, т.е. горизонтально ориентированное пространство, иконически визуализируя крест.

Важно отметить, что символика креста у Иванова в разных местах поэмы неизменно базируется на категориях невидимого и видимого. Вертикальное перекрестие есть невидимое, Зевс, Цели, основа ткани, мужское, семя, а горизонтальное – видимое, Персефона, Причины, уток, женское, всходы.

Крестообразность мистической и эмпирической сферы подтверждает присутствие архетипа креста в метафизической сфере, поскольку она выполняет парадигматическую роль в отношении всего мироздания. Получить же крест в метафизической сфере, минуя Х-образное сочетание окружностей Зевса и Персефоны, нельзя.

Почему платоновские круги тождественного и иного получают в рамках мистериально-дионисийского сюжета Иванова такое исключительное значение? Как представляется, дело здесь в символическом потенциале космологических интуиций Платона. Крестообразная сфера, которую образуют круги тождественного и иного, становится для Иванова эмблематическим архетипом мироздания и, будучи христианизированной,

предстает как своеобразный символико-геометрический аналог его известной обобщающей формулы «Мир – обличье страждущего бога» [Иванов, 1971, с. 785][51].

1.5.3. Учение Платона о Мировой Душе как первооснова комплекса литературно-философских подтекстов мистериально-дионисийского сюжета

В.В. Петрову принадлежит блестящее исследование литературно-философских подтекстов поэмы «Сон Мелампа», где обосновывается влияние на ивановскую концепцию «разнотекущих потоков» идей и образов Лейбница, Шиллера, Гете. Мы считаем, что архетип крестообразной сферы, в основе которого лежит платоновская концепция кругов тождественного и иного, является тем общим знаменателем, которого недостает конгломерату разрозненных подтекстов, найденных Петровым.

Основой образа «разнотекущих потоков» Петров считает прежде всего стихотворение «Горный поток», где Шиллер создает образ четырех рек, которые текут в разные стороны света.

Четыре потока оттуда шумят –
Не зрели их выхода очи.
Стремятся они на восток, на закат,
Стремятся к полудню, к полночи;
Рождаются вместе; родясь, расстаются;
Бегут без возврата и ввек не сольются
[Иванов, 1987, с. 174].

[51] Итальянский богослов и ивановед Стефано Каприо считает характерной чертой дионисийства Иванова, имевшего ницшеанский генезис, как раз христианизацию, которая, добавим от себя, находится в русле орфико-мистериальной интерпретации мифа о Дионисе и титанах: «Поэзия Иванова основана на дионисийском мифе о смерти и воскресении, где из отчаяния рождается новая надежда и прославление жертвы, в оптимистическом ключе христианского совершения и в неприятии радикального ницшеанского атеистического пессимизма» [Каприо, 2016, с. 105].

Описывая здесь ледник Сен-Готард, из которого проистекают Ройс, Рона, Тичино и Рейн, Шиллер актуализирует библейский образ четырех рек, выходящих из Эдема (Быт. 2:10), «расходящихся крестом и тем самым, в соответствии с многовековой традицией христианского символизма, стягивающих мир воедино» [Петров, 2017a, с. 34]. Петров возводит ивановские потоки к шиллеровским в силу указания направления их движения на четыре стороны света.

Очевидно, однако, что образ четырех потоков представляет собой вариацию прототипической крестообразной структуры Х-образного сочетания космогонических кругов. Это можно было бы поставить под сомнение, если бы направления движения потоков были бы чем-то исключительно шиллеровским. Однако в одном из ранних стихотворений Иванова под названием «Теомахия» (1888) уже содержится образ потока, совмещенного с четырьмя сторонами света: «И новых грозных молний пролью на мир поток, / На полдень и на полночь и запад и восток» [Федотова, 2016b, с. 482].

Символику ткачества в «Сне Мелампа» Петров возводит к трем истокам: неоплатонической концепции пеплоса Афины (связь которой с кругами тождественного и иного в Мировой Душе мы показали выше), к гетевскому образу покровов божества (der Gottheit lebendiges Kleid) из «Фауста» (I, 501-509) и к идее предустановленной гармонии Лейбница.

В монологе вызванного Фаустом духа создается образ ткацкого станка времени (Webstuhl der Zeit):

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall’ ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,

So schaff’ ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid
[Goethe, 1808, S. 41].

Природный дух, вызванный Фаустом, созидая живые покровы божества (der Gottheit lebendiges Kleid) на ткацком стане времени (am Webstuhl der Zeit), совершает крестообразные движения (Wall’ ich auf und ab, / Webe hin und her!), соответствующие направлениям перемещения основы и утка. Петров верно замечает, что «аналогичную комбинацию образов вечности, времени, рождения и могилы, потоков душ и ткацкого стана мы встречаем в “Сне Мелампа”» [Петров, 2017а, с. 39]. Однако следует сказать, что этот гетевский образ если сам и не восходит к «Тимею», то мог привлечь внимание Иванова именно соответствием структуре платоновской Мировой души.

В статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914) Иванов цитирует отрывок из своей поэмы «Сон Мелампа» и сопоставляет его с «Монадологией» Лейбница [Иванов, 1979, с. 169–170]. Мотивировано обращение к «Монадологии» убеждением Иванова в том, что живопись Чурлёниса представляет собой множество идеальных универсумов, вложенных один в другой, подобно монадам. А.Е. Барзах справедливо указывает на то, что в «Монадологии» Лейбница привлекает Иванова прежде всего идея монады как микрокосма, изоморфного макрокосму [Барзах, 1995, с. 12]. Примечательно также, что для Иванова предустановленная гармония Лейбница соотносится с ткачеством: «Предустановленная гармония как закон ткацкого станка: сплетает разные нити в одну ткань» и является при этом «страшной, величайшей антиномией» [Аверинцев, Шишкин, 2001, с. 137]. Через ткацкую символику монадология Лейбница надстраивается над символикой пеплоса Афины, соотнесенного в свою очередь с Мировой Душой из «Тимея».

1.5.4. Первая триада мистериально-дионисийского сюжета и первообраз демиургии в «Тимее»

Метафизическая триада архетипична и парадигматична: она определяет общую антиномическую структуру мистериально-дионисийского сюжета и задает образец для дальнейших его структурных уровней. Эти фундаментальные свойства метафизической триады тоже уходят корнями в космогонию платоновского «Тимея». «Демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и свойств данной вещи» (Ti. 28 ab). «Первообраз был вечным: ведь космос – прекраснейшая из возникших вещей, а его демиург – наилучшая из причин. Возникши таким, космос был создан по тождественному и неизменному (образцу), постижимому с помощью рассудка и разума» (Ti. 29 ab).

Таким вечным, неизменным, самотождественным первообразом всего сущего предстает в «Сне Мелампа» метафизическая первотриада «Зевс – Персефона – Дионис-Загрей». Познается эта первотриада, действительно, не с помощью ощущения (физического зрения), а с помощью умного, эйдетического созерцания. Если Цели и Причины сущего предстают для Мелампа в зримых образах, в виде змей, то Зевс, Персефона и Дионис-Загрей только мыслятся им, постигаются с помощью рассуждения и разума, но не предстают в физически зримом обличье.

Демиург выражает «мысль Платона о том, что истинная природа вещей есть некий умопостигаемый (или точнее, созерцаемый в уме) образец; что истинное знание есть созерцание этого образца, и наконец, что всякое истинное знание совпадает со стремлением к высшему благу. Но мысль эта выражается в первую очередь не в понятиях, а в образе – в образе мастера. Демиург в платоновских диалогах – это образное воплощение того, что исследователи обычно называют учением Платона об идеях» [Бородай, 2008, с. 84].

Ивановская метафизическая триада родственна трехчастной онтологической модели Платона [Мочалова, 2014, с. 67–76]: «Теперь же нам следует мысленно обособить три рода: то, что рождается, то, внутри чего совершается рождение, и то, по образцу чего возрастает рождающееся. Воспринимающее начало можно уподобить матери, образец – отцу, а промежуточную природу – ребенку» (Ti. 50 d). Ивановский Зевс – отчее начало, образец, Персефона – материнское начало, восприемница, Дионис-Загрей – сыновнее начало, синтезирующее отцовские и материнские черты.

Двухчастная онтология, или первая космологическая модель «Тимея» (в терминологии И.Н. Мочаловой), задает парадигматические взаимоотношения между тремя сферами, на которые разделен поэтический универсум Иванова. Метафизическая триада выступает в качестве первообраза для мистической и эмпирической сферы. Общая структура и каждый из членов первотриады отражается в сфере мистического пространства, определяя его организацию. Зевсу, мужскому, отчему началу, соответствует Пламенная Нива, вечное Небо Змиев Целей; с Персефоной, женским, материнским началом, коррелирует Змеиная Нива, матернее лоно; Загрею же, жертвенному началу, ставится в соответствие вечное Время, роковое мгновение. В свою очередь, трехчастная структура мистического пространства по-новому оформляется в эмпирической сфере. Вечному Небу Змиев Целей соответствует реальное небо (Гелиос), Змеиной Ниве – земля (черная дубрава), а разделенности верхней и нижней части мистического пространства – разделенность пространства эмпирического (см. рис. 1) [Каяниди 2012, с. 38].

Отметим также в заключение рассмотрения сходства метафизической сферы Иванова с демиургией космоса в «Тимее» особенности движения сфер тождественного и иного по отношению друг к другу. «Круг тождественного он (демиург – Л.К.) заставил вращаться слева направо, вдоль стороны

(прямоугольника), а круг иного – справа налево, вдоль диагонали (того же прямоугольника)» (Ti. 36c).

Разнонаправленность движения кругов тождественного и иного напрямую не постулируется Ивановым при описании метафизической сферы, однако содержание поэмы указывает нам на это несомненным образом. Так, противоположность движения кругов тождественного и иного, надо полагать, актуальна для понимания антиномичности Зевса и Персефоны. Их брак – метафизический прообраз союза и борьбы полов, о котором Иванов не раз говорил как об исконном, древнейшем и вечно актуальном факте человеческой истории. Любовь Зевса и Персефоны проявляется в рождении Диониса-Загрея, а их вражда – в его растерзании.

1.5.5. Вторая триада мистериально-дионисийского сюжета и символика зеркала у Платона и неоплатоников

Образ зеркала является важнейшим составным элементом мистериально-дионисийского сюжета. Зеркало – это то, с помощью чего происходит раздробление Диониса, его переход из состояния единства и цельности в состояние титанической множественности, это инструмент вселенского жертвоприношения и грехопадения человечества.

Исследование З.Г. Минц и Г.В. Обатнина показало, что символика зеркала в лирике Иванова соотносится с тем, что мы называем мистериально-дионисийским сюжетом. Зеркальность в книгах лирики «Кормчие звезды» и «Прозрачность» обозначает «устремленность мира к такой гармонии и целостности, которые невозможны без выхода всего отдельного, индивидуального из границ своей отдельности к познанию “себя в другом”, к слиянию “я” и “не-я”» [Минц, Обатнин, 1988, с. 62]. Это означает, что зеркальность обозначает трансценсус, преодоление индивидуации, т.е. такое титаническое, самоутверждение которого приводит к самоотрицанию. На языке мифа это выражается мотивом испепеления титанов дионисийским

огнем и относится, стало быть, к первой триаде сотериологического сюжета воскресения.

Многогранная символика зеркала используется Ивановым в «Сне Мелампа» для того, чтобы показать неправоту и преступный характер титанического самоутверждения, которые воплощают на космическом уровне принцип индивидуации, изолированного самоутверждения в отрыве от целого, а стало быть, и грехопадения[52].

> К зѐркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец:
> Буйные встали Титаны глубин, – растерзали Младенца.
>
> мятежным себя каждый луч отражает, и каждый
> Атом раздельной души от послушного зеркала просит,
> Ближней тропой своевольно сходя в отсветные грани,
> И – самовластный – не мнит о согласьи частей и о строе
> Целого облика: – только б, в себе утверждаясь, усилить
> Себялюбивую душу. Так лик Диониса превратно
> В вечности был отражен, и разорван внутренней распрей
> Многих солнечных сил и лучей единого лика
> [Иванов, 1974, с. 297].

Полезно соотнести эти места с предисловием к трагедии «Прометей»: «Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, – извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на раздельные атомы света.

---

[52] Г.В. Обатнин дает точно такую же интерпретацию зеркала в рамках ивановского мистериально-дионисийского сюжета: «Само смотрение в зеркало, которым Титаны, по орфическому мифу, завлекли Диониса-Загрея, уже есть расчленение, начало принципа индивидуации» [Обатнин, 2016, с. 416]. А вот трактовка Зеркала явлений в «Сне Мелампа», данная Р.И. Соколовым, представляется не соответствующей тексту поэмы: «Движение в сторону Персефоны разоблачает ее обманчивую сущность - Персефонэйя оборачивается зеркалом, в которое по одну сторону глядится жизнь, а по другую – смерть» [Соколов, 2002, с. 105]. Никаких двух сторон у Зеркала явлений, о котором, с опорой на орфиков, говорит Иванов, нет и в помине.

Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу» [Иванов, 1919, с. XX].

Действие титанического начала, рождаемого в результате отражения Диониса в Зеркале Персефоны, выражается в нарушении гармонии целого, при котором каждая часть утверждает себя в качестве отдельной монады, не сообразуясь с другими частями и с единством целого.

Это дезинтегрирующее действие, которое вносит в космическую жизнь титаническое начало, связывается с изменением правого и левого, которое происходит в результате отражения:

> «Отрок, гляделся ли ты в прозрачную влагу, любуясь
> Образом зыбким, который тебя повторяет, как эхо
> Звук отзвучавший из чутких пещер воскрешает? Так нимфа
> <…>
> Тень выпивает твою и к тебе, превратив, высылает
> Дивно подобную светлым чертам – и превратную»...
> – «Змеи», –
> Отрок в ответ: «я в деснице держал над ручьем медяницу,
> Жаждой томимую: в левой она отразилась висящей»
> [Иванов, 1974, с. 297].

Важно отметить, что в качестве зеркальной поверхности Иванов берет водную гладь, поскольку отражение в воде делает зримым не только инверсию правого и левого, но и эффект переворачивания с ног на голову. Для понимания символики зеркала у Иванова, равно и в платонизме, важна семантика древнегреческого слова «зеркало»: τὸ κάτοπτρον происходит от глагола καθοράω «смотреть сверху вниз». Очевидно, в древнегреческом слове отразилась память о том, что первым зеркалом была водная поверхность. Однако в платонизме движение сверху вниз связано с пониманием чувственного мира как отражения умопостигаемого, высшего в низшем.

Можно выделить три смысловых аспекта символики зеркала в рамках мистериально-дионисийского сюжета у Иванова: 1) извращение отражаемого

образа, которое выражается инверсией правого и левого[53]; 2) разделение целого на бесконечное множество частей (это связано, по всей видимости, с феноменом рекурсии, которая возникает при отражении глаз в зеркале, т.е. фактически двух зеркал, наведенных друг на друга); 3) жертвенность, потеря отображаемым жизненной энергии.

Платонические и неоплатонические коннотации имеет первый и второй аспект символики зеркала в рамках мистериально-дионисийского сюжета, т.е. переворачивание с ног на голову, сопровождаемое инверсией правого и левого, а также дробление целого на беспорядочное множество.

Зеркальность у Платона связана с Мировой душой. Эта последняя способна не только на умное круговое движение, но и на прямолинейное (вперед – назад, вправо – влево, вверх – вниз) (Ti. 43b). «Все эти движения, пройдя сквозь тело, настигали душу и обрушивались на нее, отчего все они тогда получили и доныне сохраняют наименование ощущений» (Ti. 43c). Действие ощущений, нарушающих гармонию умного круговращения Мировой Души, Платон сравнивает с опрокидыванием, которое происходит при отражении в зеркальной глади воды: «В последнем случае дело обстояло так, как если бы некто уперся головой в землю, а ноги вытянул вверх, прислонив их к чему-то; в таком положении и ему самому, и всем тем, кто на него смотрит, все померещится перевернутым: правое станет левым, а левое – правым» (Ti. 43e). С действием ощущений связано появление беспорядка (Ti. 46e), неразумия и лжи (Ti. 44a). «Проявлением неразумия является инверсия “тождественного” и “иного” в мире горнем для опрокинутого вниз

---

[53] Эту инверсию правого и левого при отражении, которое понимается в гносеологическом смысле, Иванов упомянет в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911): «Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадэкватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое» [Иванов, 1979, с. 303].

головой вследствие воздействия ощущений человека в мире дольнем» [Гурьянов, 2019, с. 251].

Умные круговые движения Мировой Души имеют, стало быть, дионисийский характер, а прямолинейные, связанные с ощущением, – титанический.

Привлечение категорий дионисийского и титанического к интерпретации отражения Мировой Души в чувственном, подлунном мире имеет неоплатонические основания. Так, Прокл в комментарии на Ti. 43e (Procl. In Tim. 343, 18 – 344,5) сравнивает, а точнее говоря, «трагически описывает» (ἐκτραγῳδεῖ), переворачивание Мировой Души в чувственном с «высочайшим страданием» (τὸ ἔσχατον πάθος). Оно состоит в том, что лучшее в нас (божественное начало, голова) попирается (πεπάτηται) и порабощается, а меньшее благо (иррациональные ощущения, ноги) обретает тираническую власть. Примечательно, что это зеркальное переворачивание связывается с действием сил, рожденных из Земли (τὰ <γη>γενῆ[54]), т.е. связанных с титаническим. Отметим, что при описании страданий души в чувственном Прокл использует дионисийскую лексику: τὸ πάθος (страдание), πατέω (попирать), ἐκτραγῳδέω (представлять как трагедию)[55].

Иванов привлекает символику зеркала для характеристики сущности титанического начала, которое является как бы вывернутой наизнанку дионисийской сущностью. Это и символизируется с помощью инверсии правого и левого при отражении.

Кроме того, для Иванова возникшие из Зеркала Персефоны титаны являются хаотическим бесконечным множеством самопротивоборствующих замкнутых монад. Это представление тоже находит свое соответствие у Платона, который связывает возникновение беспорядка в упорядоченном

---

[54] Ср. в переводе Фестюжьера: les forces nées de la Terre («силы, рожденные из земли») [Proclus, 1968, с. 225].

[55] См. также [Петров, 2019, с. 713].

круговращении космоса как раз с действием ощущений, т.е. титанического начала.

Идея переворачивания в результате отражения в зеркале имеет отношение к общему принципу взаимоотношения пространственных сфер у Иванова[56]. Ранее мы установили, что между каждой из сфер (метафизической, мистической и эмпирической) у Иванова находится бездна, которая подобна зеркальной глади вод, переворачивающей все вверх дном и инвертирующий последовательность в каждой из триад [Каяниди, 2012, с. 36–37].

Зеркальная символика, занимающая центральное место во второй триаде мистериально-дионисийского сюжета, имеет у Иванова также неоплатонические коннотации.

В параграфе 1.4. мы показали, что, опираясь на краснофигурную вазопись и «Деяния Диониса» Нонна, Иванов делает зеркало, в котором отражается Дионис, атрибутом и даже сущностью Персефоны, тогда как у неоплатоников зеркало либо принадлежит самому Дионису («Души людей, увидевшие собственное отображение [в чувственном] как бы в зеркале Диониса, получают там [в умопостигаемом] свое происхождение и [тем самым] устремляются оттуда, сами не отсекаясь от своего начала и ума» (Plotin. IV, 3, 12) (цит. по: [Лосев 1957, с. 172], см. также: [Плотин, 2004, с. 51]), либо Гефесту как демиургу «чувственных творений» (Procl. in Tim. 1, 142, 30) (цит. по: [Лосев, 1957, с. 172]): «Гефест сделал зеркало для Диониса, отразившись в котором и рассмотревши в котором свое изображение, этот бог эманировал во всецелую делимую демиургию[57]» (Procl. in Tim. II, 80, 22) (цит. по: [Лосев, 1957, с. 172]).

---

[56] В.В. Петров отмечает, что в рамках космогонии «Тимея» переворачивание связано с «переходом от мира божественных существ к миру подлунному», т.е. опять же с переходом от одной космической сферы к другой [Петров, 2019, с. 711].

[57] С. Месяц переводит термин неоплатонический термин ἡ μεριστὴ δημιουργία как «разделенное на части творение» [Прокл, 2012, с. 343].

Иванов явным образом соотносит мотив отражения Диониса в Зеркале явлений с неоплатоническим понятием ἡ μεριστὴ δημιουργία – «делимая демиургия» (Иванов переводит как «разделенное мироздание»): «Младенец глядится в зеркало, и оно отражает его черты по закону зеркальности, – извращая отражаемый образ, перемещая правое налево и левое направо, – разлагая его целостность на раздельные атомы света. Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это – его первая жертва, первое саморасточение – и начало «разделенного мироздания» (μεριστὴ δημιουργία) неоплатоников [Иванов, 1919, с. XX].

В делимой демиургии, или разделенном мироздании, Иванов и усматривает сущность Диониса [Иванов, 1923, с. 178].

«В системе Прокла Дионис является последним, внутрикосмическим, демиургом мира, упорядочивающим телесный космос не обособленным, как боги высших порядков, а имманентным образом. Это означает, что Дионис как бы создает мир из самого себя. Для этого он позволяет разделить себя на части, что, по мнению Прокла, как раз и отражено в орфическом мифе о его убийстве титанами» [Прокл, 2012, с. 343].

Плотиновские мысли о том, что в результате отражения в зеркале Диониса душа, устремляясь в чувственное, не покидает своей умопостигаемой области, находят свое отражение в зеркальной символике Иванова.

Так, после рассказа змей-мистагогов о вселенском жертвоприношении Диониса Меламп задает вопрос, в котором обнажается плотиновское представление о сохранении сущности души в умопостигаемой области даже после нисхождения в чувственное:

«в веках растерзали ль Титаны
Полый божественный зрак и личину Младенца пустую,
Или же с тенью святой самого поглотили Загрея?»
[Иванов, 1974, с. 298].

На что змеи открывают Мелампу тайну сердца Диониса как его умопостигаемой сущности, которая сохраняется Зевсом:

младенец страдальный воистину жертвой отдался
На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона
Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье.
Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце —
Змий, твой отец, поглотил <…> [Иванов, 1974, с. 298]

Стало быть, сердце Диониса и есть такая умопостигаемая сущность, которая сохраняется в целостном виде даже при нисхождении в чувственное, при поглощении титанически-тварным.

Итак, платоническая и неоплатоническая символика зеркала влияет главным образом на вторую триаду мистериального сюжета нисхождения, а также отчасти на первую и вторую триаду сотериологического сюжета восхождения.

1.5.6. Неоплатонические истоки образа Зевса-Диониса у Иванова (сотериологический сюжет восхождения)

Изучая неоплатонический субстрат мистериально-дионисийского сюжета, нельзя обойти вниманием довольно специфический образ Зевса-Диониса, который появляется во второй триаде сотериологического сюжета восхождения. В «Дионисе и прадионисийстве» Иванов указывает, что заимствует имя Зевса-Диониса из «Сатурналий» Макробия, где представлен отрывок из орфического гимна:

Ты, что в поднебесье, кружной тропой, огнедышащих вихрей
Кольца влачишь и свиваешь клубы, довремéнный, внемли нам,
Зевс-Дионис лучезарный, земли и пучины родитель,
Солнце, вселенной отец, многоликое Все, златовержец!
[Иванов, 1923, с. 179].

Эти стихи приводятся как образец синкретизма, при котором Зевс, Дионис и Гелиос сливались в единое божество. Они сопровождаются замечанием Макробия, что «Солнце, по учению Орфея, – все (Solem esse omnia)» [Иванов, 1923, с. 179]. Очевидно, что «Зевс-Дионис лучезарный» есть не что иное, как Солнце. Однако Иванов счел нужным снабдить этот поэтический отрывок таким примечанием: «Пардова шкура Диониса (παρδαλή) давно уже приобрела символическое значение звездного неба (Lobeck, Agl. p. 727) — ἀπὸ τῆς τῶν ἀστρῶν ποικιλίας (Diod. I, II; срв. Macrob. Sat. I, 18)» [Иванов, 1923, с. 179]. Стало быть, для него эти стихи помимо солярной содержат еще и астральную семантику. И этот солярно-астральный синкретизм отсылает нас к «Сну Мелампа», где змии-Цели предстают как звезды вокруг лика Зевса-Диониса.

нарек себя Зевс Дионисом,
Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына.
И не младенец с годины той Зевс, и не змий, но змеями
Многими бог увенчался, и змеи те — звезды над Геей
<…>
В небо глубокое очи вперил бестрепетно вещий:
Лик несказанный увидел, наполнивший темное небо.
Мирообъятною тучей клубились пламени-змии
Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели
[Иванов, 1974, с. 298].

Зевс-Дионис в «Сне Мелампа» наделяется теми же характеристиками, что Зевс-Дионис у Макробия: оба располагаются в Небе[58], оба наделяются

[58] В.В. Петров полагает, что Иванов заимствует небесного Диониса из «Великих посвященных» Эдуарда Шюре, поскольку «в греческой мифологии нет “небесного”

довременным бытием («довременный» у Макробия; змии-Цели существуют до времени и рождают «роковое мгновенье»), «мирообъятною тучей клубились пламени-змии» у Иванова – «огнедышащих вихрей / Кольца влачишь и свиваешь клубы» у Макробия). Д.В. Баландин, на наш взгляд, весьма остроумно называет Иванова «новым Макробием» [Баландин, 2015, с. 50].

Зевс-Дионис изображается Ивановым как ночное Солнце, Солнце подземного мира, но в солярную символику вписывается астральная. Звезды и есть множество ночных солнц, делимая эманация умопостигаемого света в мистической (по Иванову), внутрикосмической (по неоплатоникам) сфере, результат премирного растерзания Диониса-Загрея и распространения его в качестве Мировой души по всему мирозданию. Но эти же звезды-змии являются не только пассивным результатом вселенского божественного жертвоприношения, не только раздельным множеством, но и новым единством, умозрительными сущностями, которые в качестве первообразов, дионисийских умов участвуют в дальнейшем космогоническом процессе, сочетаясь с земными змеями Причин и порождая Время как априорную форму эмпирического бытия.

1.5.7. Меламп в свете платонизма и неоплатонизма: антропологический аспект мистериально-дионисийского сюжета

Результатом инициации Мелампа становится обретение мистических способностей – видеть идеальное и слышать сокровенное:

> В жилах чащобных расслышал глубинного сердца биенье.
> В лимбах незримых земля содрогалась трепетом тайным,

Диониса» [Петров, 2018с, с. 34]. Возможно, в греческой мифологии его и нет, но вот в поздней неоплатонической литературе он точно есть и представляет собой синтез Диониса с Зевсом и Гелиосом, так что появление Зевса-Диониса, или небесного Диониса, в «Сне Мелампа» представляется результатом влияния не Шюре, а Макробия.

Смутным призывом, желаньем слепым – и ждала гименея.
Он не узнал ни стволов, ни листвы, ни ключей, ни лазури
Прежних, ясно явленных и замкнутых, тесных и внешних:
Мир – не журчанье ль струящихся душ, не теней ли шептанье,
Томный мятеж, переклики в лесу заблудившихся воинств?
Мир – не смятенье ли струн на колеблемой ветром кифаре?
Все – только звук, только зов, мощь без выхода, воля в неволе.
Ах, и в камне немело издревле пленное слово!
[Иванов, 1974, с. 299].

Обратим внимание, что мистическая трансформация, произошедшая с Мелампом, касается главным образом аудиального восприятия: расслышал, призыв, журчанье, шептанье, переклики, смятенье струн, звук, зов, слово. Меламп слышит сокровенное слово, разлитое по всему мирозданию. Это тоже отсылает нас к «Тимею» Платона: «При всяком соприкосновении с вещью <…> она (Мировая Душа – Л.К.) всем своим существом приходит в движение и выражает в слове, чему данная вещь тождественна и для чего она иное, а также в каком преимущественно отношении, где, как и когда каждое находится с каждым, как в становлении, так и в вечной тождественности, будь то бытие или страдательное состояние. Это слово, безгласно и беззвучно изрекаемое в самодвижущемся (космосе), одинаково истинно, имеет ли оно отношение к иному или к тождественному» (Ti. 37 ab).

Вечно истинное «слово, безгласно и беззвучно изрекаемое в самодвижущемся (космосе)», на наш взгляд, есть то же самое «издревле плененное слово», «звук», «зов», «шептанье» и «переклики», которые открываются Мелампу посвященному, который во время своего сна узрел космогоническую мистерию созидания космоса, или Мировой Души, из антиномически сопряженных начал[59].

[59] У мистического зрения, обретенного Мелампом, есть еще один важный аспект – дантовский. Способность видеть идеально-духовное в материальном Данте называл «духами глаз» (spiriti del viso) [Асоян, 1990, с. 156], которые были связаны со средневековой концепцией внешней оболочки и внутренней истины [Гилберт, Кун, 1960,

Вместе с тем стоит отметить, что мотив пленения, неволи отсылает к орфической концепции тела как могилы души, которая развивается в диалоге Платона «Кратил» (400 c): «Многие считают, что тело (σώμα) подобно могильнй плите (σήμα), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу» [Платон, 1999, с. 634]. Это орфико-платоническое представление не раз использовалось Ивановым.

Посвященный Меламп, как новый, воскресший Дионис, вбирает в себя огненную сущность Зевса-Диониса (отчее сердце). Таким образом вина отражения, как вселенского опрокидывания Диониса-Загрея в Зеркало Персефоны, в результате которого рождаются титаны, ликвидируется, и инвертированный, хаотизированный космический порядок нормализуется. Это выражается в символике Мелампа посвященного, который сближается с небесным цветком (φυτόν οὐράνιον) Платона и Гиппой – Мировой Душой неоплатоников.

Подробную характеристику Гиппы и небесного цветка Платона мы дали в параграфе 1.3. Здесь мы остановимся только на тех моментах символики Гиппы и небесного цветка, которые связаны непосредственно с Мелампом.

Напомним, что образ небесного растения (φυτόν οὐράνιον) появляется в диалоге «Тимей» (90a). Высшая часть души, обитающая в голове, «устремляет нас от земли к родному небу как небесное, а не земное порождение (φυτόν οὐκ ἔγγειον ἀλλά οὐράνιον); <…> ибо голову, являющую собою наш корень, божество простерло туда, где изначально была рождена душа, а через это оно сообщило всему телу прямую осанку» [Платон, 1994, с. 497].

с. 167]. Свою трактовку дантовского символа, восходящего к теории зрения Платона, Иванов дает в стихотворении «Gli spiriti del viso» [Иванов, 1971, с. 785].

Тело Мелампа уподобляется стеблю, которое прорастает из Нивы Змей-Причин, а его голова, подобно цветку, устремлена к созерцанию небесных предметов, лика Зевса-Диониса.

Холодом быстрым скользнуло в тот миг под стопой его тело
Гибко-тягучее; ноги обвились, стройные, тесно
Сетью прохладных лиан: и до плеч, и до выи живые
Стебли ползучие грудь и хребет полоснули Мелампу
Дрожью извилисто-зыбкой [Иванов, 1974, с. 296].

В небо глубокое очи вперил бестрепетно вещий:
Лик несказанный увидел, наполнивший темное небо
[Иванов, 1974, с. 299].

Аналогичный образ человека как цветка содержится уже в книге «Кормчие звезды», в стихотворении «Вечные дары»[60]:

Пасомы Целями родимыми,
К ним с трепетом влечемся мы
И, как под солнцами незримыми,
Навстречу им цветем из тьмы [Иванов, 1971, с. 568].

Схождение Диониса в кошницу Гиппы сопровождается стихийно-эротическим волнением: «Трепет бежит в жилах Земли родимой; / Взвились орлы; вспухли валы; / Ропщут дубы; с эхом играют громы; / Солнце светлей; звучней ключи» [Иванов, 1971, с. 692].

В «Сне Мелампа» предчувствие соединения с Зевсом-Дионисом тоже сопровождается эротическим томлением (дрожь, сладкий ужас, ненасытное созерцание):

Мирообъятною тучей клубились пламени-змии

[60] На соотношение образности стихотворения «Вечные дары» с небесным растением из «Тимея» Платона впервые указал В.В. Петров [Петров, 2017, с. 28].

Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели,
И содрогалась вся Нива горящих мужей лицезреньем.

Ужасом сладким дышал, созерцаньем горел ненасытным
Зрящий Меламп <…> [Иванов, 1974, 299].

Картина нисхождения Диониса в кошницу Гиппы поразительным образом совпадает с окончанием инициации Мелампа, которого пронзает свет Зевса-Диониса, преображая его дух: «Сходит... Эвой!.. Трепетных молний очи / В очи глядят... Обволокли / Тучей чело... Над головою змеи / Звоном поют... Главу тягчит...» [Иванов, 1971, с. 693].

Эту образность не объяснить, только исходя из того, что Гиппа держит корзину-колыбель на голове, слышит и видит змей, которые шипят и ползают у нее над головой. Символика «Гиппы» явно обретает космологический масштаб, который связывает стихотворение из «Кормчих звезд» с поэмой из «Cor Ardens». Это становится очевидным, если обратить внимание на то, что нисхождение Диониса сопровождается лицезрением «очей трепетных молний», родственных, если не прямо тождественных пламенным звездам-змеям.

Меламп пристально всматривается в Вечное Небо, и в конце концов его пронзают два луча, вырвавшиеся из глаз Зевса-Диониса: «Два внезапных луча из-под век сомкнутых пронзили / Юноше болью блаженной замершую грудь». Сравним: «Трепетных молний очи / В очи глядят...»

Лик Зевса-Диониса окружен, словно тучами, Змиями Целей: «Мирообъятною тучей клубились пламени-змии / Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели». Сравним в «Гиппе»: «Обволокли / Тучей чело... Над головою змеи / Звоном поют...»

В результате нисхождения Диониса в кошницу Гиппы и мистического преображения Мелампа, становящегося земным ознаменованием нового, воскресшего Диониса, происходит преображение мира. В начале данного отдела мы приводили цитату, описывающую обретение Мелампом

мистических способностей, которые заключаются в «опрозрачнивании» для него Мировой души, различении незримых таинственных сил. В «Гиппе» преображение Мировой души тоже связано с прозрачностью: «Тих пред тобой прозрачный мир».

Меламп изображается Ивановым как первый посвященный, первый человек, примиривший титаническое и дионисийское начала в себе. В христианских категориях это значит, что он обрел богочеловеческий статус. Меламп становится воплощением нового Диониса (= Христа воскресшего). Он начаток нового, спасенного и преображенного творения.

Его судьба сама по себе ничего не добавляет к мистериально-дионисийскому сюжету. Его посвящение повторяет третью триаду сотериологического сюжета восхождения, как и драматическая судьба Гиппы (см. таблицу 3).

Таблица 6. – Связь посвящения Мелампа с мистериально-дионисийским сюжетом

Третья триада сюжета восхождения	**Инициация Мелампа**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Зевс-Дионис
Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Меламп посвящаемый (тварный человек)
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Меламп посвященный (обоженный, преображенный человек)

Однако само это почти тавталогическое повторение сотериологической триады в процессе инициации Мелампа наделяется глубоким смыслом. То, что имело только божественно-мифологическое измерение (космические судьбы Диониса), обретает измерение земное, антропологическое. Меламп – аналог святого в христианской традиции. Он первый человек, который достигает спасения, т.е. богочеловеческого единства, уже в земном бытии. Соотнесение Мелампа с ивановской Гиппой как небесным цветком насколько же неожиданно, настолько и знаменательно. Оба символизируют

спасенную Мировую душу, но только если Гиппа есть ее мифологическая персонификация, то Меламп является живой человеческой личностью, пусть и мифологической, которая прошла мистическую инициацию и достигала обожения, просвещения тварного (титанического, земного) начала нетварным (дионисийским, духовным).

Выводы

1. Платоническая и неоплатоническая философия играют двойственную роль в экспликации мистериально-дионисийского сюжета. Она является как его материальной, так и действующей причиной, т.е. одновременно и «строительным материалом», содержанием, и средством и способом структурирования мифологического материала в цельную структуру. Этот двойственный статус философского субстрата связан с такими особенностями платонической и неоплатонической философии, как символизм и мифологизм, особенно взаимосвязь с орфизмом.

2. В основе первой триады мистериально-дионисийского сюжета лежит учение Платона о Мировой душе, конкретно говоря, диалектика кругов тождественного и иного, которые в своей совокупности образуют структуру Мировой души. Зевс предстает как круг тождественного, а Персефона – как круг иного. Эти окружности сочетаются, накладываясь друг на друга, и образуют крестообразное пересечение, которое соотносится с Дионисом-Загреем как жертвенным богом. У Платона круг иного разделяется на семь планетарных сфер, которые в интерпретации Прокла отождестляются с семью титанами, растерзавшими Диониса-Загрея; у Иванова из лона Персефоны как космического Зеркала тоже появляются титаны-жрецы.

Иванов меняет платоновский порядок сфер тождественного и иного: круг Зевса у него становится внутренним, а круг Персефоны – внешний, у Платона – наоборот. Эта перемена, на наш взгляд, связана с тем, что Иванов подчиняет расположение космогонических кругов категориям невидимого,

внутреннего и видимого, внешнего. У Платона же расположение кругов отражает космогонический порядок, для которого принципиально важна вертикально ориентированная иерархийность, в силу которой сфера тождественного может быть только выше сферы иного.

Крестообразная сфера, которую образуют круги тождественного и иного, становится для Иванова эмблематическим архетипом мироздания и, будучи христианизированной, предстает как своеобразный символико-геометрический аналог его известной обобщающей формулы «Мир – обличье страждущего бога»

3. Крестообразная структура платоновских космогонических кругов стягивает другие литературно-философские подтексты мистериально-дионисийского сюжета: образ четырех рек Шиллера, образ живых покровов божества Гете и монадологию Лейбница.

4. Для второй триады мистериально-дионисийского сюжета ключевой является символика зеркала. Она имеет два аспекта: 1) извращение отражаемого образа, которое выражается инверсией правого и левого; 2) разделение целого на бесконечное множество частей. Оба эти аспекта имеют платонический и неоплатонический субстрат. Зеркальность у Платона связана с Мировой душой. Она способна не только на умное круговое движение, но и на прямолинейное (вперед – назад, вправо – влево, вверх – вниз). Последнее Платон отождествляет с действием ощущений. Оно нарушает гармонию умного круговращения Мировой Душии и сопоставляется с опрокидыванием, которое происходит при отражении в зеркальной глади воды. Умные круговые движения Мировой Души имеют дионисийский характер, а прямолинейные, связанные с ощущением, – титанический.

Иванов привлекает символику зеркала для характеристики сущности титанического начала, которое является как бы вывернутой наизнанку дионисийской сущностью. Это и символизируется с помощью инверсии

правого и левого при отражении. Кроме того, для Иванова возникшие из Зеркала Персефоны титаны являются хаотическим бесконечным множеством самопротивоборствующих замкнутых монад. Это представление тоже находит свое соответствие у Платона, который связывает возникновение беспорядка в упорядоченном круговращении космоса как раз с действием ощущений, т.е. титанического начала.

Иванов явным образом соотносит мотив отражения Диониса в Зеркале явлений с неоплатоническим понятием ἡ μεριστὴ δημιουργία, «делимая демиургия». Она состоит в том, что Дионис, будучи последним, внутрикосмическим демиургом, упорядочивает телесный космос с помощью титанического разделения на части и воссоединения в целое. В делимой демиургии неоплатоников Иванов и усматривает сущность своего Диониса.

5. Зевс-Дионис как центральная фигура сотериологического сюжета Иванова восходит к наследию неоплатоника Макробия. У Иванова и Макробия Зевс-Дионис изображается как ночное Солнце. Но в солярную символику вписывается астральная. Звезды и есть множество ночных солнц, делимая эманация умопостигаемого света в мистической (по Иванову), внутрикосмической (по неоплатоникам) сфере, результат премирного растерзания Диониса-Загрея и распространения его в качестве Мировой души по всему мирозданию.

6. Мистериально-дионисийский сюжет обретает новое, антропологическое измерение в нарративе об инициации Мелампа. Последний изображается Ивановым как первый посвященный, первый человек, примиривший титаническое и дионисийское начала в себе. Меламп становится воплощением нового Диониса (Христа воскресшего). Его посвящение повторяет третью триаду сотериологического сюжета восхождения.

ГЛАВА 2. МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКИЙ СЮЖЕТ КАК ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩАЯ МОДЕЛЬ: ТРАГЕДИЯ «ПРОМЕТЕЙ»

Трагедия «Прометей» уже привлекалась нами для воссоздания мистериально-дионисийского сюжета (параграф 1.1). Однако она играет гораздо большую роль, чем только средство его репрезентации. В «Прометее» мистериально-дионисийский сюжет предстает как текстопорождающая модель, т.е. такая художественно-мифологическая структура, которая, подобно семиотическому коду, определяет содержание новых сообщений, в нашем случае – новых художественно-философских высказываний Иванова. В силу трагического характера дионисийского мифа, «Прометей», главное произведение Иванова в жанре трагедии, становится наиболее показательным образцом функционирования мистериально-дионисийского сюжета.

Моделирующая функция мистериально-дионисийского сюжета представлена в «Прометее» двояким образом – «внешним» и «внутренним». «Внешний» модус реализации мистериально-дионисийского сюжета в «Прометее» проявляется в созидании интертекстуальных связей трагедии с другими «ядерными» текстами, т.е. такими, где мистериально-дионисийский сюжет тематизирован и эксплицирован целостно и систематически (о «ядерных» текстах см. параграфы 1.1 и 3.1). Устанавливая образно-мотивные связи между «Прометеем» и «Сном Мелампа», Иванов, собственно, и формирует «ядерную» часть мистериально-дионисийского метатекста.

«Внутренний» модус реализации мистериально-дионисийского сюжета затрагивает сам процесс кодирования новых сообщений у Иванова, порождения новых частей художественного целого с помощью моделирующего потенциала мистериально-дионисийского сюжета. Взятый с «внутренней» стороны, мистериально-дионисийский сюжет в «Прометее» становится потенцированным сюжетом, по-разному отраженным в различных мотивно-образных ситуациях, на которые сегментируется

ивановская трагедия: творение человека, создание Пандоры, первое преступление, возжжение подземного жертвенника, жертвоприношение Прометея Зевсу и т.д. Каждая сегмент трагедии основан на той или иной триаде мистериально-дионисийского сюжета и представляет собой ее трансформацию. Части мистериально-дионисийского сюжета предстают как парадигмы, видоизмененное повторение которых становится инструментом кодирования и продуцирования новых частей художественного целого (в трагедии Иванова это мотивно-образные ситуации).

Рассмотрение текстопорождающего потенциала мистериально-дионисийского сюжета в трагедии «Прометей» оказалось невозможным без погружения в подтекстуальное пространство ивановского произведения. Поскольку, однако, изучение рецепции прометеевской темы в творчестве Иванова не являлось нашей основной задачей в рамках диссертационного исследования, мы ограничились, на наш взгляд, самыми принципиальными подтекстами – антично-мифологическими и новоевропейскими (Гете, Ницше). При этом основной акцент мы делали на данные исследований немецких классических филологов, знакомство Иванова с которыми подтверждается теми или иными историческими документами. В параграфе 1.4.2 мы уже цитировали письмо Иванов к М.М. Замятниной от 15 марта 1900 года, которое свидетельствует о том, как Иванов использовал в творческой работе «Полный словарь греческой и римской мифологии» Рошера («Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie») и «Предметную энциклопедию классической древности» Паули (Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft). Помимо этого, на ивановские представления о Прометее оказывали влияние исследования Фридриха Велькера и Людвига Преллера. Их Иванов внимательно изучал и высоко ценил. «Чуткий Велькер, сроднившийся с греческою душой, – глубокий исследователь древнего трагического мифа и древней религии» [Иванов, 1904b, с. 51]. В книге «Дионис и прадионисийство» Иванов назовет

Велькера «критически-трезвым, но приверженным методу „вчувствования“ психологом» [Иванов, 1923, с. 255]. Исследованиями Велькера по мифологии Иванов будет пользоваться при создании в 1924 году неоконченной трагедии «Антигона» [Вестбёк, 2002]. Преллера Иванов характеризует как последователя Велькера, а его «Греческую мифологию» – как «ценное руководство» [Иванов, 1904b, с. 51], в котором обобщается литературный, археологический и эпиграфический материал.

2.1. История создания трагедии «Прометей»

Первое свидетельство о возникновении у Иванова замысла трагедий на античные темы относится к 1895 году. Об этом упоминает Зиновьева-Аннибал в письме от 7 июля 1895 года [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 281]. В ноябре 1895 года Иванов пишет первую редакцию стихотворения «Океаниды» под названием «Прибой», где впервые в своем творчестве обращается к прометеевскому мифу [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 357]. Океаниды станут действующими лицами ивановской трагедии и будут олицетворять богоборческий мятеж против всех ограничений.

Прометей Иванова сохраняет в себе черты ницшеанской интерпретации этого мифологического персонажа, данной в трактате «Рождение трагедии из духа музыки». Неслучайно в первой рецензии на отдельное издание «Прометея» (1919) В.Я. Брюсов не без иронии напишет, что «сам Прометей – философ в высокой степени – рассуждает так, словно читал Ницше» [Брюсов, 2016, с. 397]. Знакомство Иванова с Ницше относится, как известно, к 1891 году. В начале 1896 года Иванов перечитывает Ницше, проецируя на себя его этику и руководствуясь ей в сложных отношениях с первой женой Дарьей Михайловной и будущей второй женой Зиновьевой-Аннибал, и выступает с докладом об этом «очень “опасном” и свободном мыслителе» [Иванов,

Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 83] в парижском литературном кружке А.В. Гольштейн [Зобнин, 2011, с. 33].

В письме от 4 июля 1900 года Зиновьева-Аннибал интересуется судьбой стихотворения «Неведомому богу» и поэмы «Врата», которые, как известно, вошли в книгу «Кормчие звезды», и включает в этот перечень трагедию «Прометей» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 683]. Это первое упоминание о замысле не просто трагедий на античную тему, а именно «Прометея».

16 июля 1902 года М.М. Замятнина пишет о том, что, работая над трагедией «Ниобея» [Герасимов, 1984], Иванов понял, что необходимо создать не одну трагедию, а целую трилогию: «иначе тесно было бы, развить все нельзя было бы» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 447][61].

18 февраля 1903 года Иванов пишет А.В. Гольштейн о желании публиковать свою трагическую трилогию в проектируемом журнале «Дионис» [Вахтель, Кузнецова, 1996, с. 367].

В письме Брюсову от 28 декабря 1903 года Иванов говорит о «Тантале» и «Прометее», определяя объем последнего в 1000 стихов [Гречишкин, Котрелев, Лавров, 1976, с. 443]. Справедливости ради стоит, однако, сказать, что контекст письма оставляет неясным, идет ли речь о собственной трагедии Иванова или переводе трагедии Эсхила.

В телеграмме от 21 июля 1904 года А.В. Гольштейн благодарит Иванова за книгу лирики («Кормчие звезды») и пишет об ожидании «труда трудов – трагедий» [Вахтель, Кузнецова, 1996, с. 370].

В своем дневнике 12 февраля 1906 года Зиновьева-Аннибал пишет: «… выходит без сомнения и “Прометей”». Указано, что Иванов планирует к осени 1906 года дописать трагедию и издать в «Скорпионе» [Богомолов,

---

[61] Ю.К. Герасимов, не знавший многих материалов, которые были опубликованы позже (мы имеем в виду в первую очередь переписку Иванова с Зиновьевой-Аннибал, дневники Зиновьевой-Аннибал и М.М. Замятниной), ошибочно относил ивановский замысел трагической трилогии к 1903, а не к 1902 году [Герасимов, 1984, с. 178].

2009, с. 167]. Это свидетельство позволяет скорректировать мнение Ю.К. Герасимова о том, что работа над трагедией «Прометей» была начата в 1907 году [Герасимов, 1984, с. 178]. Дата начала работы над «Прометеем» должна быть сдвинута как минимум в начало 1906 года, а возникновение самого замысла – к 1900 году.

13 февраля 1906 года Иванов заводит речь о трагедии в письме Брюсову: «О “Прометее” понял так, что он может появиться одновременно со сборником, что мне именно желательно» [Соболев, 2016, с. 335].

27 февраля 1906 года Зиновьева-Аннибал пишет: «весь день у нас сидит прелестная девушка [Е.К.] Герцык, о которой писала уже. В<ячесла>в теперь читает ей начало своей трагедии “Прометей”» [Богомолов, 2009, с. 171].

24 мая 1906 года Зиновьева-Аннибал констатирует: Иванов «принялся с жаром за “Прометея”» [Богомолов, 2009, с. 193].

27 мая 1906 года Иванов читает отрывки из трагедии «Прометей» Михаилу Кузмину [Зобнин, 2011, с. 84].

30 апреля 1907 года в письме, адресованном дочери В.К. Шварсалон, Зиновьева-Аннибал замечает: «В<ячесла>в вдруг принялся за свою трагедию, которую <начал> полтора года назад: Прометей» [Соболев, 2016, с. 337].

2 мая 1907 года Зиновьева-Аннибал пишет М. Сабашниковой: «Вячеслав вступил в стихию трагедии. Подхватил своего “Прометея”, составил весь остов в голове и ведет дальше хоры и своего Ковача» [Богомолов, 2009, с. 200]. Это весьма знаменательное свидетельство, поскольку оно не просто содержит общее указание на работу Иванова над трагедией, но касается содержания этой работы. Так, мы понимаем, что в мае 1907 года Иванов работает еще над первым действием пьесы. Прометей как ковач предстает только в самом начале первого действия (явления I–V). Хоры Океанид и Нереид предстают в явлениях I–VI. Стало быть, можно

осторожно предположить, что в мае 1907 года Иванов написал только первые шесть явлений первого действия своей трагедии.

1 июня 1907 года Иванов пишет Брюсову: «К осени хочу приготовить “Прометея”, но кажется – не дам его “Факелам” – оставлю “Орам”» [Гречишкин, Котрелев, Лавров, 1976, с. 498].

15 июня 1907 года М.М. Замятнина заносит в свой дневник такую запись: «”Прометея” же он может лишь ковать, к<а>к из скалы, но не вперед вычертить» [Богомолов, 2009, с. 207]

Предположительно к июню 1907 года относится также письмо Зиновьевой-Аннибал к Сабашниковой, где сказано: «*условие его существования* почти – это написать “Прометея” до начала Августа» [Богомолов, 2009, с. 207].

24 июля 1907 года Зиновьева-Аннибал пишет В.Ф. Нувелю: «В<ячесла>в пишет “Прометея”, я тоже драму, и страшно мешаем друг другу, каждый говорит о своем» [Богомолов, 2009, с. 215]

26 июля 1907 года Зиновьева-Аннибал дает в письме М.Л. Гофману наиболее развернутую эпистолярную характеристику «Прометея»: «В утомлении нервов В<ячесла>ва виновато столько же утомление и многие разочарования двух лет Петербурга, как и то, что вследствие этого утомления не движется “Прометей” с тех пор, как развернулся в невероятный обхват и зарылся в глубину первоначальных источников *всего*. Это больше, кажется, чем одна трагедия, и несет в себе бесконечные трудности [Богомолов, 2009, с. 216]. Из этого свидетельства мы заключаем, что Иванов переосмыслил свой первоначальный замысел «Прометея», он стал сложнее и многосоставнее. Поскольку дионисийская составляющая трагедии о Прометее была присуща ивановскому замыслу искони, а прометеевский миф сочетается с орфико-дионисийским уже в пятом явлении первого действия, остается предполагать, что под «первоначальными источниками *всего*» Зиновьева-Аннибал имеет в виду не дионисийскую составляющую трагедии,

а множество трагических микросюжетов, которые мы обозначаем термином «мотивно-образные ситуации»: «огненное действо», т.е. ночной бег с факелами (явления X–XII), возжжение подземного жертвенника (явления XIII–XV), убийство Архатом Архемора (явление XV) и т.д. В этих микросюжетах, которые разворачиваются во второй части первого действия, Прометей предстает как родоначальник культуры и культурный герой. Замысел Иванова охватывает историю человеческой культуры в ее целом. Трагический конфликт Прометея с Зевсом-Кронидом мультиплицируется и отражается в различных трагических микросюжетах (отсюда фраза «это больше, кажется, чем одна трагедия»).

Известно, что Иванов не закончил своего «Прометея» ни летом, ни осенью 1907 года. Замысел, который так увлекал Иванова, был отложен в сторону ради совершенно других произведений. В сентябре 1907 года Иванов пишет поэму «Сон Мелампа» и статью «Ты еси», которые по своей проблематике и символике тесно связаны с «Прометеем». И в основе этой связи, как мы убедимся, лежит мистериально-дионисийский сюжет. Создается впечатление, что Иванову было необходимо выразить мистериально-дионисийский сюжет во всей его полноте в «Сне Мелампа» и разобраться во взаимоотношениях Анимуса и Анимы, чтобы завершить свою трагедию.

Работа над «Прометеем» была возобновлена в 1908 году и продолжалась в 1909 году.

15 ноября 1908 года Г. Тастевен дает Иванову телеграмму, где обсуждается публикация драмы в журнале «Золотое руно»: «Прошу выслать список предполагаемых произведений для следующего года согласны дать прометея золотому руно <sic>». [Соболев, 2016, с. 337]. В редакционной заметке под названием «Вести отовсюду», опубликованной в «Золотом руне», было указано, что «Вяч. Иванов закончил трагедию “Прометей”, над которой он работал несколько лет» [Вести отовсюду, 1908, с. 89].

Основываясь на этой заметке, Р. Бёрд утверждал, что свою трагедию Иванов «заканчивал в конце 1908 года, хотя вышла она в свет только в 1915 году» [Бёрд, 2012, с. 60].

27 августа 1909 года в частном разговоре Иванов сообщал С.П. Каблукову, что «имеет в виду закончить начатую новую трагедию “Прометей”» [Обатнин, 2000, с. 87].

8 декабря 1909 года Минцлова писала Иванову: «Я хочу, чтобы, уезжая в Италию, вы увезли с собой, как полную законченность, трилогию Тантала, Ниобеи и Прометея, – но я, конечно, и не мыслю о том, чтобы они могли быть закончены сейчас на физич<еском> плане в суете, окружающей Вас и я знаю – неизбежной… Но мне хотелось бы, мне необходимо было бы, чтобы – – о Камень Ниобеи зажегся огонь, гнев Прометея – –» [Соболев, 2016, с. 337].

Окончил свою трагедию Иванов только в 1914 году, а впервые опубликовал в январе 1915 года в журнале «Русская мысль» под заголовком «Сыны Прометея». В 1919 году, при первом отдельном издании трагедии, она была снабжена предисловием[62].

На финальном этапе работы над трагедией на Иванова, по всей видимости, оказала влияние симфоническая поэма А.Н. Скрябина «Прометей» [см. параграф 2.9].

Выводы. Итак, замысел трагедии «Прометей» рождается у Иванова не позднее 1900 года. Реализация этого замысла оказалась чрезвычайно растянутой во времени. Начало работы над «Прометеем» должно быть отнесено к периоду не позднее 1906 года. Над первым действием Иванов работает с зимы 1906 по лето 1907 гг. Работа над пьесой прерывается сначала

---

[62] Ольга Шор, к сожалению, допускает досадную ошибку: «Трагедия эта была приготовлена к печати еще в 1915 г.; но появилась она лишь в 1919 г. Петербург. «Алконост»» [Шор, 1971, с. 852]. Допускают также неточность Е.В. Глухова и С.В. Федотова, указывая в примечаниях к письму Иванова к Гершензону от 12 августа 1914 г., что часть трагедии под названием «Сыны Прометея» была напечатана в журнале «Русская мысль», 1915, №1 [Глухова, Федотова, 2011, с. 63]. «Сыны Прометея» (1915) и есть «Прометей» (1919), только дополненный авторским предисловием.

другими замыслами, в числе которых – поэма «Сон Мелампа» и статья «Ты еси», а затем – смертью Зиновьевой-Аннибал. Иванов продолжает трудиться над трагедией вплоть до 1914 года.

2.2. Обзор трагедии «Прометей»: Иванов и Эсхил, основное содержание трагедии, место действия

2.2.1. Иванов и Эсхил

В своем произведении Иванов вступает в творческий диалог с Эсхилом и в научный спор с классическими филологами XIX–XX вв.

Томас Венцлова высказал остроумное замечание о том, что «Иванов выбирает редкий поворот темы: он пишет не о прикованном и не об освобожденном Прометее, а о Прометее-огненосце» [Венцлова, 2012, с. 107]. Иванов сознательно встраивает свою трагедию в эсхиловскую «Прометеиду». Его пьеса завершается тем, с чего начинается «Прометей прикованный»: Власть и Сила ведут плененного титана на казнь. Другими словами, Иванов мыслит свою трагедию как «Прометея-огненосца». Тут русский поэт-филолог присоединяется к сформулированной Фридрихом Велькером точке зрения на состав эсхиловской трилогии: «Прометей-огненосец» (Πυρφόρος), «Прометей прикованный» (Δεσμώτης), «Прометей освобожденный» (Λυόμενος).

Здесь уместно вспомнить, что работа Иванова над трагедией «Прометей» совпала с подготовкой им переводов Эсхила для серии «Памятники мировой литературы», основанной М.В. Сабашниковым. В период с 1912 по 1917 Иванов полностью перевел «Орестею» и «Персов», частично «Семеро против Фив» и «Просительницы» [Котрелев, 1989а]. Вопреки мнению известного польского ивановеда М. Цимборски-Лебоды [Цимборска-Лебода, 2010, с. 151], Иванов не создал перевода эсхиловского «Прикованного Прометея», однако очевидно, что в сознании его держал.

Велькер выделяет три основных эпизода Πυρφόρος: свадьба Прометея, кража огня и передача его человечеству [Welcker, 1824, S. 11]. Нельзя сказать, что ивановское произведение ограничивается реконструируемой Велькером драмой, однако в нем сохраняются все три главных мотива Πυρφόρος. Последовательность этих мотивов, однако, у Иванова инвертирована: сначала Прометей передает огонь своим сынам (действие первое, явления X–XVI), о краже огня у олимпийских богов и мнимом браке с Прометеем рассказывает Пандора (действие третье, явление VI).

Порядок трагедий у Эсхила, установленный Велькером, утверждается в исследованиях таких классических филологов, как Людвиг Преллер и Карл Бапп.

Преллер считал, что основным содержанием Πυρφόρος является кража огня, Δεσμώτης – казнь Прометея, а Λυόμενος – освобождение Прометея [Preller, 1872, S. 78]. Бапп, автор статьи о Прометее в Лексиконе Рошера, называет Πυρφόρος «Titel des Anfangsstücks der Trilogie»[63], усматривая основу для такой точки зрения в стихе 612 Δεσμώτης: «Я Прометей, который людям дал огонь» [Bapp, 1897–1902, S. 3035].

Точка зрения Велькера, Преллера и Баппа признается устаревшей в классической филологии [Лосев, 1976, с. 230]. Иную точку зрения впервые сформулировал Р. Вестфаль [Westphal, 1869, S. 207–224]. Он доказывал, что правильный порядок трагедий в прометеевской трилогии таков: Δεσμώτης, Λυόμενος, Πυρφόρος. Эта точка зрения была поддержана Виламовицем [Wilamowitz-Möllendorff, 1914, S. 138–145] и утвердилась в классической филологии XX века [Séchan, 1951, p. 69–86; Trusson, 2001, p. 58–59]. Предполагают, что содержанием Πυρφόρος в таком случае могло стать учреждение культа Прометея в Афинах, прежде всего бега с факелами –

[63] «названием начальной части трилогии».

Прометий, наподобие третьей части «Орестеи» – пьесе «Эвмениды», где показана этиология аттического культа Эринний-Эвменид.

2.2.2. Обзор сюжета трагедии Иванова «Прометей»

Ивановская трагедия разделена на три действия. В первом действии протагонистом выступает Прометей, который предстает у Иванова прежде всего как демиург. Сначала в споре с Океанидами и Эринниями он обсуждает характер и результат своего творения (обсуждение совершается под знаком категорий возможное/невозможное, свобода/необходимость), затем учреждает три важнейших обряда: ритуальный бег с факелами (так называемые лампадедромии), героическую тризну и жертвоприношение богам. Во время бега с факелами, называемого Ивановым «огненным действом», совершается первое преступление – убийство Архатом-Каином Архемора-Авеля, которое определяет люциферический, деятельно-созидательный и одновременно преступно-богоборческий, характер человеческой культуры.

Второе действие служит интермедией между первым и третьим. Здесь в прометеевский сюжет внедряется Пандора-Анима и предвосхищается трагическая коллизия между Прометеем и Пандорой.

В третьем действии Прометей как действующее лицо отсутствует и протагонистом становится Пандора. Хор мужчин и женщин, созерцая жертвоприношение, устроенное Прометеем, обнаруживает на алтаре Пандору, закованную в цепи, которые держат Кратос (Власть) и Бия (Сила), персонажи, восходящие к Эсхилу. Пандора одаривает человеческий род дарами любви и искусства (песня, танец). В уста Пандоры вкладывается обширный монолог, окончательно проясняющий космоантропогонический сюжет, с помощью которого Иванов соединяет прометеевский мифологический комплекс с орфико-дионисийским. Рассказывая о рождении

и растерзании Диониса-Загрея, Пандора утверждает богосыновство человеческого рода и богочеловеческий характер человеческого бытия и культуры. Человечество, возмущенное обманом Прометея, выдававшего себя за его родоначальника, и очарованное духовной прелестью Пандоры, бунтует против своего создателя. Пандора пытается образумить хор мужчин и женщин и показывает, что утверждение дионисийского бытия на земле (возвращение огненного сердца Диониса) возможно, только если оставить ее, богиню радости и любви, в плену у титана-богоборца. Человечество отказывается от такого сценария и отступается от Прометея. Тем самым, однако, нарушается закономерный порядок бытия: Пандора-Анима разлучается с Прометеем-Анимусом. Вместо торжества Пандоры человечество своим мятежом против Прометея добивается только ее гибели и казни Прометея. В финале трагедии утверждается господство в мире титанических начал – Власти и Силы, а богоборческое и в то же время деятельно-созидательное дело Прометея должны продолжить его избранники, тайная община верных, которым поручено знаменательное дело сохранения прометеева огня.

2.2.3. Место действия в трагедии «Прометей»

Иванов описывает место действия своей трагедии как скалистую местность, омываемую морем. Внутри скал находится пещера, где располагается подземная кузница, в которой трудится Прометей, создавая орудия для человечества: «Сцена поделена на три части. Орхестра выступает дугою вперед и замыкается сзади стеною скал, посреди которой открыто устье пространной и низкой подземной пещеры. В усть[е] – жертвенник, с приготовленными к возж[ж]ению смолистыми ветвями; под сводами подземелья – пылающие горны. По обе стороны пещеры скалы образуют естественные циклопические лестницы уступов, ведущие на просцениум.

Последний изображает долину, стесненную утесами, с мрачными воротами каменных теснин и сводами пещер, сообщающихся потайными ходами с подземною кузницею. Справа – многовековой сосновый бор; слева – голубеет днем промеж серых базальтов полоса моря. Прямо, за хаосом скал, – снеговерхие горы» [с. 5][64].

Согласно гипотезе Велькера, действие «Прометея-огненосца» Эсхила, на которого, как мы установили, ориентировался Иванов, происходило в мастерской Гефеста на Лемносе, расположенной в горе Мосихл, откуда Прометей крадет огонь для людей [Welcker, 1824, S. 8]. «Wer <…> mit Welcker und H. Düntzer den Πρ[ομεθεύς] πυρφόρος für das Anfangsstück hält, muss als Inhalt desselben den Feuerraub und als Schauplatz die Gegend am Mosychlos auf Lemnos annehmen»[65] [Bapp, 1897–1902, S. 3058].

В подтверждение точки зрения Велькера Рапп приводит свидетельство Аттия (Attius, Phil. fr. 2 Ribbeck), который, описывая место действия Πυρφόρος, говорит о краже огня Прометеем на Лемносе [Rapp, 1890, S. 2051].

В пользу отождествления места действия ивановской трагедии с местом действия «Прометея-огненосца» говорит также сближение в рамках античной мифологии Прометея и Гефеста [Bapp, 1897–1902, S. 3040–3041; Duchemin, 1974, p. 3040–3041].

Под Мосихлом находился древний храм Гефеста, в том самом месте, где впервые потек огненный поток и где Прометей, согласно Эсхилу, совершил свою кражу [Preller, 1872, S. 145]. Пещера Прометея, описанная Ивановым, близка этому храму Гефеста.

Кроме того, Лемнос считался местом зарождения мистерий [Preller, 1872, S. 699]. Ивановский Прометей как раз и устанавливает первые ритуалы:

---

[64] Здесь и далее цитаты на трагедию «Прометей» дают по [Иванов, 1919] с указанием страницы.

[65] «Тот, кто вместе с Велькером и Дюнцером считает “Прометея-огненосца” первой частью, должен в качестве ее содержания предполагать кражу огня, а в качестве места действия – местность у Мосихла на Лемносе».

священный бег, первое жертвоприношение, похоронный обряд – либо возле своей пещеры-храма-мастерской, либо в ней самой.

Пещера Прометея восходит к лабиринту Гефеста на Лемносе. Велькер считает, что на Лемносе был лабиринт, и сближает его с подземной мастерской Гефеста. Само слово λάβρινθος возводится Велькером к λαύρειον, λαύριον (серебряный рудник) и связывается с обработкой металла [Welcker, 1824, S. 210].

Пещера, в которой обитает ивановский Прометей, тоже представляет собой своего рода лабиринт. Иванов не называет ее так напрямую, но из авторских ремарок отчетливо вырисовывается образ извилистой пещеры. Просцениум «изображает долину, стесненную утесами, с мрачными воротами каменных теснин и сводами пещер, сообщающихся потайными ходами с подземною кузницею» [с. 5]. «Прометей, с горящим факелом в руке, появляется в одной из пещер просцениума» [с. 10]. «В глубине подземелья, из одного из сводчатых переходов, появляется Пандора» [с. 42].

Лабиринтом в трагедии называется человеческая культура, которую с помощью орудий, выкованных Прометеем, будет строить человечество из поколения в поколение: «привыкнут жить, / Из рода в роды тщась и соревнуя / Игралища творить, утехи множить. / Измыслят грады зиждить, торговать, / Воинствовать, художествовать, числить, / И рабствовать, и властвовать» [с. 41].

Лабиринтообразная пещера Прометея становится первообразом и началом лабиринта человеческой культуры.

Иванов не называет место действия ни островом, ни Лемносом. По всей видимости, ему важно было сохранить неопределенность, которая позволяла бы объединить черты различных античных локусов, связанных с культом

Прометея, Гефеста и Кабиров (Лемнос, Самофракия, Аттика и др.) и сохранить важную для него синкретичность[66].

Выводы

Иванов присоединяется к сформулированной Фридрихом Велькером точке зрения на состав эсхиловской трилогии: «Прометей-огненосец», «Прометей прикованный», «Прометей освобожденный». Его пьеса занимает место «Прометея-огненосца». В ней сохраняются три главных эпизода эсхиловской Πυρφόρος (в реконструкции Велькера): свадьба Прометея, кража огня и передача его человечеству. Своей пьесой Иванов вступает в диалог с концепцией Вестфаля и Виламовица-Мёллендорфа на состав эсхиловской трилогии. Место действия ивановского «Прометея» можно сблизить с предполагаемым местом действия эсхиловского Πυρφόρος – остров Лемнос, гора Мосихл, подземное святилище-мастерская Гефеста. Пещера Прометея у Иванова имеет лабиринтообразную форму и становится символическим первообразом человеческой культуры.

2.3. Композиция трагедии «Прометей»: мистериально-дионисийский сюжет и философско-мифологический подтекст

2.3.1. Общий обзор композиционной схемы «Прометея»

В предисловии к «Прометею», датированном 1919 г. и впоследствии включенном Ольгой Шор в брюссельское собрание сочинений в виде отдельной статьи под названием «О действии и действе», Иванов рисует схему своей трагедии. Эта схема представляет собой нечто среднее между двумя скрещенными линиями и равносторонним треугольником; одна линия

[66] Сербская исследовательница Бояна Сабо-Трифкович определяла место действия «Прометея» как «священное место, на котором проводились оргии в честь Диониса» [Сабо-Трифкович, 2010, с. 108].

(или сторона) отражает главные события первого действия, символизирует титаническое восхождение и поставлена в связь со стихиями огня и воды; другая линия (или сторона треугольника) отражает события третьего действия, символизирует титаническое нисхождение и поставлена в связь со стихиями земли и воздуха. Вершина треугольника (или пересечение двух линий), общая обеим сторонам, обозначает второе действие, символизирует истощение Прометея и связана с подземным миром. Примечательно, что утверждение связи действий «Прометея» с материальными стихиями В.Я. Брюсов, автор первой рецензии на ивановскую трагедию, считает «неожиданной» [Брюсов, 2016, с. 398].

Первые композиционные схемы трагедии, которые сохранились в рукописном наследии Иванова 1916 года, тоже построены как треугольники, стороны которого интерпретируются как линии восхождения и нисхождения, однако на этих схемах еще отсутствует атрибуция действий произведения с помощью космических стихий [ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед хр. 8. Л. 9, 22]. Взаимосвязь со стихиями возникает на финальной стадии работы над предисловием к трагедии [ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед хр. 8. Л. 34, 35].

Иванов специально оговаривает симметричность событий первого и третьего действия: «последование третьего действия повторяет ход первого в обратном (нисходящем) порядке» [с. XXV]. Так, первое событие в первом действии соответствует последнему в третьем («Ковач кует» – «Ковач закован»), второе – предпоследнему («Явление морского бога» – «Явление подземной богини») и т.д. Подобная симметричность имеет, как отмечает Иванов, обрядовые корни: «Предлежащая трагедия обращена к древности (примерно, к эллинским drōmena) – тем, что она воспроизводит стародавнее предание обрядового действа» [с. XXIII – XXIV]. Drōmena Иванов определил как «подражательные изображения божественных деяний» [Иванов, 2014, с. 157]. Ориентированность ивановского произведения на древнюю обрядность отмечает Томас Венцлова: «”Прометей” – это реконструкция литургийной

дионисийской драмы, “жертвенного действа” на том уровне научной строгости, который был доступен Вячеславу Иванову в его эпоху» [Венцлова, 2012, с. 109]. Примечательно в данном контексте словоупотребление Иванова: последовательность действий он именует «последованием», актуализируя в читательском восприятии ассоциации с чинопоследованиями богослужений.

Ивановская композиционная схема «Прометея» перекликается с построением мелопеи «Человек», говоря точнее, с его второй и четвертой частями («Ты еси» и «Человек един») (см. параграф 3.3.2). Впервые на это сходство указала С.В. Федотова [Федотова, 2006, с. 80]. Мы предлагаем, однако, несколько иную интерпретацию геометрического символизма Иванова. Для ивановской схемы композиции «Прометея» характерна не просто симметрия, а крестообразно-круговая структура. Горизонтальные связи частей трагедии, попарно связанных друг с другом с помощью мысленной пересекающейся линии, задают крестообразную структуру, а вертикальные связи – круговую, поскольку начальная часть трагедии смыкается с финальной. Эта крестообразно-круговая структура отсылает нас к первой триаде мистериально-дионисийского сюжета (см. таблицу 1) и восходит, как мы установили в параграфе 1.5.2, в структуре платоновской Мировой души. Напомним, что платоновская Мировая душа представляет собой Х-образное сочетание космических кругов тождественного и иного, которое вслед за неоплатониками осмысляется Ивановым в орфическом духе как брак Зевса и Персефоны, от которого рождается Дионис-Загрей.

Эта композиционная схема напрямую соотносится с содержанием трагедии, в которой демиургия Прометея смыкается с орфической дионисийско-титанической мифологемой.

2.3.2. Третья мистериальная триада и натурфилософский субстрат схемы «Прометея»

Если мы обратим внимание не только на геометрическую структуру ивановской схемы, но и на ее семантическое наполнение, мы увидим отражение в этой схеме третьей триады мистериального сюжета нисхождения (см. таблицу 1): вся трагедия предстает как реализация жертвенного Диониса, растерзанного титанами на части – первоэлементы (огонь, вода, земля, воздух), из которых состоит тварный мир. При этом мистериально-дионисийский сюжет становится своеобразной сетью, которая стягивает воедино разнообразные философско-мифологические подтексты, насыщающие ивановскую символическую структуру.

Рассмотрим, как разнообразные подтексты композиционной схемы трагедии «Прометей» складываются в единое целое, подчиняясь логике раскрытия третьей триады мистериально-дионисийского сюжета.

Прежде всего необходимо обратить внимание на восходяще-нисходящую структуру ивановской композиционной схемы. Категории восхождения и нисхождения в рамках прометеевского сюжета имеют гераклитовскую[67] и неоплатоническую основу[68]. «Мировой процесс

---

[67] Внимание Иванова к Гераклиту в период работы над «Прометеем» могло быть активизировано книгой о. П. Флоренского «Столп и утверждение Истины», которая вышла в самом начале 1914 года и в которой Гераклиту посвящено несколько проникновенных страниц в связи со столь значимой для Флоренского и Иванова идеей антиномизма, рождение которой Флоренский связывает с Гераклитом [Флоренский, 2003, с. 143-144]. «В первых числах января 1914 г. появляется долгожданная “сумма” религиозно-философской мысли отца Павла – “Столп и утверждение Истины”; книгу вслух читает вся семья Иванова – жена Вера Константиновна, дочь Лидия и сам Вячеслав. В феврале в Московском религиозно-философском обществе кн. Е.Н. Трубецкой полемизирует с идеей антиномизма “Столпа”; в последующей дискуссии против Трубецкого и за о. Павла выступают Вячеслав Иванов и С. Булгаков» [Шишкин, 1999b, с. 93].

[68] С.Г. Сычева, на наш взгляд, ошибочно возводит ивановские категории восхождения и нисхождения к платоновскому мифу о пещере [Сычева, 2011, с. 100]. Виктор Террас утверждает, что ивановская эстетическая теория опирается главным образом на «Neoplatonic philosophy of art based on the eighth chapter of Plotinus's fifth Ennead» («неоплатоническую философию искусства, базирующуюся на восьмой главе

слагается, по Гераклиту, из двух противоположных движений, которые у него называются “путь вниз” и “путь вверх”» [Маковельский, 1914, с. 126]. «Aus dem Urfeuer wird zunächst Wasser, thalassa, frg. 21 (31), aus dem Wasser dann Erde – dieser Teil des Laufes heisst der Weg nach unten; die Erde verwendelt sich daraus in Wasser, und endlich das Wasser in Feuer – das ist der Weg nach oben, und damit ist der Kreislauf vollendet»[69] [Wellmann, 1912, p. 506]. Прокл называет Прометея «единым предстателем обеих сторон, восхождения и нисхождения» [цит. по: Лосев, 1976, с. 240]. Категория восхождения у Иванова связана с мужским началом[70] – героем первого действия становится Прометей (Анимус); категория нисхождения связана с женским – героиней третьего действия становится Пандора, творение Прометея и его альтер эго (Анима). Совмещение восхождения и нисхождения в композиции трагедии отражает, стало быть, одну из сюжетообразующих оппозиций трагедии «мужское / женское»[71].

Почему же Иванов счел необходимым атрибутировать первое действие стихиями огня и воды, а симметричное ему третье – стихиями земли и воздуха? Очевидно, что Иванов отсылает тут читателя к широко известной теории четырех элементов Эмпедокла. Внимание Иванова к теории Эмпедокла могли привлечь три тома фундаментального труда известного классического филолога А.О. Маковельского «Досократики», которые

пятой “Эннеады” Плотина»), а категории восхождения и нисхождения обязаны своим появлением у Иванова авторитету Фридриха Ницше [Terras, 1982, p. 395]. Взаимосвязь ивановской концепции теургии с «Эннеадой» (V 8) мы рассмотриваем в параграфе 3.1.5.

[69] «Из первоогня возникла сначала вода, thalassa, фр. 21 (31), из воды же – земля (эта стадия мирового круговращения названа путем вниз); земля превращается затем в воду, которая, наконец, в огонь (таков путь вверх). Таким-то образом совершается мировое круговращение».

[70] «мужественно восхождение, и нисхождение отвечает началу женскому…» [Иванов, 1971, с. 829].

[71] «Существенная для трагедии оппозиция *мужское / женское* поддержана введением специальных *мужского* и *женского* хоров, которые, согласно логике мифа и обряда, связываются с *правой* и *левой* сторонами и в своих действиях как бы дублируют диалектику взаимоотношений двух главных героев [Венцлова, 2012, с. 114].

выходили свет в 1914, 1915 и 1919 годах соответственно и находились в библиотеке Иванова [Обатнин, 2002, с. 306]. Они попадают в сферу читательского внимания Иванова как раз в период между журнальной публикацией трагедии, получившей название «Сыны Прометея» (1915), и подготовкой отдельного издания трагедии (1919), одним из отличий которого от журнальной публикации является «экзегетическое» предисловие, где и представлена авторская композиционная схема трагедии, включающая в себя четыре античные стихии. Связь между четырьмя элементами Эмпедокла и дионисийским мифом утверждается Плутархом [Плутарх, 2006, с. 181] и была осмыслена Ивановым. «Заимствовав у древней традиции теорию четырех первовеществ, [Эмпедокл] связал ее с тем понятием элемента, которое он нашел во второй части поэмы Парменида» [Маковельский, 1915, с. 114]; «его теория четырех элементов господствовала в древности и в средние века» [Маковельский, 1915, с. 131]. В подтверждение этому Маковельский приводит фрагмент из «Метафизики» Аристотеля: «Эмпедокл же (признал) четыре (начала), присоединив к (трем) вышеупомянутым (воде, воздуху, огню) четвертое (начало) – землю» [Маковельский, 1915, с. 146][72].

Почему же Иванов соединяет стихии попарно: огонь и вода маркируют первую часть трагедии, восхождение, а земля и воздух – вторую часть, нисхождение? Прежде всего это связано с динамикой трагического действия и логикой смены его сцен. Огонь – ведущее начало первого действия, содержанием которого становится описание творения Прометеем человека из

[72] Виктор Террас отмечает сбалансированность четырех материальных элементов в художественном сознании Иванова: «The substance of Ivanov's imagination persistently assumes the elementary form of air, water, earth, and fire, rather than the form of well-defined and structured objects of pragmatic experience. <…> The earth and the depths of the nether world are as important for him as are the heavenly bodies. Ivanov's *imagination matérielle* is rather evenly balanced» («Ивановское художественное сознание настойчиво аккумулирует стихии воздуха, воды, земли и огня, отдавая им предпочтение перед четко определенными и структурированными формами чувственного опыта <…> Земля и глубины нижнего мира для него так же важны, как и небесные тела. Ивановское чувственное воображение является гармонично сбалансированным») [Terras, 1982, p. 402–403].

земли и крови титанов, причастившихся Дионису, похищения небесного огня Прометеем, ночного бега с факелами сынов Прометея, а также первого жертвоприношения. Водное начало сопровождает огненное: Океаниды выступает как оппоненты прометеевской демиургии, Нерей – в качестве вестника Зевса и умиротворителя; в конце первого действия Прометей учреждает мореплавание, совершая обряд похорон первых умерших людей. В третьем действии ведущую роль играет земное начало, которое воплощается в образе Пандоры и проявляется в учреждении земледельческого обряда, анфестерий, брачного союза. Воздушное начало менее акцентировано в трагедии, его проявление можно усмотреть разве что в наложении оков на Прометея: «Кратос и Бия простирают в воздухе обнаженные мечи над головами мятежников: стрелы из рук их выпадают; в бессилии и ужасе они опираются, отшатнувшись один на другого. Кратос и Бия уводят скованного Прометея» [с. 77].

Помимо этой имманентной логики смены драматических сцен, в попарном соединении огня и воды, земли и воздуха можно усмотреть репликацию оппозиции «мужское / женское», опирающуюся на конструкции Эмпедокла. Если учесть, что огонь и воздух Эмпедокл связывал с мужским началом, а землю и воду – с женским [Маковельский, 1915, с. 114], то становится ясна диалектичность композиционной схемы Иванова: не только вся схема трагедии диадична (линия восхождения, развиваемая Прометеем в первом действии, маркирована мужским началом, линия нисхождения, связанная с Пандорой в третьем, – женским), но и каждая из этих линий содержит внутри себя ту же оппозицию мужского и женского, выражаемую с помощью сочетания огня и воды, земли и воздуха. Таким образом выполняется диалектическое правило тождества целого и его частей: композиция трагедии (целое) строится с помощью оппозиции мужского и женского (части), а в каждой из частей в отдельности также содержится антиномия мужского и женского.

Связь сюжетообразующей оппозиции «мужское / женское» с натурфилософскими стихиями огня и земли, с одной стороны, и с мифологическими образами Прометея и Пандоры, с другой, подкрепляются учением Парменида: «Neben Eupedokles ist es zunächst Parmenides, dessen Lehre hier von Einfluss sein musste: galt ihm das Feuer für Thätige oder Männliche, die Erde für das Leidende oder Weibliche, so haben wir genau das der Verbindung des Hephaistos mit Athene bezw. des Prometheus mit Pandora zu Grunde liegende Naturverhältnis»[73] [Bapp, 1897–1902, S. 3082]. Бапп утверждает, что Прометей и Пандора (и их мифологические двойники Гефест и Афина) связаны с натурфилософскими парменидовскими категориями огненного, мужского, действующего / земного, женского, страдательного. Необходимо констатировать, что ивановские Прометей и Пандора являются носителями соответственно огненного и земного начала. Если с Прометеем, с помощью похищенного огня творящим людей, все очевидно, то взаимосвязь Пандоры с земным и страдательным началом не так ясна, поскольку не укладывается в гесиодовскую версию мифа. О жертвенном статусе Пандоры говорится напрямую: «Я женщиной сотворена. Страдать / Привычно женщине. Ей в радость жертва» [с. 72]. Она дважды приносится в жертву: первый раз – Прометеем, когда он добывает с ее помощью небесный огонь; второй раз – сынами Прометея, когда человечество отказывается от Прометея в пользу Пандоры. Связь Пандоры с землей утверждается с помощью ее отношений с Фемидой-Геей, которая участвует в ее рождении и ее смерти: Пандора изводится Фемидой из Прометея в качестве его женской ипостаси; та же Фемида забирает под землю Пандору, принесенную в жертву сынами Прометея.

---

[73] «Рядом с Эмпедоклом может быть поставлен прежде всего Парменид, чье учение должно было оказывать здесь свое влияние: огонь принимался им за действующее и мужское начало, земля – за страдательное и женское, так что мы имеем здесь натурфилософское соотношение, лежащее в основе связи Гефеста с Афиной или Прометея с Пандорой».

Ивановская схема композиции «Прометея» связана также с философией Гераклита: она повторяет космогоническую последовательность гераклитовских стихий: огонь – вода – земля. У Гераклита огонь является первоначалом, который определяет судьбы всего космоса от его возникновения до разрушения и возрождения. Огонь у Гераклита связан с водой и воздухом. Воду огонь порождает из себя, с ней он связан отношением последовательности («при мирообразовании первоогонь превращается сначала в воду, из которой затем образуется все в нашем мире» [Маковельский, 1914, с. 120][74]), которая отражается в расположении огня и воды у Иванова; с воздухом огонь тождественен («первоогонь тождественен с “чистейшим воздухом”, так как, по учению, люди вдыхают огонь» [Маковельский, 1914, с. 120]), что отражается в симметрическом соответствии этих элементов на композиционной схеме.

2.3.3. Платоническая основа схемы композиции трагедии «Прометей» («Тимей» Платона и «Об “Е” в Дельфах» Плутарха)

Треугольная схема сюжета «Прометея» связана также с платонической космологической мифологической символикой, развернутой в диалоге «Тимей» и резюмирующей досократическую натурфилософию.

---

[74] Внимание Иванова к Гераклиту в период работы над «Прометеем» могло быть активизировано также книгой о. П. Флоренского «Столп и утверждение Истины», которая вышла в самом начале 1914 года и в которой Гераклиту посвящено несколько проникновенных страниц в связи со столь значимой для Флоренского и Иванова идеей антиномизма, рождение которой Флоренский связывает с Гераклитом [Флоренский, 2003, с. 143-144]. «В первых числах января 1914 г. появляется долгожданная “сумма” религиозно-философской мысли отца Павла – “Столп и утверждение Истины”; книгу вслух читает вся семья Иванова – жена Вера Константиновна, дочь Лидия и сам Вячеслав. В феврале в Московском религиозно-философском обществе кн. Е.Н. Трубецкой полемизирует с идеей антиномизма “Столпа”; в последующей дискуссии против Трубецкого и за о. Павла выступают Вячеслав Иванов и С. Булгаков» [Шишкин, 1999, с.93].

Ивановский композиционный треугольник является равносторонним. Для Платона такой вид треугольника совершенный[75], поэтому он становится как бы первоэлементом, из которого созидаются все основные виды пространственных форм, символизируемые стихиями: куб (земля), пирамида (огонь), октаэдр (воздух), икосаэдр (вода) [Платон, 1994, с. 457–458; Лосев, 1993, С. 239–254].

Треугольная форма ивановской схемы соотносится также непосредственно со стихией огня, который играет ведущую роль в трагедии. По Платону, огонь имеет пирамидальную[76], или конусообразную, форму: «объемный образ пирамиды и будет <…> первоначалом и семенем огня» [Платон, 1994, с. 460]. Эта форма связана с символами Диониса и Прометея – тирсом и факелом [Triomphe, 1992, p. 43–45]. Конусообразная сосновая шишка[77] венчает дионисийский тирс. Одним из его древнейших имен был нартекс [Hartke, 1935, S. 1770–1772][78], в полом стебле которого Прометей принес на землю божественный огонь [Аполлодор, 1972, с. 10; Bapp, 1897–

---

[75] Математик Генрих Тимердинг утверждает вавилонское происхождение представления о равностороннем треугольнике как первой совершенной фигуре, которая становится основой дальнейших геометрических построений, и указывает на миграцию этого представления через Малую Азию и Фригию [Тимердинг, 2005, с. 10, 78, 80], которая, как показывает Иванов в «Эллинской религии страдающего бога» и в «Дионисе и прадионисийстве», была европейской колыбелью дионисийских культов.

[76] Не случайно слово «пирамида» включает в свой состав корень pyr-, имеющий значение «огонь».

[77] «И вот явление женского сонма (фиаса) Дионисова в описании Катулла: «Легкие, они бегали в безумстве исступления и кричали *эвоэ*, загибая головы. Одни потрясали тирсами, острия которых были скрыты (листвой или конусообразными шишками пинии)…» [Иванов, 2014, с. 17].

«le cône a pour tous les Grecs une image végétale: celle qui lui a donné son nom, la pomme de pin au bout d’une branche <…> qui a précédé l’abstraction géométrique» («конус имеет для всех греков растительный образ, который ему дал его имя, – сосновая шишка на верхушке ветви, <…> и который предшествует геометрическому абстрагированию») [Triomphe, 1992, p. 44].

[78] Орфическое изречение «много тирсоносцев, да мало вакхов» (πολλοὶ μεν ναρθηκοφόροι, παύλοι δε τε βάκχοι), сохраненное в диалоге Платона «Федон» (69 cd) [Платон, 1993, с. 21] и воспроизведенное Ивановым в «Эллинской религия страдающего бога» [Иванов, 2014, с. 102], а затем в «Дионисе и прадионисийстве» [Иванов, 1923, с. 95], как раз и содержит это наименование тирса нартексом.

1902, S. 3038-3039]. Конус и ромб входят в орфическую дионисийскую мифологему: так, Климент Александрийский называет их среди игрушек, которыми титаны приманивают Диониса-Загрея, будучи затем опалены его огненной сущностью [Лосев, 1957, с. 166]. Но даже без специальных историко-мифологических знаний тождество дионисийского тирса с прометеевским факелом-нартексом вполне очевидно в силу зрительного сходства. Оно зафиксировано также в древнегреческих трагедиях: «Euripide l'a plusieurs fois représenté courant et brandissant le narthex qu'il tient en main»[79] [Triomphe, 1992, p. 45][80]. В своей книге «Дионис и прадионисийство» Иванов специально останавливается на тождестве для античного мифологического сознания тирса, факела и нартекса, отмечая разнообразие значений слова «тирс»: «раскидистая ветвь, и копье с шишкою пинии на острие, и смоляной факел, и полая трость (narthêx)» [Иванов, 1923, с. 95], а в «Эллинской религии страдающего бога» вместо факела Иванов делает атрибутом Прометея дионисийский тирс: «оргиазм, подобный тирсу Прометея – трости полой, где скрыт небесный огонь» [Иванов, 2014, с. 193].

У Платона ведущими стихиями является огонь и земля: «Итак, телесным, а потому видимым и осязаемым – вот каким надлежало быть тому, что рождалось. Однако видимым ничто не может быть без участия огня, а осязаемым без чего-то твердого, твердым же ничто не может быть без земли. По этой причине бог, приступая к составлению тела Вселенной, сотворил его из огня и земли» [Платон, 1994, с. 435]. У Иванова огонь и земля, по-парменидовски отождествленные, однако, с категориями активного, мужского и пассивного, женского, а не с платоновскими категориями видимого и осязаемого, соотносятся с Прометеем и Пандорой и выступают главными космогоническими символами первого и третьего действия.

---

[79] «Еврипид несколько раз представляет его [Прометея – Л.К.] бежащим и размахивающим нартексом, который он держит в руках».

[80] Триомф имеет в виду трагедию «Ион», ст. 716, и «Вакханки», ст. 144-153 и 306-307 [Еврипид, 1969, с. 291, 433, 440].

Характерной особенностью платоновского учения о стихиях является идея их пропорциональной связи [Платон, 1994, с. 435; Лосев, 1993, с. 251–253; Лосев, 2000, с. 300–310]. Лосев показывает, что пропорция, описываемая Платоном в «Тимее» (31c-32a), является геометрической [Лосев, 2000, с. 300]. На наш взгляд, в геометрической пропорции находятся стихии на ивановской композиционной схеме. Огонь и земля выступают в качестве средних членов пропорции, а вода и воздух – в качестве крайних: вода / огонь = земля / воздух. Все отличие от Платона сводится только к тому, что в «Тимее» огонь и земля являются не средними, а крайними членами пропорции, что не отменяет самой пропорциональности взаимосвязи. Отклонение от Платона может быть продиктовано имманентной логикой развития драматического действия, в котором огненное начало (Прометей) и земное (Пандора) манифестируют себя именно в начале каждого акта, диктуя таким образом данное расположение стихий. В любом случае налицо тесная корреляция между ивановской авторефлексией по поводу композиции своей трагедии и платоновской космологической мыслью. Она может быть вызвана как непосредственным влиянием «Тимея»[81], так и симметричностью композиции, которую Иванов специально оговаривает в своем предисловии, связывая ее с древними обрядовыми действами.

Композиционная схема ивановской трагедии, абсорбирующая в себе гераклитовско-неоплатоническую символику восхождения и нисхождения с натурфилософско-платонической теорией четырех стихий, в своем целом фундирует связь прометеевского мифа с дионисийским. Эта связь становится ясна в свете религиозно-мистических умозрений Плутарха, изложенных в трактате «Об “Е” в Дельфах»[82] и трижды процитированных Ивановым,

---

[81] Связь ивановского художественного мира с космологией Платона раскрывает В.А. Устинова [Устинова, 2002].

[82] Роберт Бёрд называет Плутарха «одним из доселе недооценных источников творчества Вяч. Иванова», среди идей, «которые Вяч. Иванов перенял у Плутарха», называя «противопоставление Аполлона и Диониса как двух начал религиозного опыта» и

сначала в «Эллинской религии страдающего бога» [Иванов, 2014, с. 19–20], затем в статье «О Дионисе орфическом» [Иванов, 1913, с. 75–76] и, наконец, в книге «Дионис и прадионисийство» [Иванов, 1923, с. 158]. Плутарх, священник дельфийского храма, проводит идею космологического двуединства «дельфийских братьев» Аполлона и Диониса и связывает сущность Диониса, бога космического разделения и страдания, с переходом его во все материальные стихии, которые, в силу его жертвенного саморасточения, наполняются божественными энергиями: «Богословы, – говорит он, – в стихах и прозе учат, что Бог, будучи нетленным и вечным, но в силу некоего рока и логоса подверженный переменам и преобращениям в себе самом, периодически то в один огонь воспламеняет природу, снимая все различия вещей, то становится многообразным в разности форм и страстей и сил, каковое состояние Он испытывает и ныне и в каком состоянии зовется Мир (Космос), наименованием наиболее известным. Тайно же от большинства людей мудрые именуют Его преобращение в огонь Аполлоном, выражая этим именем идею единства, или Фебом, означая идею чистоты и непорочности. **В разъединении же Божества** (мы употребили бы здесь воскрешенный Шопенгауэром схоластический термин: principium individuationis) **и в его разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила** [выделение наше – Л.К.], и в смену рождений животных и растительных – они усматривают страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога» [Иванов, 2014, с. 19].

Объединение материальных стихий с дионисийской религиозной идеей не является нашим допущением, оно производится самим Плутархом, который усматривает сущность Аполлона в единстве, а Диониса – в дифференцированной множественности, выраженной в выделении четырех (у Плутарха – пяти) материальных стихий. Будучи платоником [Лосев, 1979,

---

«центральную космологическую доктрину “Ты еси”» [Бёрд 2010, с. 335]. Обе эти идеи содержатся в трактате Плутарха «Об “Е” в Дельфах».

с. 148], Плутарх устанавливает взаимосвязь между космосом и пятью элементами, соотнесенными с пятью правильными многогранниками (куб, пирамида, октаэдр, икосаэдр, додекаэдр) и возводимыми к пяти родам сущего (сущее, тождество и различие, покой и движение) [Плутарх, 2006, с. 184, 187–188]. Поскольку космос есть подобие Диониса, то его проявление подчиняется пяти стихиям (= правильным стереометрическим фигурам), на которые Дионис раздробляется в процессе своей демиургии. Таким образом, многократно цитируемый Ивановым плутарховский пассаж о Дионисе и Аполлоне поставлен в контекст не только символики стихий, но и платоновской космологии. Это подчеркивает единство натурфилософской традиции, на которую опирался Иванов, осмысляя композицию своей трагедии.

Итак, Иванов вживляет в прометеевский миф натурфилософскую теорию четырех элементов. Это кажется необъяснимым Брюсову, но вполне укладывается в логику мысли Иванова, для которого, вслед за Ницше, Прометей является «дионисической маской» [Ницше, 2007, с. 77]. Отождествление Прометея с Дионисом позволяет подчеркнуть универсально-космологический статус Прометея, который изображается Ивановым не только как основатель человеческой культуры, но и как демиург. Прометей предстает у Иванова как страдающий творец: «Остроумный и легкомысленный Марциал становится однажды неожиданно глубоким, говоря о страдальце Прометее, как художнике-творце человеческого рода: “Кто так умел страдать, / Род человеческий достоин был создать”. Народ эллинов поистине достоин считаться образом человечества и как бы народом всечеловеков. Как их Прометей, они умели страдать» [Иванов, 2014, с. 13]. Схема трагедии «Прометей», предложенная Ивановым, устанавливает взаимосвязь между античным титаном и космогоническими стихиями. Эта взаимосвязь приводит к отождествлению Прометея со страдающим Дионисом: «Мир – обличье страждущего бога» [Иванов, 1974, с. 785].

Комплекс идей, связанный с дифференциацией космических стихий, растерзанием и страданием Диониса, содержится также в «Рождении трагедии» Ницше, который, по всей видимости, тоже испытывал влияние Плутарха: «Раздробление, представляющее дионисическое *страдание* по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь» [Ницше, 2007, с. 79].

Иванов усложняет и модернизирует текст Плутарха, осмысляя растерзание Диониса как индивидуацию. Отсылка к Шопенгауэру не должна сбивать с толку: термин principium individuationis Иванов почерпал из «Рождения трагедии», где индивидуация, грех и страдание отождествляются.

Прометея Ницше понимает как ипостась Диониса, которая пытается «шагнуть за грани индивидуации» [Ницше, 2007, с. 76]. Иванов перенимает идеи Ницше. Для него Прометей тоже является «дионисической маской». По всей видимости, в этом отождествлении и следует искать одно из обоснований использования Ивановым символики четырех стихий для осмысления прометеевской темы.

Выводы

Ивановская схема трагедии «Прометея» имеет симметричный характер, восходящий к обрядовой драме, и крестообразно-круговую структуру, которая является репликой первой триады мистериально-дионисийского сюжета и соотносится с построением мелопеи «Человек». Семантическое наполнение композиционной схемы «Прометея» является отражением третьей мистериальной триады. Она выполняет телеологическую функцию и становится своеобразной «сетью», которая стягивает воедино разнообразные философско-мифологические подтексты. Восходяще-нисходящая структура трагедии абсорбирует в себе гераклитовские и неоплатонические категории восхождения и нисхождения. Эти категории отражают сюжетообразующую

оппозицию «мужское / женское»: восхождение у Иванова связано с Прометеем, а нисхождение – с Пандорой.

Атрибуция действий трагедии четырьмя стихиями отсылает к теории четырех элементов Эмпедокла, но осмысляется в мистериально-дионисийсклм ключе: вся трагедия предстает как реализация жертвенного Диониса, растерзанного титанами на части – первоэлементы. Огонь является ведущим элементом первого действия, содержанием которого становятся действия Прометея как демиурга и культурного героя. Земля является ведущим началом третьего действия, содержанием которого становятся действия Пандоры (учреждение земледелия, анфестерий, брачного союза). Попарное соединение у Иванова огня и воды, земли и воздуха является репликацией оппозиции «мужское / женское».

Треугольная схема сюжета «Прометея» связана также с платонической космологической мифологической символикой. Ивановский композиционный треугольник является равносторонним и соотносится с платоновским совершенным треугольником – первоэлементом, из которого созидаются все основные виды пространственных форм, символизируемые стихиями. Треугольная форма ивановской схемы соотносится также непосредственно со стихией огня, поскольку, по Платону, огонь имеет пирамидальную форму. Эта форма связана с символами Диониса и Прометея – тирсом и факелом. Ведущие платоновские стихии огня и земли, соотнесенные Ивановым с категориями мужского и женского, взаимосвязаны с Прометеем и Пандорой и выступают главными космогоническими символами первого и третьего действия. Стихии на ивановской композиционной схеме находятся в геометрической пропорции: огонь и земля выступают в качестве средних членов пропорции, а вода и воздух – в качестве крайних.

Композиционная схема ивановской трагедии фундирует связь прометеевского мифа с дионисийским. Эта связь становится ясна в свете

религиозно-мистических умозрений Плутарха, изложенных в трактате «Об “Е” в Дельфах», где растерзание Диониса титанами трактуется как его разделение на природные стихии. Вслед за Ницше Иванов называет Прометея «дионисической маской». Это позволяет подчеркнуть универсально-космологический статус Прометея, который изображается Ивановым не только как основатель человеческой культуры, но и как демиург.

2.4. Мистериально-дионисийский сюжет как интертекст: «Прометей» и «Сон Мелампа»

В данном параграфе мы рассмотрим мистериально-дионисийский сюжет как текстопорождающую модель в ее «внешнем» модусе, т.е. как средство формирования мистериально-дионисийского интертекста. С этой точки зрения наиболее показательными являются два произведения, которые мы отнесли к «ядерным»: поэма «Сон Мелампа» и трагедия «Прометей».

В «Прометее» (включая сюда авторское предисловие, предпосланное первому отдельному изданию трагедии) есть отчетливые точки соприкосновения с поэмой «Сон Мелампа». Ими становятся повторения образов, мотивов и образно-мотивных ситуаций.

Таблица 7. – Точки соприкосновения поэмы «Сон Мелампа», трагедии «Прометей» и авторского предисловия к трагедии

Общий элемент (мотив, образ)	«Сон Мелампа»	Авторское предисловие к «Прометею»	«Прометей»
Абсолют есть перводиада Зевс – Персефона	«В вечности змием себя ты сомкнул, – и кольцом змеевидным / Вкруг твоей вечности, Вечность-змея,	«В глубине глубин, в сущности сущностей, есть Зевс абсолютный, извечный Отец единородного Сына, и есть девственная Мать	«Древле сына Зевс родил. / В начале было то; родилось время / С рожденьем сына; был иной тот Зевс» [с. 62].

	обвилась Персефона»[83].	Младенца – Персефона» [с. XVIII].	«Земли-Фемиды эти словеса./ Она в земле – что в небе Зевс: лишь призрак / Извечной Девы, матери Младенца» [с. 64].
Рождение от брака Зевса и Персефоны младенца Диониса (Загрея)	«Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея. / В лике сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэйя».	Предыдущая цитата	Предыдущая цитата
Рождение титанов из отражения Диониса в зеркале Персефоны (в «Прометее» мотив модифицирован в создание внутримировых, олимпийских богов в результате отражения премирного Зевса на небе)	«К зѐркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали Титаны глубин, – растерзали Младенца»	«Так, из разложения образа Дионисова в зеркале Души Мира, Матери Явлений, Земли-Праматери возникают ее мятежные чада, Титаны в качестве носителей принципа индивидуации. В каждом живет некий образ Диониса (ἄγαλμα διονυσιακόν), –ибо каждый атом Диониса есть он сам, – в каждом светится нечто от его божественного Я, заключенное в темницу земной душевности, поглощенное титаническою личностью» [с. XX–XXI].	«Так на лазурной тверди, что престол / Невидимый от смертных застилает, / Извечный отразился смутно Зевс / Обличьями верховных миродержцев,/ Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь / Орлом надмирным в небе распростерт» [с. 63].
Растерзание	«Буйные встали	«Оживают многие	«Небес алкали – род

[83] Здесь и далее текст поэмы «Сон Мелампа» цитируется по: [Иванов, 1974, с. 294–300].

младенца Диониса титанами	Титаны глубин, – растерзали Младенца <…> младенец страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье».	обособленные *я* отрицательно самоопределяющихся сознательных существ, полагающих свое бытие в разделении и взаимопротивлении. Отрицательное самоопределение каждого титанического существа обращает его жизнеутверждение в волю к поглощению другого, что не он сам, – в постоянный неутолимый голод. Его ненависть –голод, и голод – его любовь; и потому убийственна его любовь, и полна любовной страсти ненависть. Таковы Титаны, бросившиеся на Младенца и пожравшие его» [с. XXI].	Земли Титаны: / Подкрались к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились – и пали пеплом дымным» [с. 62–63]. «прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его. / Еще незримый теплился огонь / Божественным причастьем Геи темной / В пласту земном, покрывшем кости сильных, / Убитых местью Зевсова орла» [с. 14].
Сохранение Зевсом сердца Диониса (его вечной, неистребимой сущности)	«Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце – / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына».	«сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего» [с. XXII].	«А сердце сына, бьющееся сердце, / Отец исхитил и в себе сокрыл» [с. 62].
Искупление вины титанов через утверждение дионисийской сущности в мире (сердца Диониса)	«Будет: на матернем лоне прославится лик Диониса / Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет./ Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и	«Какого же «искупления» ждет он от Диониса, и в чем может состоять это искупление? – В восстановлении превратно отраженного лика Дионисова на земле... Но для этого	«Промыслил человеком Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю?» [с. 65]

	отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...»	необходимо, чтобы атомы его света – живые монады личных воль –пришли в свободное согласие внутреннего единства и соборно восставили из себя вселенским усилием целостный облик бога: только тогда сердце Диониса, сокрытое в недрах Сущего, привлечется на землю» [с. XXII].	
Зеркало пьет душу	«Душу живую до дна выпивает зерцало, / Если в борьбе Ты Другой не падешь от Себя же Другого –/ Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно».	«Лучеиспускание Диониса в зеркало есть отдача зеркалу истекающей из него жизненной силы: «пьет зеркальность душу». Это – его первая жертва, первое саморасточение – и начало «разделенного мироздания» (μεριστὴ δημιουργία) неоплатоников» [с. XX].	«Прообраза искал во мне художник / Своим твореньям (пьет зеркальность душу!)/ И, на меня взирая, вас творил, Прекрасные – мое подобье – сестры!» [с. 67]
Основа и уток	«Все, что в мире родится, и все, что является зримым,/ Змеи Земли – мы родим от мужей текучего Неба./ Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей,/ Оку же видимы всходы полей, невидимо семя;/ Но не возникло ничто, о Меламп, безмужними нами./ Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений».	Прометей «ссылается на действенную мощь самопреодоления, человеку присущую: с нею возьмет он некогда в свои руки уток мировой ткани, основа которой дана судьбой, – и “воля духа станет”» [с. XV].	«О, не пытайте, дети, что таит/ День нерожденный!/ Что наткали Мойры,/ Исполнится. Но им дана основа:/ Уток возьмите, – воля духа станет./ Вам умереть удел – и встать, как я...» [с. 31]

Семь точек соприкосновения представляют собой образы и мотивы, восходящие к мистериально-дионисийскому сюжету. Это образы Зевса,

Персефоны и Диониса-Загрея, связанные друг с другом в рамках первой триады мистериального сюжета, мотивы отражения Диониса в зеркале Персефоны и рождения титанов, которые конституируют вторую триаду мистериального сюжета, мотив растерзания Диониса титанами (центральный мотив третьей триады мистериального сюжета), мотив сохранения Зевсом сердца Диониса (вторая триада сотериологического сюжета) и, наконец, мотив искупления вины титанов (третья сотериологическая триада). Интертекстуальные связи обоих произведений усиливаются двумя точками соприкосновения, несводимыми к мифологической подоснове: образом основы и утка мировой ткани и мотивом «зеркало пьет душу».

Таковы явные точки соприкосновения между «Прометеем» и «Сном Мелампа». «Тайные» точки соприкосновения мы обнаружили с помощью точных методов – программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», который был разработан и апробирован на многочисленных текстах Л.В. Павловой и И.В. Романовой. Программный комплекс фиксирует в сопоставляемых произведениях такие устойчивые сочетания слов, которые не связаны друг с другом синтагматически или парадигматически [Павлова, Романова, 2015, с. 66]. Мы применили программный комплекс в целях сравнительного анализа «Сна Мелампа» и «Прометея». Задача этого исследовательского хода была тройная: во-первых, установить, коррелируют ли друг с другом текстовые фрагменты, где была установлена связь между произведениями с помощью мотивно-образного анализа и с помощью программного комплекса; во-вторых, поддерживают ли лексические комбинации мотивно-образную и пространственно-мифологическую общность поэмы и трагедии; в-третьих, позволяют ли лексические комбинации выявить новые точки соприкосновения «Сна Мелампа» и «Прометея», а значит, увидеть новые смысловые взаимосвязи между произведениями. Сразу можно сказать, что на все три вопроса был получен утвердительный ответ.

В обоих текстах программой было выделено несколько сотен общих лексических комбинаций. По наблюдениям Л.В. Павловой, обилие лексических комбинаций – отличительная черта поэтики символизма в целом и Иванова в особенности [Павлова, Романова, 2015, с. 94], но для двух произведений, пусть и довольно пространных, такое количество общих комбинаций кажется чем-то поразительным и даже экстремальным. Длина выявленных комбинаций колеблется от двух до пяти компонентов. Частотность закономерно падает с увеличением числа компонентов, но многокомпонентные комбинации как бы вбирают в себя многие более короткие лексические цепочки: пятикомпонентные поглощают четырехкомпонентные, эти последние – трехкомпонентные, а они в свою очередь – двухкомпонентные. Например, «Дионис – Зевс – младенец – отец – титан» – «Дионис – Зевс – младенец – титан» – «Дионис – Зевс – младенец» – «Дионис – Зевс».

Примечательно, что в рассматриваемых произведениях комбинации объединяются в пучки, внутри которых отдельные цепочки различаются одним, двумя или тремя компонентами. Такие пучки представляют собой нечто целое, поскольку они характеризуют одну и ту же текстовую ситуацию. Примеры представлены в таблице 8, вторая колонка.

Подавляющее большинство общих лексических комбинаций сосредоточены в пределах тех текстовых фрагментов, в которых были выделены мотивно-образные точки соприкосновения между произведениями. В «Сне Мелампа» это часть текста, в которой изображается посвящение Мелампа в мистической сфере, а в «Прометее» – это в основном шестое явление третьего действия, в котором раскрывается образ Пандоры.

Одинаковые комбинации появляются в таких текстовых ситуациях, для которых характерно приблизительное мотивно-образное тождество. Так, в пунктах №2 и 3 таблицы 8 таким общим знаменателем являются два мотива – жертвенная смерть Диониса в результате его растерзания титанами (третья

триада мистериального сюжета нисхождения) и сохранение Зевсом его сердца как залог будущего воскресения (вторая триада сотериологического сюжета восхождения).

Вместе с тем общность комбинаций не всегда маркирует мотивно-образное тождество. С этой точки зрения представляет интерес пункт №1 таблицы 8. Общим для обоих текстовых фрагментов здесь является мотив рождения, но в «Сне Мелампа» рождение происходит вследствие брака Неба и Земли, Змей-Целей и Змей-Причин, и результатом этого брака становится эмпирический мир, который символизируется тремя развернутыми метафорами: рождение женщиной ребенка в результате оплодотворения мужским семенем (гендерная оппозиция «мужское – женское»); появление растений в результате прорастания семян (вегетативная оппозиция «семя – всходы»); изготовление ткани в результате наложения на основу утка (производственная оппозиция «основа – уток»). Интегрирует все метафоры оппозиция «невидимое – видимое» как вариант метафизической диады «Зевс– Персефона» (Зевс связан с категорией невидимого, потому что он уходит в глубины сущего, а причастность Персефоны стихии видимого отмечена образом зеркала Персефоны). Стоит отметить, что мотив брака и рождения имплицитно содержится и в текстовом фрагменте из «Прометея», но он связан с метафизической сферой: «Древле сына Зевс родил; был иной тот Зевс». Зевс в аспекте своего инобытия есть Персефона, от брака с которой и рождается Дионис-Загрей. В «Прометее» небо и земля находятся в состоянии антагонизма (титаны, как порождения Земли-Персефоны, убивают небесного Диониса), в «Сне Мелампе» они находятся в единстве, пусть и неокончательном. Итак, при всем своем различии оба рассматриваемых фрагмента едины: в отрывке из «Сна Мелампа» представлена первая триада мистериально-дионисийского сюжета в своем преломлении в мистической сфере, а в «Прометее» она же, но в своем метафизическом аспекте. Общность лексических комбинаций подтверждает, 1) что в обоих произведениях

наличествует мистериально-дионисийский сюжет, причем не просто как смысловая скрепа, а скорее как каркас, интегральная структура и 2) что развертывание этой структуры представляет собой эманационное повторение единого архетипа на разных уровнях (Зевс и Персефона – Дионис и титаны – Змии Целей и Змеи Причины).

Лексические комбинации фундируют исключительную роль мистериально-дионисийского сюжета как средства моделирования для «Сна Мелампа» и «Прометея». Большинство пятикомпонентных цепочек можно разделить на две группы – исключительно мифологические, включающие в свой состав слова, с помощью которых можно воссоздать ивановский вариант орфической теогонии (Отец – сердце – титан – пасть – поглощать; Быть – Дионис – Зевс – отец – сердце; Двойник – Зевс – ныне – сердце – сыновний и др.) и пространственно-мифологические (Дионис – младенец – небеса – отец – сын; Земля – небо – отец – родить – мир); лексика внутри них отражает соотнесенность пространственных и мифологических категорий: Дионис, сын, младенец, и Зевс, отец связаны с небом, процесс рождения мира – одновременно с небом и землей (а значит, Зевсом и Персефоной, Дионисом и титанами, небесными и земными змеями).

В своем смысловом ядре, сконцентрированном в теокосмогоническом нарративе, «Прометей» представляет собой вариацию «Сна Мелампа». Это проявляется не только на мотивно-образном и пространственном уровне организации художественного целого, но и на уровне лексических комбинаций, который Л.В. Павлова предлагает называть прототекстовым. Густая сеть лексических комбинаций, пронизывающая массивные, в несколько сот стихов, сегменты текстов, становится тому подтверждением.

Обилие комбинаций с пространственно-мифологическими компонентами не дает, однако, оснований утверждать, что взаимосвязь между «Сном Мелампа» и «Прометеем» ограничивается только теокосмогоническим сюжетом. Эта взаимосвязь шире и разнообразнее. В

связи с этим особенный интерес представляют такие комбинации, которые не имеют непосредственного отношения к мистериально-дионисийскому сюжету. В «Сне Мелампа» и «Прометее» программа выделила несколько таких комбинаций: «ведать – жизнь – земной – крепкий – лабиринт», «вина – ныне – святыня – свершаться – несказанный», «мир – мощь – пленный – сердце – слово» (таблица 8).

Рассмотрим последнюю комбинацию. Она рифмует друг с другом два относительно завершенных фрагмента из поэмы и трагедии. В «Сне Мелампа» это финальный эпизод, в котором представлено преображение Мелампа в результате его мистической инициации. Герой поэмы становится дионисийской личностью, инкарнацией нового Диониса, поскольку в нем примиряются бытийные противоречия: небесное сливается с земным, Цели с Причинами, Зевс-Дионис с человеческой природой. В результате инициации Меламп наделяется мистическим двойным зрением: ему дано видеть невидимое, идеальное, внутреннюю, духовную жизнь мира. Для характеристики преображенного видения Мелампа используются четыре слова из лексической комбинации: мир – это мощь без выхода, плененное слово, т.е. дух, находящийся в плену материального воплощения.

В «Прометее» представлен диалог между хором мужчин и женщин и Пандорой. Мир в этом диалоге тоже изображается как тюрьма: он унылая пустыня, потому что все живущее обречено умереть: «Мы умрем? – Напрасно жить» [с. 56]. Пандора избавляет людей от отчаяния и экзистенциального уныния. Она предстает как животворящая сила, приносящая в мир любовь. Пандоре дано «властным словом» [с. 56] преображать человеческие сердца, наполнять их духовной энергией.

При всей разности обеих мотивно-образных ситуаций с одинаковыми лексическими комбинациями они обнаруживают смысловую общность. Пандора аналогична Зевсу-Дионису из «Сна Мелампа»: подобно тому как огонь Зевса-Диониса пронзает грудь героя и дарует ему мистические

способности, так и дары Пандоры оживляют, преображают людей. Хор мужчин и женщин аналогичен Мелампу: они становятся объектом приложения преображающих высших сил.

Таким образом, оказывается, что текстовые фрагменты, связанные друг с другом лексическими комбинациями, эксплицитно не связанными с мистериально-дионисийским сюжетом, сохраняют его семантику. Это еще раз указывает на интегративную роль мистериально-дионисийского сюжета как интертекстуальной модели.

Таблица 8. – Лексические комбинации в поэме «Сон Мелампа» и в трагедии «Прометей»

№	**Общие лексические комбинации**	**«Прометей»**	**«Сон Мелампа»**
1	Земля – небо – отец – родить – родиться Земля – небо – отец – родить – мир Земля – небо – родиться – родить – мир	<…> подобны вы / Царевым детям, выросшим в палатах / Царевых – и не знающим **отца**. / Внемлите ж! Древле сына Зевс **родил**. / В начале было то; **родилось** время / С рожденьем сына; был иной тот Зевс. / Владыкой **мира** он Дитя поставил, / И сладостно играл вселенной сын, / И в той игре звучало стройно **небо**. / **Небес** алкали – род **Земли** – Титаны: / Подкралися к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились– и пали пеплом дымным; / А сердце сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл.	«Женский удел нам назначен, и брак со змиями **Неба**. / Имя нам – Змеи-Причины: со Змиями Целей отвека / Нас обручила судьба; и каждая ждет Гименея. / Все, что в **мире родится**, и все, что является зримым, / Змеи **Земли** – мы **родим** от мужей текучего **Неба**. / Ибо ничто без **отца** из ложесн не исходит зачавшей, / Оку же видимы всходы полей, невидимо семя; / Но не возникло ничто, о Мелампе, безмужними нами. / Воткан в основу уток, и ткань двулична явлений.
2	Отец – сердце – титан – пасть – поглощать Отец – младенец – титан – пасть – поглощать Отец – сердце – титан – пасть –	Небес алкали – род Земли – **Титаны**: / Подкралися к **младенцу** Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились – и **пали** пеплом дымным; / А **сердце** сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл. / В незримом	Ведай, что душу живую до дна выпивает зерцало, / Если в борьбе Ты Другой не **падешь** от Себя же Другого – / Жертвою Правды, Себя Самому возвращающей вечно. / Так и **младенец** страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье **Титанам**, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его

	младенец Младенец – сердце – титан – пасть – поглощать	небе, что ни свет, ни тьма, / Воссел он на престоле отдаленном. / Помыслите: когда б в ночной пещере / Сидел пред вами демон, **поглотивший** / В утробу солнце, – что бы зрели вы?	извратив отраженье. / **Сердце** ж твое огневое, Загрей, нераздельное **сердце** – / Змий, твой **отец, поглотил** и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына.
3	Дионис – младенец – небеса – отец – сын Зевс – младенец – небеса – отец – сын Дионис – Зевс – небеса – отец – сын Быть – Дионис – Зевс – отец – сердце Быть – Дионис – Зевс – небо – сердце Быть – Дионис – отец – небо – сердце Дионис – Зевс – отец – сердце – небо Дионис – Зевс – отец – сердце – земля Быть – Зевс – отец – сердце – земля Быть – Дионис – Зевс – земля – сердце	<…> Древле сына **Зевс** родил. / В начале **было** то; родилось время / С рожденьем сына; **был** иной тот **Зевс**. / Владыкой мира он Дитя поставил, / И сладостно играл вселенной **сын**, / И в той игре звучало стройно **небо.** / **Небес** алкали – род **Земли** – Титаны: / Подкралися к **младенцу Дионису**, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились – и пали пеплом дымным; / А **сердце** сына, бьющееся сердце, / **Отец** исхитил и в себе сокрыл.	Так и **младенец** страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона / Бога прекрасного, в дробном его извратив отраженье. / Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце – / Змий, твой **отец**, поглотил и лицом человекоподобным / В недрах ночных воссиял, и нарек себя **Зевс Дионисом,** / Сам уподобясь во всем изначальному образу **Сына**. / И не младенец с годины той **Зевс**, и не змий, но змеями / Многими бог увенчался, и змеи те – звезды над Геей, / Нам – женихи глубоких **небес**, обрученные змии Целей святых. / Совершатся судьбы, приведут гименеи: / Все мы, утробы **земли**, сочетаемся с жалами **Неба.** / **Будет**: на матернем лоне прославится лик **Диониса /** Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее **сердце** вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее **сердце** в **Отце**: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о **Зевс**-Персефона и Жертва!... / Ныне же, Змий – посвященный, воззри на вечное **Небо,** / Смертным обличьем твоим утони в двойнике несказанном!» / В **небо** глубокое очи вперил бестрепетно вещий: / Лик несказанный увидел, наполнивший темное **небо.** / Мирообъятною тучей клубились пламени-змии / Окрест святого чела и в бесчисленных звездах горели, / И содрогалась вся Нива горящих мужей лицезреньем.
4	Мир – мощь – пленный – сердце – слово	ХОР ЖЕНЩИН Игр и пляски и любви Мы не ведаем, богиня	Он не узнал ни стволов, ни листвы, ни ключей, ни лазури / Прежних, ясно явленных и замкнутых, тесных и

		Или **пленная** рабыня! ХОР МУЖЧИН **Мир** – унылая пустыня. ХОР ЖЕНЩИН Все, что в **сердце** и в крови, Властным **словом** воззови, Оживи волшебным словом! ХОР МУЖЧИН Мановеньем оживи! ХОР ЖЕНЩИН Дай дышать нам в веке новом Роз пыланьем пурпурòвым, Хмелем ласки и любви! ПАНДОРА с ритмическими движениями стана и рук, при сопровождении флейт : – танец в цепях И в железных ожерельях – Я пляшу; И в глубоких подземельях – Я дышу. Нежной лестью **мощь** мужскую Обольщу, И тому, по ком тоскую, – Отомщу.	внешних: / **Мир** – не журчанье ль струящихся душ, не теней ли шептанье, / Томный мятеж, переклики в лесу заблудившихся воинств? / **Мир** – не смятенье ли струн на колеблемой ветром кифаре? / Все – только звук, только зов, **мощь** без выхода, воля в неволе. / Ах, и в камне немело издревле **пленное слово**! / **Сердцем** смутился Меламп о неволе земной, но утешный / Вспомнил завет: совершатся судьбы, приведут гименеи.

Выводы

Сравнительно-сопоставительный анализ мотивно-образной и лексико-семантической ткани поэмы «Сон Мелампа» и трагедии «Прометей» убеждает в том, что мистериально-дионисийский сюжет предстает в них как интертекст. Он формируется с помощью явных точек соприкосновения, которыми выступают дионисийские образы и мотивы, а также с помощью лексических комбинаций – устойчивых сочетаний слов, которые не связаны

друг с другом синтагматически или парадигматически. Одинаковые лексические комбинации появляются прежде всего в таких текстовых ситуациях, для которых характерно мотивно-образная близость, в основе которого – отражение той или иной триады мистериально-дионисийского сюжета. Общность лексических комбинаций подтверждает, что в обоих произведениях наличествует мистериально-дионисийский сюжет как интегральная структура и что развертывание этой структуры представляет собой видоизмененное повторение единого архетипа. Лексические комбинации, лишенное какой бы то ни было связи с дионисийской мифологемой, сохраняют его семантику, усилия интегративную роль мистериально-дионисийского сюжета как интертекстуальной модели.

2.5. Логика трагедии «Прометей»: антиномичность как главное имманентное свойство мистериально-дионисийского сюжета

Трагедия «Прометей» представляет интерес в том отношении, что в ней обнажаются существенные особенности имманентной логики мистериально-дионисийского сюжета. Внутренняя связь мистериально-дионисийского сюжета как системы имеет антиномико-диалектический характер. Диалектичность мистериально-дионисийского сюжета проявляется в его построении с помощью триад «одно – иное – целое» («по вертикали») и «трансцендентное – трансцендентно-имманентное – имманентное» («по гризонтали») (см. параграф 1.1). Структура мистериально-дионисийского сюжета эксплицирована в поэме «Сон Мелампа», а вот антиномические особенности взаимоотношения между отдельными элементами диалектических триад мистериально-дионисийского сюжета представлены наиболее рельефно в «Прометее».

Отдельные элементы мистериально-дионисийского сюжета связаны антиномической связью, поскольку «дионисийское начало антиномичное по своей природе <…> Дионис приемлет и вместе отрицает всякий предикат; в его понятии *а* не-*а*, в его культе жертва и жрец объединяются как тождество» [Иванов, 2007, с. 31]. Специфика Диониса заключается в его становящемся характере, которое Иванов определяет символом «как» в отличие от «что». Что же такое это «как»? Иванов понимал его диалектически, как становление. Становление есть синтез бытия (что) и небытия (ничто). Природный символ Диониса у Иванова – вспыхивающий и гаснущий свет: факелы менад в ночи, звездное небо. Дионис не есть ни то, ни это (небытие), но одновременно он и это и то (бытие). Определить сущность Диониса можно только как антиномию, как самопротиворечивое суждение. Имманентная логика мистериально-дионисийского сюжета самопротиворечива, музыкальна, текуче-сущностна.

«Прометей» становится наиболее чистым и совершенным воплощением антиномичности мистериально-дионисийского сюжета, поскольку дионисийский миф является трагическим, а в «Прометее» наиболее полно выражен принцип трагического, как его понимал Иванов[84].

Так, в статье «О существе трагедии» (1912) Иванов утверждает, что трагическое искусство должно быть раскрытием внутреннего содержания дионисийской диады как начала множественности («что и изображается в мифе, как страдание бога страдающего, растерзанного» [Иванов, 2007, с. 430]). Раскрытие принципа диады требует, по Иванову, диалектической логики: «Если мы спросим себя: каковым должно быть, в силу своего понятия, искусство, содержание и задание которого составляет раскрытие диады? – то, разумеется, ответим на это: такое искусство должно быть внутренне-диалектическим. Оно будет изображать страсти и события, связь коих образует диалектическую цепь» [Иванов, 2007, с. 431].

Но этого мало. Иванов определяет специфику этой диалектической природы трагедии. Она состоит в музыкальном становлении: «Целью искусства диады будет показать нам тезу и антитезу в воплощении; перед нашими глазами развернется то, что Гегель назвал “становлением” (Werden)»; «Искусство, посвященное раскрытию диады, необходимо будет искусством действия, «действом», – если не чистою музыкой» [Иванов, 2007, с. 431].

Иванов определяет также специфику антиномичности трагедии. Она заключается в исходной слитости и взаимопроникновении антиномических начал, которые представляют собой некую самопротиворечивую целостность. «Понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т.е. изображающее

[84] См. об этом: [Тугаринова, 2002].

любой антагонизм, любую борьбу враждебных сил. Силы, которые оно представляет враждующими, мыслятся исконно слитыми в одном целостном бытии. Это бытие должно изначала таить в себе некую двойственность – не как противоречие внутри себя, но как внутреннюю полноту» [Иванов, 2007, с. 432].

Антиномические свойства трагедии присущи мистериально-дионисийскому сюжету в силу его трагического характера.

На наш взгляд, антиномизм ивановского мистериально-дионисийского сюжета поразительно родственен музыкально-гилетической логике, описанной А.Ф. Лосевым в трактате «Музыка как предмет логики». Лосев приходит к выводу о невозможности описания музыкальных феноменов с помощью формальной логики. Формальная логика зиждется на законе достаточного основания, который «предполагает 1) различие и 2) соединение всяких и любых А и В. Чтобы быть основанием для чего-нибудь, необходимо этому основанию *отличаться* от своего следствия, необходимо ему и как-то *сопрягаться* с ним <…> эта *раздельность и сопряженность – абсолютны*. А раз и навсегда, целиком и абсолютно отлично от В. А раз и навсегда, целиком и абсолютно связано с В» [Лосев, 1999, с. 657]. Поскольку музыка есть выражение внутрисущностного становления, эйдетического меона, для описания музыкального бытия должна применяться особая логика. Лосев называет ее гилетической, эйдетически-меональной. Она основана на модификации закона достаточного основания. Поскольку сущность этого закона заключается в механическом соединении раздельных моментов, то его гилетическая модификация должна состоять в утверждении «нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия» [Лосев, 1999, с. 670].

Лосев выделяет несколько основоположений музыкального бытия, соотнесенных с основоположениями гилетической логики. Эти основоположения могут быть представлены в виде диалектической

гилетической триады: 1) слитость и взаимопроникнутость раздельных частей (тезис), 2) самопротиворечивость, единство утверждения и отрицания, бытия и небытия (антитезис) и 3) самопротивоборство, напряженное противостояние взаимопроникнутых частей (синтез). Диалектизм этой триады связан с динамикой утверждения, отрицания и отрицания отрицания, а вот ее гилетический характер проявляется во внутреннем содержании диалектически связанных категорий, для которого характерна слитость, взаимопроникновение, свойственное музыкальному бытию.

Логика построения ивановского «Прометея» является не формальной, а диалектико-антиномической, музыкально-гилетической.

Эта логика проявляется в характере основных образных оппозиций трагедии. Для них оказывается релевантной антиномия дионисийского и титанического начал[85]. Начнем с протагониста и антагониста трагедии, Зевса и Прометея.

Ивановский Зевс – олицетворение божественного начала, Абсолют. Этот Зевс предстает гилетически размытым, как бы двоящимся. Он есть напряженное самопротивоборство трансцендентной и имманентной ипостасей. Трансцендентная ипостась – это Зевс премирный, незримый. Имена, которыми наделяет его Иванов: «Сам», «Дух», «Единый», – указывают на его неизреченность, апофатичность. Его внутримировой ипостасью становится Зевс-Кронид. Иванов подчеркивает его слитость и нераздельность с Зевсом премирным: Зевс-Кронид становится явленной ипостасью Зевса, «энергией незримого и неизреченного Зевса» [с. XVIII]. Вместе с тем Зевс-Кронид – иное Зевса премирного, его противоположность. Они противопоставлены друг другу на основе оппозиции «свобода – принуждение». Зевс премирный – начало духовной свободы, а Зевс-Кронид – начало власти, страха и принуждения.

---

[85] Как диалектическое единство дионисийского и титанического начал трагедия Иванова «Прометей» интерпретируется М.Э. Ибрагимовым [Ибрагимов, 2000, с. 17].

Вне оппозиции с Зевсом премирным, сам по себе Зевс-Кронид тоже предстает как воплощенное самопротиворечие: он совмещает в себе божественное начало, свободу (отражено в имени Зевс) и титаническое, насилие (отражено в имени Кронид).

Зевс премирный сам по себе тоже является самопротиворечивым: он есть не только он сам, но и иное себе – Зевс-Кронид, в каком-то отношении он, носитель дионисийского начала, отождествляется с началом титаническим, насильственным, потому что торжество его ипостаси в грядущем приведет к ниспровержению Зевса-Кронида.

Таким образом, отношения Зевса премирного и Зевса-Кронида не могут быть описаны в формально-логических терминах, но только в терминах антиномико-диалектических, музыкально-гилетических. Эти отношения не единство основания и следствия из него, не координированно-раздельная цельность, но взаимопроникнутая слитость.

Единство и противоборство Зевса премирного и Зевса-Кронида обнажается в Прометее. Он и враждует с Богом, и почитает Его. Враждует он с титанической ипостасью Абсолюта – Зевсом-Кронидом, олицетворяющим силу и власть, и почитает его дионисийскую ипостась – Зевса премирного. Низводя небесный, дионисийский огонь на землю, Прометей утверждает почитание Бога истинного, т.е. духовную свободу, однако делает он это титанически, подобно Зевсу-Крониду, воровством и обманом: он привлекает божественный огонь с помощью спящей Пандоры и крадет его. Дионисийское и титаническое начала в Прометее слиты и одновременно доведены до непримиримого противоборства.

Зевс премирный и Зевс-Кронид, а также Прометей и Зевс-Кронид противопоставлены как дионисийское и титаническое, однако в Зевсе, Зевсе-Кроните и в Прометее эта антиномия также интериоризируется, проявляется как самопротиворечие и перерастает в самопротивоборство.

В музыкально-гилетических, диалектико-антиномических отношениях находятся также Прометей и Пандора. Тезисом в их отношениях является взаимная слитость. Они являются единым целом до тех пор, пока Прометей не решает выделить из себя женскую ипостась. Эта разделенность предстает не столько как обособленность, сколько как противоречие. Прометей является носителем титанического начала, а Пандора – дионисийского. Прометей поступает с Пандорой титанически, насильнически: он выдает себя за ее жениха, чтобы достичь собственного самоутверждения как демиурга. При создании человека Пандора становится образцом женского существа, а также жертвой, приманкой при похищении небесного огня: увидев прикованную к скале прекрасную женщину, боги устремляются к ней, а Прометей собирает небесный огонь, который затем использует в демиургии.

Противопоставление Пандоры и Прометея перерастает в противоборство. Прометей держит Пандору в плену с помощью Кратоса и Бия, демонов Власти и Силы. Освобождение Пандоры влечет за собой казнь Прометея. Пандора из жертвы превращается в жреца, сменяет дионисийскую природу на титаническую. Прометей же становится дионисийской жертвой. Затем снова происходит инверсия. Сыны Прометея, обрученные Пандоре (ее женихи), вонзают свои копья в ее грудь (становятся ее палачами), мстя ей за Прометея и одновременно освобождая ее. Мертвую Пандору укрывает в земных недрах мать Прометея Фемида. Таким образом утверждается тождество Пандоры и дионисийской сущности, сердца Диониса, которое остается целым после поглощения титанами.

Эта инверсионная связь между Прометеем и Пандорой необъяснима формально-логически. В формальной логике царит абсолютная разделенность предметов мысли. У Иванова же взаимосвязь между предметами мысли музыкально-антиномична, текуче-сущностна. Изначально Пандора сопряжена с одним предикатом, является носителем дионисийского начала, а Прометей – с прямо противоположным, титаническим. Затем

происходит смена предикатов, и Прометей с Пандорой наделяются прямо противоположными характеристиками, при этом теряется критерий их различения. Однако смена предикатов, т.е. мифологических ролей, не становится абсолютной и необратимой. Она напряженно противоречива. За Прометеем и Пандорой сохраняются одновременно оба предиката – и дионисийский, и титанический. Прометей и Пандора одновременно являются причиной и следствием бытия другого: Прометей определен через Пандору, а последняя – через Прометея.

Взаимосвязь между мифологическими образами трагедии Иванова определяется лосевским основоположением музыкального времени, или подвижного покоя. Оно гласит, что «чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость *последовательных* частей, моментов» [Лосев, 1999, с. 677]. Образная система ивановской трагедии выстраиваются в цепочку мифологических диад. Парадигматической при этом становится диада «Дионис – титаны». Она проецируется на диады «Зевс премирный – Зевс-Кронид», «Прометей – Зевс-Кронид», «Прометей – Пандора» и др. Эти мифолого-символические диады появляются в трагедии последовательно, в своей раздельности и различенности друг от друга, вместе с тем они как бы вложены одна в другу, взаимно слиты и неотличимы, как бы просвечивают сквозь друг друга. Они даны последовательно и в то же время одномоментно, т.е. в подвижном покое.

Выводы

В трагедии «Прометей» раскрываются антиномические особенности взаимоотношения между отдельными элементами диалектических триад, конституирующих мистериально-дионисийский сюжет. Антиномичность мистериально-дионисийского сюжета обусловлена категорией становления, которая является сущностью дионисийского начала, по Иванову. «Прометей» становится наиболее совершенным воплощением антиномичности

мистериально-дионисийского сюжета, поскольку дионисийский миф является трагическим, а в «Прометее» наиболее полно выражен принцип трагического. Имманентная логика мистериально-дионисийского сюжета поразительно родственна музыкально-гилетической логике, описанной А.Ф. Лосевым в трактате «Музыка как предмет логики». С ее помощью построены основные антагонистические пары трагедии: Зевс премирный – Зевс-Кронид, Зевс-Кронид – Прометей, Прометей и Пандора. Они определяются с помощью категорий «дионисийское – титаническое». В процессе развития трагического конфликта каждый из его участников получает дионисийское, затем титаническое определение, антиномически сохраняя одновременно оба мифологических предиката, что противоречит формальной логике и может быть объяснено только с помощью логики музыкально-гилетической.

2.6. Демиургия Прометея

2.6.1. Обзор античных источников о Прометее-демиурге

В трагедии Иванова Прометей предстает как демиург, создатель человека и животных. Демиургический акт изображается двояко – как ковка («Себя ковать могущих я сковал» [с. 32]) и как лепка («Сама в перстах моих слагалась глина / В обличья стройные моих детей» [с. 14]).

Оба способа демиургии объединяет идея освобождения. Неслучайно в качестве одного из вариантов названия своей трагедии Иванов рассматривал такое – «Прометей-освободитель» [ОР РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 8. Л. 13]. В результате ковки Прометея человек обретает свободу от Зевса-Кронида, который понимается как искаженная божественная сущность, и доступ к дионисийской сущности первоначального Зевса: «Я дал огонь им – в цепи заковать / Цепей предмирных ковача, Кронида» [с. 15]. А процесс лепки человека представляет собой высвобождение дионисийской огненной сущности из-под спуда земной косности. Оба способа демиургии объединяет,

таким образом, утверждение дионисийского огненного начала, которое символизирует свободную духовность.

Образ Прометея-демиурга восходит к античности.

Античный Прометей предстает как «Künstler, der die Menschen aus Erde oder aus Erde und Wasser gebildet: entweder uranfänglich (Apollod. 1,7,1; Ovid. Met. 1, 81), oder nach der deukalionischen Flut befielt Zeus dem Prometheus und der Athene Menschen aus Schlamm zu bilden, und den Winden ihnen Athem einzuhauchen (Etym. M.)»[86] [Pfau, 1852, S. 95].

«<…> nur diesem Gotte wird ein Bilden und Formen der Menschen zugeschrieben»[87] [Bapp, 1897–1902, S. 3044]. Впервые в качестве творца всех живых существ (и человека, и животных) Прометей предстает в эзопической традиции [Duchemin, 1974, p. 51–52], которая, несмотря на свою позднюю письменную фиксацию, обладает древними фольклорными корнями. Так, в басне Эзопа №323 «Прометей и люди» «Прометей по велению Зевса вылепил из глины людей и животных» [цит. по: Лосев, 1976, с. 234].

Велькер, впервые систематизировавший античные свидетельства о Прометее-демиурге, писал о «die dem Hesiodus und Aeschylus gleichfalls fremde Dichtung, nach welcher Prometheus die Menschen aus Wasser und Erde bildet»[88] [Welcker, 1824, S. 12]. Первым античным автором, утверждающим демиургический статус Прометея, Велькер считает Сапфо: «das Übrige, dass Prometheus den Menschen bildet, <…> früher als Sappho nicht vorkommt»[89] [Welcker, 1824, S. 71]. Бапп же отдает это право поэтессе Эринне. Ее эпиграмма, где «die Kunst des Porträtmalers <…> Geschicklichkeit des

---

[86] «художник, который изначала создает людей из земли или из земли и воды (Apollod. 1,7,1; Ovid. Met. 1, 81), либо после Девкалионова потопа Зевс приказывает Прометею и Афине людей из глины создать и вдохнуть в них дыхание жизни (Etim. M.)».

[87] «<…> лишь этому богу [Прометею] будет приписываться творение людей».

[88] «Эсхилу и Гесиоду в любом случае чуждом воззрении, по которому Прометей создает людей из воды и земли».

[89] «замечание о том, что Прометей создает людей, <…> возникает не раньше Сапфо».

Prometheus gleichgestellt wird» («искусство портретиста <…> отождествляется с мастерством Прометея») [Bapp, 1897–1902, S. 3057], является «das früheste ausdrückliche Zeugnis für jenen Zug unseres Mythus» («самым ранним бесспорным свидетельством о подобной черте нашего мифа») [Bapp, 1897–1902, S. 3044].

Согласно другой точке зрения, первое датированное упоминание о Прометее как создателе всех земных живых существ – диалог Платона «Протагор» (320d-322a) [Toutain, 1904, p. 682; Duchemin, 1974, p. 99]. Боги ваяют людей под землей из смеси огня и воды, а довершить дело творения, украсить людей и животных разнообразными способностями поручают Эпиметею и Прометею. Когда Эпиметей израсходовал все способности на животных, в дело вмешался Прометей, который украл в мастерской Гефеста и Афины искусство обращения с огнем, т.е. цивилизаторские способности [Платон, 1999, с. 430-431].

После Платона упоминаются свидетельства комедиографов Филемона и Менандра (Fragmenta comicorum graecorum, 4, 32, 231), которые «первыми отчетливо говорят о том, что Прометей создал из глины людей (по Филемону, всех живых существ, по Менандру – только женщин)» [Bapp, 1897 – 1902, S. 3045].

Как создатель всех живых существ (и животных, и человека) Прометей характеризуется у эллинистического поэта-гимнографа Каллимаха: «Было это во времена, когда птицы, / И морские твари, и четвероногие / Произносили звуки, как глина Прометея. <…> Если и ты создан Прометеем, / То не иначе как из той же глины» (Callimachus, fr. 192, 1–3; Clem. Alexandr. Stromat. V, 100, 1-2) [Климент, 2003, с. 204].

Своеобразную трактовку демиургии Прометея дает древнеримский поэт Проперций (III 5, 7-10), у которого титан-творец оказывается виновником несовершенства человеческой природы:

О, как жестоко ошибся Прометей, когда лепил первую глину, –
создавая наше сердце, он был так неосторожен!
Занимаясь телом, он пренебрёг в своей искусной работе умом:
а прежде всего нужно было бы назначить прямой путь для нашей души
[Проперций, 2004, с. 131].

О демиургии Прометея пишет Аполлодор: «Прометей, смешав землю с водой, вылепил людей» (Apollod. 1,7,1) [Аполлодор, 1972, с. 10].

В «Мифах» Гигина в создании человеческого рода участвуют одновременно Прометей и Гефест: первый создает из глины мужчин, а второй – первую женщину, Пандору, в которую Афина вдыхает дыхание жизни. «Прометей, сын Иапета, первым слепил людей из глины. Потом Вулкан по приказу Юпитера сделал из глины изображение женщины, а Минерва дала ей душу» (Hygin Fab. 142) [Гигин, 2000, с. 174].

У Лукиана Прометей лепит людей, а Афина дает им дыхание жизни: «Прометей выдумал людей, дотоле еще не существовавших, и вылепил их, придав этим существам такой вид и благоустройство членов, чтобы они были легки в движениях и приятны на взгляд. В целом этот художественный замысел ему самому принадлежал, но частично сотрудничала также Афина, вдохнувшая жизнь в глину и вложившая душу в лепные изображения» (Luc. Prometheus es in verbis Pseudol. 3) [Лукиан, 2001, II, с. 13].

У Фульгенция представлена та же история, что у Лукиана, только Афина не вдыхает жизнь в творения Прометея, а помогает похитить небесный огонь, который Прометей влагает в человека: «Прометей создал человека из глины, но оставил его без души и чувств. Минерва в своем восхищении обязалась помочь ему <…> Она унесла работника, подняв его в небо между складками ее щита с семью покрытиями; <…> он втайне прикрепил пучок укропа к колесам колесницы Феба и украл огонь; подложив его в хилую грудь человека, которому он дал телесную жизнь» [Фульгенций, 2014, с. 328].

Ульрих Виламовиц-Мёллендорф считал Прометея-демиурга ионийско-аттическим персонажем, который создал всех живых существ, в том числе первую женщину, Пандору, помог рождению Афины, разрубив голову Зевсу, почитался как бог ремесел, связанных с огнем (металлургией и горшечным делом), и отождествлялся с Гефестом. Ионийско-аттическому Прометею противостоит беотийско-локрийский, который похищает огонь у Зевса, отдает его людям и терпит наказание от Зевса [Wilamowitz-Möllendorff, 1914, S. 138–145].

2.6.2. Прометей и коршун: диалектика разума и воли

В контекст темы прометеевской демиургии включены прежде всего отношения Прометея с его орнитологическим двойником – коршуном, осмысленные в свете категорий дионисийского и титанического. Эти отношения охарактеризованы в пространном монологе Прометея, который занимает все третье явление первого действия: «Что мог я сделал. Бóльшего не мог. / Не мог иного. Все промыслил сам / И предрешил... Довольно! Слышу... Полно, / Прочь, коршун! – Добрый молот мой, мой веский, / Мой ясный, заглушит твой хриплый спор, / И бури вой, и плач Океанид. / Товарищ-недруг, вожделенный враг! / Ты отлетел и роздых ковачу / Усталому на краткий срок дозволил. / Мой зоркий коршун! Если бы навек / Ты отлетел, опять мои персты / Твое обличье создали б из глины, / Мой дух бы вновь твой слепок оживил, – / Чтоб ты терзал, пытая, Прометея, / Судья и клеветник, палач и друг, / И миг свершенья отравлял укором, / И – неотступный овод в полдень белый – / Вперед бы гнал, без отдыха вперед / Едва достигшего на подвиг новый...[90] / Так, ковача кует твой молот-клюв, / И тварь творца творит– непримиримым!» [с. 11–12]

[90] Отождествляя коршуна с оводом, Иванов отсылает к «Прикованному Прометею» Эсхила, где описано несправедливое наказание Ио, которую неотступно терзает

Прометей отдыхает от своего труда и характеризует себя как промыслителя («Все промыслил сам / И предрешил»). Здесь Иванов отсылает к традиционной и наиболее распространенной этимологии имени Прометея: «Der Hauptname, ein Wort von echt griechischer Form und durchsichtiger Bedeutung, kennzeichnet den Titan als den “Vorbedenker” <…> und “Vorsorger”»[91] [Bapp, 1897–1902, S. 3033]. Прометей предстает как носитель ясного творческого сознания, демиург, ковач. В предисловии к трагедии Иванов называет его «мучеником *сознательности* чрезмерной и преступной» [с. VII]. Коршун противопоставлен Прометею, спорит с ним, прекословит ему («твой хриплый спор, ты терзал, пытая, Прометея, / Судья и клеветник, палач и друг, / И миг свершенья отравлял укором, Вперед бы гнал, без отдыха вперед / Едва достигшего на подвиг новый...»), хотя является созданием Прометея («Если бы навек / Ты отлетел, опять мои персты / Твое обличье создали б из глины, / Мой дух бы вновь твой слепок оживил»). Их противопоставленность выражается в нагнетании оксюморонных сочетаний, которые подчеркивают антиномичность их связи: товарищ-недруг, вожделенный враг, судья и клеветник, палач и друг. Разгадка этой антиномичности кроется в том, что коршун воплощает вечную неудовлетворенность творческого духа своими достижениями («И миг свершенья отравлял укором, / Вперед бы гнал, без отдыха вперед / Едва достигшего на подвиг новый...»). Вполне закономерно, что в предисловии к трагедии Иванов именует коршуна «двойником» Прометея.

Итак, Прометей есть воплощение сознания, а коршун – воли. При таком условии Прометея необходимо соотнести с дионисийским началом

посланный Герой овод [Эсхил, 1989, с. 251-260]. «Соединение судьбы Прометея с судьбой Ио, позволяющее еще ярче обрисовать самовластие и жестокость Зевса и вложить в уста Прометея пророчество о его освобождении далеким потомком Ио» квалифицируется как драматическая коллизия, вероятнее всего, введенная в миф самим Эсхилом [Эсхил, 1989, с. 546].

[91] «Имя [Прометея], слово исконно греческой формы, с прозрачным значением, характеризует титана как “Промыслителя” и “Предусмотрителя”».

бытия, а коршуна – с титаническим. На языке пространственных категорий это находит отражение в том, что Прометей соотносится с верхом, а коршун – с низом. Фемида характеризует Прометея как того, кто никогда не спит [с. 42]. «<…> его слишком зрячим и сухим глазам, как бы лишенным век, не дано пить услады сумерек» [с. VII]. Таким всезрящим существом у Иванова является Солнце, и Прометей, как носитель творческого сознания, соотносится с солярным началом. Связь же коршуна с пространственным низом утверждается с помощью эпизода, где он пьет кровь из чаш Эринний: Эриннии – хтонические богини, кровь из их чаш каплет на землю, и коршун отождествляется с хтоническим миром. На это же тождество указывает уже отмеченный образ «коршун → овод», поскольку насекомые являются частью земной и подземной сферы.

Однако такой антиномизм слишком статичен, слишком формально-логичен, чтобы быть исчерпывающим для ивановского художественного мышления. Текст трагедии дает основания для смысловой инверсии, как бы «выворачивания наизнанку» этого статического антиномизма. Прометей и коршун обмениваются онтологическими ролями: первый становится носителем творческой воли, а второй – демиургического сознания. Творческой рациональности Прометея явно противоречит его обращение к самому себе: «Будь слеп, ковач, и глух!» [с. 9] Слепота и глухота – признаки бессознательности, а значит, Прометей – носитель иррационального начала. На отношение коршуна к сфере сознания указывает определение «зоркий». Коршун соотносится с Солнцем: «В лазурном небе / И коршун мой пропал, как медный диск, / Закинутый к Олимпу великаном» [с. 40].

Эта зеркальная метаморфоза Прометея и его коршуна наиболее последовательно отражается в насыщенном антиномичностью финале речи Прометея, обращенной к своему спутнику: «Так, ковача кует твой молот-клюв, / И тварь творца творит – непримиримым!» [с. 12]

Орудие творца (молот = коршун) само становится ковачом. Творение творца, т.е. коршун, само становится творческим разумом, т.е. Прометеем. Творение Прометея понимается не как результат проявления творческой воли творца вовне, а как конструктивная, действующая причина (causa efficiens) своего творца: творение является отражением образа творца и потому заново воссоздает его сущность в ином, становясь таким образом творцом своего творца. Непримиримым же Прометей становится, потому что коршун есть воплощение творческой неудовлетворенности художника-демиурга своим творением.

Схожие мысли о демиургии Прометея Ницше выражает в трактате «Веселая наука». Здесь речь заходит об историческом значении религии в истории человечества. Ницше считает, что религия была призвана к тому, чтобы научить человека черпать полноту бытия из самого себя, подобно богу. В контекст размышлений о цели существования религии поставлен Прометей. Он понимается как такое стремление к высшему бытию, которое само созидает это высшее бытие. Прометей становится создателем не только человека, но и богов, которые интерпретируются как образы его творческого сознания.

«Должен ли был Прометей сначала грезить, что он похитил свет, и расплачивается за это, чтобы открыть, наконец, что он сотворил свет, как раз стремясь к свету, и что не только человек, но и сам Бог был творением его рук и глиной в его руках? И что все это только образы ваятеля[92]? – равно как и грезы, кража, Кавказ, коршун и вся трагическая прометейя познающих?» [Ницше, 2014, с. 495].

У Иванова демиургическая мощь Творца передается творению, которое само становится творцом самого себя. «Людей я сотворил, каких соделать, /

[92] У Ницше тут примечательная игра слова «Alles nur Bilder des Bildners», которая не передается в переводе: «Все только творение творца». Эта намеренная тавтологичность формулировки у Ницше соотносится с ивановским словоупотреблением: «И тварь творца творит; Себя творить свободных сотворил я».

Вотще пытаясь, боги не смогли. <…> Себя творить могущих сотворил я. / Что я возмог, возможет человек. <…> Себя ковать могущих я сковал; / Себя творить свободных сотворил я» [с. 13, 33]. Прометей творит человека по своему образу и подобию, и сущность этого подобия состоит в способности человека созидать себя самого, в «действенной мощи самопреодоления» [с. XV], выходе за рамки индивидуации, трансценсусе.

Эта идея тоже восходит к Ницше, который утверждал, что в человеке различаются две ипостаси – творца и своего собственного творения, которое должно быть преодолено: «В человеке *тварь* и *творец* соединены воедино: в человек есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день – понимаете ли вы это противоречие? И понимаете ли вы, что *ваше* сострадание относится к “твари в человеке”, к тому, что должно быть сформовано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено, – к тому, что страдает по необходимости и *должно* страдать?» [Ницше, 2012, с. 150]. Эта мысль Ницше настолько важна для Иванова, что он приводит ее на немецком в одном из первых писем к Лидии Зиновьевой-Аннибал [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 83]. Цитата из Ницше в контексте письма сопоставляется с известной фразой из «Фауста» Гете, которую Иванов называет своим жизненным кредо: «Zum höchsten Dasein immerfort zu streben» («К бытию высочайшему стремиться неустанно»). Обе цитаты объединяет, по Иванову, «мораль, предписывающая работать над самим собой, быть “художником” собственной жизни и, прежде всего, своего внутреннего *я*» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 83].

Образ Прометея изначально амбивалентен, его принцип, как отмечает сам Иванов, – диада. Тезисом его образа является то, что Прометей есть дионийская творческая сознательность, а антитезисом – что он есть титанический бессознательный волевой порыв. Коршун, как двойник Прометея, повторяет эту диаду в обратной последовательности: тезисом его

образа является титанизм, иррациональная воля, а антитезисом – дионисийство, творческий ум.

Мифологическому антиномизму дионисийского и титанического начал вторит инверсионный пространственный антиномизм, который является важной составляющей образов Прометея и коршуна. В Прометее сопротивопоставлены верх («солнечная» зрячесть) и низ («ночная» слепота и глухота), в коршуне – Солнце и земля.

Таблица 9. – Семантика образов Прометея и коршуна

Мифологический архетип	**Пространственные категории**	**Образы и их семантическое наполнение**
Дионис	Верх (Солнце)	Прометей (сознание, зрение)
Титаны	Низ (Земля)	Коршун (воля, слепота и глухота)

2.6.3. Прометей и Океаниды: антиномия свободы и необходимости

Характер демиургии Прометея соотносится с лосевским основоположением творчества. Это основоположение гласит: «Субъект чисто музыкального действия (творчества) есть сплошная и взаимопроникнутая слитость *свободного полагания* инобытийного материала для творчества и *необходимого ограничения* себя этим самым инобытийным материалом. <…> Музыка есть свободно ставшая необходимость <…> и необходимо свободное действие <…>» [Лосев, 1999, с. 730–731]. Творческий акт Прометея характеризуется музыкально-гилетической слитостью свободы и предопределения.

Демиургия Прометея обсуждается с помощью оппозиции «возможное – невозможное». В контексте трагедии эта оппозиция может быть интерпретирована как «необходимость – свобода». Океаниды, носители идеи невозможного, т.е. безграничной свободы самоутверждения, упрекают Прометея в том, что в своем творчестве он свершил только лишь возможное, т.е. необходимое: «О, Прометей! Что мог, соделал ты. / Возможное свершил

ты, Прометей!; О Прометей! Возможное творя, / Ты невозможному творил измену» [с. 12–13]. Несвобода творческого акта Прометея заключается в том, что этот акт предопределен его собственной сущностью, его образом: «Себя в подобьи смертном вы творили» [с. 13]. Творение Прометея – человек – оказывается лишь смертным подобием бессмертного демиурга. Человеческая сущность предопределена своим прообразом, т.е. образом демиурга, и потому не является самостоятельной и свободной. В этом состоит ее титанизм, несвобода, обусловленность.

Но это лишь одна сторона демиургии. Прометей возражает Океанидам, что он творил человека свободной, самостоятельной монадой. Человек наделен творческой свободой воли, силой творить себя самого, перерастая через границы данного и возможного: «Себя творить могущих сотворил я. / Что я возмог, возможет человек» [с. 13]. В этом заключается дионисийская свобода человека, и поэтому он объявляется союзником Океанид: «Я вам, печальницы о невозможном, / Союзников слепых слепил из глины» [с. 13]. Подобно Океанидам, человек способен совершить невозможное – изменить не только себя, но и творение: «Я дал огонь им – в цепи заковать / Цепей предмирных ковача, Кронида» [с. 15].

Прометеевская демиургия музыкальна в своем существе. Творения творца, будучи детерминированы его сущностью, наделены творческим потенциалом творить самих себя, выходить за рамки предопределенного в процессе их демиургии. Человек, как творение Прометея, объединяет свободу творчества и ее предопределенность.

2.6.4. Демиургия Прометея и орфическая мифологема

Отличительной особенностью ивановской трагедии является совмещение демиургии Прометея с орфической антропологией: мотив создания Прометеем людей накладывается на мотив возникновения людей в

результате смешения титанического и дионисийского начала[93]. На наш взгляд, этому факту придается слишком мало внимания в исследовательской литературе. Он просто констатируется, но не подвергается критической рефлексии. Между тем он достоин того, чтобы стать предметом пристального внимания, ибо нигде в античных источниках мы не встретим такого совмещения орфической антропологии и прометеевского мифа. Стало быть, это новация, на которую решается сам Иванов. Его мифотворческий шаг состоит в установлении напрашивающейся логической связи между названными мотивами: Прометей творит человека из земли, пропитанной кровью титанов, причастившихся дионисийскому огню и испепеленных молнией Зевса. Об этом говорится в двух местах трагедии: впервые – в первом действии, устами Прометея, а затем коротко – в третьем, устами Пандоры. При этом Иванов отдает отчет в том, что он синтезирует в своем произведении общеэллинский миф с орфической мистической антропологией: «Эллины с некоторой поры узнали в Прометее ваятеля человеков. Орфики, с своей стороны, учили, что род человеческий возник из пепла и дыма спаленных Титанов. В речи Пандоры к людям об их сотворении Прометеем оба предания приведены в связь <…> О том же повествует и сам Прометей» [с. XIV]: «Сама в перстах моих слагалась глина / В обличья стройные моих детей, / Когда сошел я в пахнущие гарью / Удолия, где прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его. / Еще незримый теплился огонь / Божественным причастьем Геи темной / В пласту земном, покрывшем кости сильных / Убитых местью Зевсова орла. / Моих перстов ждала живая персть, / Чтоб разрешить богоподобных плен / И свету дня вернуть огонь Младенца» [с. 14].

Прежде всего обратим внимание на то, что в этом антропогоническом нарративе проступает шов, с помощью которого Иванов соединяет мотив

---

[93] На эту особенность ивановской трагедии указывает Доната Джелли Муредду [Mureddu, 1993, p. 143].

творения с орфическим мифом: Прометей совершает свой демиургический акт в «пахнущих гарью удолиях». Запах гари мотивируется в тексте тем, что здесь произошло испепеление титанов. Орфическая сторона образа эксплицирована Ивановым. Но нет ли в античности свидетельств о том, что создание Прометеем человека сопровождалось горелым запахом? Есть. Оно принадлежит Павсанию: «В Панопее, на самой дороге, стоит небольшое здание из необожженного кирпича, а в нем статуя из пентеликонского мрамора, изображающая, как одни говорят, Асклепия, а другие – Прометея; последние в подтверждение своим словам приводят следующее доказательство. Здесь **в овраге лежат два камня**, каждый такой величины, что может служить достаточным грузом для одной повозки; цвет составляющей их глины не землистый, но какой бывает в оврагах или песчаных горных потоках, **запах они издают очень похожий на запах человеческой кожи. Говорят, что эти камни еще остались от той глины, из которой Прометеем был вылеплен весь человеческий род**» [выделение наше – Л.К.] [Павсаний, 2002, II, с. 248].

Ивановское обозначение места совершения прометеевской демиургии примечательно коррелирует с павсаниевским: удолие, т.е. ущелье, низменность между горами, можно считать переводом древнегреческого χαράδρα. Горелый же запах указывает на технологию прометеевской демиургии: сын Иапета, подобно горшечнику, обжигал свои творения в огне. У Иванова этот мотив вытеснен орфическим, но сохраняет связь с огнем.

Соединение Ивановым прометеевской демиургии с орфической антропогонией могло быть также инспирировано Овидием (Ovid. Met. 1, 76–88, 151–162). У римского поэта представлены две версии возникновения человека. Согласно первой, человека творит Прометей, который добавляет в землю божественную сущность, смешивает землю с водой и лепит людей по подобию богов: «И родился человек. Из сути божественной создан / Был он вселенной творцом – зачинателем лучшего мира, / Иль молодая земля,

разделенная с горним эфиром / Только что, семя еще сохранила родимого неба? / Отпрыск Япета, ее замешав речною водою, / Сделал подобье богов, которые всем управляют» [Овидий, 1977, с. 33]. Согласно второй версии, людей создает Гея, а не Прометей. Она оживляет и дает человеческий вид глине, пропитанной кровью Гигантов: «Тут, по преданью, детей изобильной напитана кровью, / Влажною стала земля и горячую кровь оживила; / И, чтоб от рода ее сохранилась какая-то память, / Образ дала ей людей» [Овидий, 1977, с. 35].

Антропогонические мифы у Овидия делают очевидным такой мифологический шаг, как объединение творения людей Прометеем из земли, в которой находится не только божественная сущность (небесный огонь, сердце Диониса), но и кровь гигантов-титанов.

На объединение прометевского мифа с дионисийским могла оказать влияние также эпиграмма Марциала (9,45,7), перевод которой Иванов сделал для «Эллинской религии страдающего бога»: «Кто так умел страдать, / Род человеческий достоин был создать» [Иванов, 2014, с. 13]. Страдающий Прометей-демиург сближается с жертвенным Дионисом-Загреем.

Примечательной особенностью ивановской трактовки прометеевского мифа является совмещение в образе Прометея огненосца и демиурга. Прометей, подобно скульптору, лепит человека из глины, пропитанной кровью титанов, опаленных дионисийским огнем, но для завершения демиургического акта ему требуется небесный огонь, который он похищает с помощью хитрости.

Мотивы кражи небесного огня и создания человека Прометеем представляют единое целое у Фульгенция[94] (см. параграф 2.6.1).

На связь демиургии с огнем у Иванова оказало влияние антропогоническое учение Эмпедокла: «<…> die Lehre des Empedokles von

[94] См. об этом: [Протопопова, Протопопов, 2019].

der Entstehung der Menschen merkwürdich an unseren Mythus errinert»[95] [Bapp, 1897–1902, S. 3081]. «Dass auch insbesondere unterirdische (vulkanische) Feuer als an der Hervorbringung der Geschöpfe beteiligt gedacht werden konnte, zeigt die Darstellung des Empedokles <…> von der Entstehung der Menschen»[96] [Bapp, 1897–1902, S. 3051]: «Теперь же послушай о том, как огонь, выделяясь, вывел на свет скрывавшиеся в ночи [т.е. во мраке под землей] отпрыски многогорестных мужей и жен <…> Сначала стали выходить из земли цельноприродные [т.е. не разделенные на полы] создания, заключавшие в себе по равной части двух стихий: воды и теплого воздуха, их выталкивал огонь, стремясь достигнуть себе подобного <…>»[97] [Маковельский, 1915, с. 201]. «Die Gabe des Feuers nun dazu als das lebende Princip in Beziehung gesetzt ward»[98] [Bapp, 1897–1902, S. 3082].

Огонь как демиургическое средство, с помощью которого Прометей оживляет свое творение, засвидетельствован также у баснописца Федра и в схолиях к одам Горация: «Dass Prometeus Feuer, und zwar das von ihm geraubte, zur Belebung seiner Geschöpfe verwandt habe, sagt ausdrürlich zuerst Phaedrus fab. 4, 14; nach Schol. Hor. carm. 1,3,29 war eben dies der Zweck des Feuerraubes: cum ignis e caelo furtim a Prometeus surruptus esset ad suas, e terra fictas statuas animandas»[99] [Bapp, 1897–1902, S. 3046–3047].

---

[95] «Учение Эмпедокла о возникновении людей примечательным образом напоминает наш миф».

[96] «На то, что подземный (вулканический) огонь также может быть мыслим связанным с появлением творения, указывает представление Эмпедокла <…> о возникновении людей».

[97] Древнегреческий текст , приводимый Баппом, мы даем в переводе Маковельского.

[98] «Дар огня будет теперь непосредственно связан с оживляющим началом».

[99] О том, что Прометей огонь, пусть и украденный им, использовал для оживления своего творения, отчетливо свидетельствует впервые Федр (басня 4,14); согласно же Schol. Hor. carm. 1,3,29, цель кражи огня заключалась в следующем: «Когда огонь с неба тайно был украден Прометеем, из земли созданные статуи были оживлены» (Пер. лат. цитаты принадлежит Е.П. Литинской).

Примечательно, что Бапп ставит свидетельство Павсания в связь с антропогоническим отрывком Эмпедокла, утверждая вулканическое происхождение панопейских камней: «Jene grossen, fremdartig duftenden, thonfarben Blöcke, welche nach Pausan. X, 4, 3 bei Panopeus an einem Erdspalt lagen und als Reste vom Schöpfungsthon des Prometheus galten, scheinen vulkanischen Ursprungs gewesen zu sein»[100] [Bapp, 1897–1902, S. 3051].

Таким образом, образ «пахнущих гарью удолий», где в ивановской трагедии совершается творение людей Прометеем, выступает в качестве шарнира, связывающего орфический миф с мифом о Прометее-демиурге и эмпедокловским представлением об огне как антропогоническом начале.

Столь пристальное внимание к такой частности ивановской трагедии, как образ «пахнущих гарью удолий», мотивировано исключительной, можно сказать фундаментальной значимостью для Иванова связи орфической антропологии и прометеевской демиургии. Устанавливая эту связь, поэт вводит прометеевский миф в мистериально-дионисийский сюжет.

2.6.5. Демиургия Прометея и мистериально-дионисийский сюжет

Каково же место демиургии Прометея в мистериально-дионисийском сюжете?

В процитированном выше антропогоническом монологе представлена сначала третья триада мистериального сюжета: «прах Титанов тлел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его»; затем – первая триада сотериологического сюжета: титаны (первый элемент триады) повержены «местью Зевсова орла» (= дионисийский огонь-жрец,

---

[100] «Такие огромные, странно пахнущие, цвета глины блоки, которые, согласно Павсанию X, 4, 3, лежали в низменностях у Панопея и принимались за остатки глины, с помощью которой Прометей совершал свое творение, должны были иметь вулканическое происхождение».

второй элемент), в результате чего «незримый теплился огонь» (= сердце Диониса).

Концовка антропогонического монолога Прометея смыкается с антропогоническим монологом Пандоры, где мистериально-дионисийская сущность прометеевской демиургии обозначается в полной мере: «Промыслил человеком Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю? Мнил Титанов / Исправить дело, матерь искупить / И бытие свободное восставить» [с. 65]. Прометей, завладевший небесным, дионисийским огнем («искрой Диониса»), подобен Зевсу-Дионису, вобравшему в себя сердце Диониса. Кража огня как часть демиургической деятельности Прометея зиждется, стало быть, на второй сотериологической триаде, где речь идет о спасении сердца Диониса Зевсом-Дионисом. Однако в рамках трагедии данная триада претерпевает трансформацию, связанную с титанической природой Прометея. Он не спасает небесный огонь (сердце Диониса) на земле, а узурпирует его, делает своим достоянием, которым распоряжается не смиренно и благоговейно, а дерзостно и богоборчески.

Таблица 10. – Демиургия Прометея и кража огня в свете второй сотериологической триады

Вторая сотериологическая триада	**Кража огня как предварительная часть демиургии**
Сердце Диониса	Сердце (искра) Диониса
Зевс	Прометей – похититель огня
Зевс-Дионис	Промететй – обладатель огня

Цель прометеевской демиургии – искупить первородный грех титанов, разлучивший небо и землю, человека с Богом («Титанов / Исправить дело, матерь искупить / И бытие свободное восставить»). Это возможно путем проявления дионисийской сущности (сердца Диониса) в падшем тварном мире («алчущей земле»). Прометей стремится приблизить явление нового Диониса (второе пришествие Христа), но только не благоговением и

любовью, а дерзновением и силой. Поэтому у него получается не новый Дионис, а особые человеческие существа – сыны Прометея, богоборческая, люциферическая община, которая парадоксальным образом движет человечество к желанной цели явления нового Диониса.

Таким образом, третья сотериологическая триада обретает в «Прометее» новый вид, в котором зафиксирована богоборческая природа творения античного титана-демиурга.

Таблица 11. – Демиургия Прометея в свете мистериально-дионисийского сюжета: происхождение сынов Прометея

Третья сотериологическая триада	**Демиургия Прометея**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Прометей, укравший небесный, дионисийский огонь
Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Титаническая природа человека
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Сыны Прометея

Выводы

Образ Прометея изначально амбивалентен, его принцип, как отмечает сам Иванов, – диада. Тезисом его образа является то, что Прометей есть дионийская творческая сознательность, а антитезисом – что он есть титанический бессознательный волевой порыв. Коршун, как двойник Прометея, повторяет эту диаду в обратной последовательности: тезисом его образа является титанизм, иррациональная воля, а антитезисом – дионисийство, творческий ум.

Прометеевская демиургия музыкальна в своем существе. Творения творца, будучи детерминированы его сущностью, наделены творческим потенциалом творить самих себя, выходить за рамки предопределенного в процессе их демиургии. Человек, как творение Прометея, объединяет свободу творчества и ее предопределенность.

Отличительной особенностью ивановской трагедии является совмещение демиургии Прометея с орфической антропологией: мотив создания Прометеем людей накладывается на мотив возникновения людей в результате смешения титанического и дионисийского начала. На наш взгляд, на это могли оказать влияние Павсаний, Овидий и Марциал.

Примечательной особенностью ивановской трактовки прометеевского мифа является совмещение в образе Прометея огненосца и демиурга. Прометей, подобно скульптору, лепит человека из глины, пропитанной кровью титанов, опаленных дионисийским огнем, но для завершения демиургического акта ему требуется небесный огонь, который он похищает с помощью хитрости. На это оказали влияние Эмпедокл, Павсаний и Фульгенций.

Демиургия Прометея вписывается в мистериально-дионисийский сюжет. Мистериальный сюжет нисхождения является ее предысторией. Сама же демиургия зиждется на сотериологическом сюжете восхождения. Прометей крадет небесный огонь, уподобляясь Зевсу-Дионису, вобравшему в себя сердце Диониса. Кража огня как предварительная часть демиургии повторяет вторую сотериологическую триаду, с той лишь разницей, что Прометей не спасает небесный огонь (сердце Диониса) на земле, а узурпирует его, делает своим достоянием, которым распоряжается не смиренно и благоговейно, а дерзостно и богоборчески. Сам демиургический акт Прометея строится на основании третьей сотериологической триады. Она обретает в «Прометее» новый вид, в котором зафиксирована богоборческая природа творения античного титана-демиурга – сынов Прометея.

2.7. Прометей как культурный герой

2.7.1. Преступление сынов Прометея: Архат и Архемор

Хотя Иванов называет имена сынов Прометея своим «свободным созданием» [с. XII], некоторые из них имеют мифологический бэкграунд. Это касается прежде всего двух важнейших сынов Прометея – Архата и Архемора.

Имя Архемора происходит от двух греческих слов ἡ ἀρχή, начало, и ὁ μόρος, судьба. Иванов переводит это имя как «начаток рока» [с. XII]. Оно имеет антично-мифологические корни. Архемор – это имя, которое семеро царей, идущих войной на Фивы, дали мальчику Офельту, который умер от укуса змеи вследствие недосмотра Гипсипилы, рабыни царя Немеи Ликурга, некогда царицы Лемноса. В поэме римского поэта Стация Архемор подобен растерзанному Дионису-Загрею: «Горестней насупротив, превзошедшая мужнины стоны / (строгий служанкам пример, поощрение благоизвольным), / осиротевшая мать **к останкам растерзанным сына /** жаждет припасть, но ее что ни раз, оторвав, отстраняют» [Выделение наше – Л.К.] (Stat., Theb., VI, 33–36) [Стаций, 1991, с. 90–91]. С Архемором связано учреждение Немейских игр (Clem. Protr., II, 34) [Климент, 2006, с. 72], которые являются спортивными состязаниями в память умершего героя, подобно бегу с факелами у Иванова. Могилу Офельта описывает Павсаний (Paus, II, 15, 3) [Павсаний, 2002, I, с. 141].

Имя Архат не встречается в античной мифологии и действительно является «свободным созданием» поэта. Иванов переводит это имя как «начаток вины и кары», поскольку оно состоит из двух корней: ἡ ἀρχή, начало, и ἡ ἄτη, вина, преступление. Однако, на наш взгляд, мифологическим прототипом ивановского Архата является Капаней, один из семи полководцев, выступивших против Фив. Капаней, как и Архат, предстает

огненосцем, поверженным огнем; жрецом, ставшим жертвой [Triomphe, 1992, p. 46–47].

В переводе трагедии Эсхила «Семеро против Фив» Иванов использует при характеристике Капанея такие слова, которые подчеркивают свойства этого героя, присущие также Архату: гигант, сверхчеловек, огненосец. Иванов идет на явный анахронизм, используя вместо греческого выражения οὐ κατ’ἄνθρωπον (не по-человечески, нечеловеческий) [Aeschylus, 1922, p. 356] слово «сверхчеловеческий»: «Стал Капаней, гигант, перед Электрами / <…> надменьем полн / Уж не людским он, нет! – сверхчеловеческим. / Грозой грозится башням (да минует зло!): / Град ниспровергнет, – с ним ли, или с нами бог, – / И Зевсу-де стрелою не сдержать его: / Перуны громовержца не страшней ему, / Чем зной палящий, жар лучей полуденных. / А знаменье гиганта: обнаженный муж, / В руках держащий пламенник пылающий» [Эсхил, 1989, с. 65].

Капаней у Иванова сверхчеловеческий гигант-огненосец, подобно Архату, который первым приносит факел Прометея во время лампадедромии и сверхчеловечески отвергает благоговейное богопочитание своего брата Архемора.

Мифологические Архат-Капаней и Архемор связаны с местами, имеющими отношение к дионисийско-прометеевскому мифологическому субстрату: Лемнос, Фивы.

Убийство Архатом Архемора осмысляется в явлениях X и XV первого действия. Иванов соотносит это событие с известным библейским сюжетом убийства Каином брата Авеля [с. XVII]: «Свершилось несказанное деянье, / И первым пал меж нас Архемор милый, / Сраженный брата гибельной рукой» [с. 29]. Архат тождественен с Каином не только в силу того, что он убивает своего невинного брата. Поскольку от факела Архата зажигается подземный жертвенник, который символизирует человеческую культуру, Архат, подобно Каину, становится основоположником человеческой культуры. В

библейской истории Каин – основатель первого города Эноха (Быт. 4:17), а его потомки – основоположники искусств и ремесел: Иувал «был отец всех играющих на гуслях и свирели», а Тувалкаин – «ковачом всех орудий из меди и железа» (Быт. 4:20-21). Таким образом, в микросюжете убийства Архатом Архемора Иванов сохраняет значимое для себя единство христианско-библейского и антично-языческого: Прометей и его сыны тождественны с Каином и его потомками.

Конфликт между Архатом и Архемором интерпретируется в мистериально-дионисийскими категориях, подобно другим трагическим оппозициям: Зевс премирный – Зевс-Кронид, Прометей – Зевс-Кронид, Прометей – коршун и т.д. Архемор становится первым из сынов Прометея, кто принимает небесный огонь, низведенный титаном на землю. Архемор есть ипостась Диониса-Загрея среди сынов Прометея. Это очевидно из его характеристик: «наиближайшее подобие самого Диониса в семье чад Прометеевых» [с. XVII], «страдальный облик вечного Младенца» [с. 23]. Архемор с благоговением и священным трепетом служит дионисийскому огню: «На перепутьи трех дорог алтарь / Воздвиг Архемор, и на нем питал / Живой перун душистыми смолàми / И пением невинным славословил; Он всех святей лелеял молний семя» [с. 29].

Архат является носителем титанических энергий. Подобно титанам, растерзавших кроткого богомладенца Диониса-Загрея, он убивает своего брата, «сосуд невинный молний на земле» [с. 23]: «Архат пришел и головней горящей / В костер поверг Архемора» [с. 29].

Причиной убийства становится благочестие и благоговение религиозного служения Архемора, которое богоборчески отрицает и отвергает Архат, воспринимающий огонь не как божественный дар, а как собственное достояние, добываемое усилием воли, т.е. титанически: «Так будет с тем, кто своего ж оружья / Оруженосец станет, не владыка…» [с. 29–30].

В отношениях между Архатом и Архемором происходит та же самая антиномическая смена предикатов, которую мы уже не раз наблюдали в трагедии (см. параграф 2.5). Архат гибнет точно так же, как Архемор: мстя за убийство Архемора, Эринния касается головы Архата горящей головней [с. 24]. В момент своей смерти титанический Архат обретает жертвенно-дионисийские черты Архемора.

Итак, первое преступление в человеческом мире повторяет третью мистериальную триаду.

Таблица 12. – Убийство Архатом Архемора

Третья мистериальная триада	**Убийство Архатом Архемора**
Дионис (жертва)	Архемор (жертва)
Титаны (жрецы)	Архат (жрец)
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Архат (жрец-жертва)

2.7.2. Учреждение лампадедромий

Преступление Архата логически смыкается с так называемом «огненным действом» – ритуальным ночным бегом с факелами сынов Прометея, завершающимся обрядом возжжения подземного жертвенника: «Бегущих топот далеко по дебрям / Колеблет долы. Светочи в ночи / Впервые славят огненное действо, / Уставленное мной, дабы преемством / Священной ревности из рода в род / Святили люди дар, что я похитил / С расколотых перунами небес... / Они бегут, избранники огня; / И мне покажет этот час наставший, / Кто жертвеннее всех, кто всех ревнивей / В семье людей мой ярый дар лелеет» [с. 23].

Бег с факелами был одной из распространенных культово-обрядовых игр в Древней Греции. Наибольшую известность получили три афинские лампадедромии, которые совершались в честь Прометея, Гефеста и Афины. Ритуальный бег в честь Прометея назывался Прометиями. Он был

установлен в подражание кражи огня человеколюбивым титаном и его радостного бега с факелом в руке [Wecklein, 1873, S. 445; Séchan, 1951, p. 4]. Важнейшими в этом отношении античными свидетельствами являются «Астрономия» Гигина и стихотворение Кринагора из «Палатинской антологии». Гигин делает акцент на размахивании факелом во время бега. Прометей «приблизился к огню Юпитера, убавил его и заключил в полую ветвь. Ликуя от радости, так что он, казалось, скорее летит, а не бежит, Прометей размахивал веткой, чтобы дым не загасил заключенный в ее внутренней части огонь. <…> Также было установлено, чтобы в качестве одного из видов состязаний на играх бегуны, по примеру Прометея, бежали, размахивая факелами» [Гигин, 1997, с. 57]. Кринагор рассматривает бег Прометея при краже небесного огня как архетип лампадедромии (Προμηθείης μνῆμα πυροκλοπίης), указывает на быстроту этого бега (ὠκύς ἐνέγκας) и называет факел «священной распрей юношей» (τὴν κούροις ἱερήν ἔριν): λαμπάδα, τὴν κούροις ἱερήν ἔριν, ὠκύς ἐνέγκας, οἷα Προμηθείης μνῆμα πυροκλοπίης, νίκης κλεινὸν ἄεθλον, ἔτ’ἐκ χερὸς ἔμπυρον Ἑρμῇ θῆκεν ὁμωνυμίῃ παῖς πατρὸς Ἀντιφάνης[101] [Greek Anthology, 1927, p. 352].

«Aeschylus in seinem Προμηθεύς πυρφόρος die Einsetzung des Fackellaufs auf Promerheus zurückgeführt und die Art des Laufs als seine Nachahmung des freudig mit dem Raube davoneilenden Promerheus gedeutet haben. Die Schnelligheit der Laüfer und das Swingen der Fackel wurde auf Promerheus übertragen»[102] [Wecklein, 1873, S. 445].

Иванов сохраняет представленное понимание афинских Прометий, более того, очевидно, он вводит в свою трагедию ритуальный бег сынов

---

[101] «Антифан, сын отца, тезоименитого с Гермесом, в подражание Прометеевой кражи огня, в быстром беге, установил факел, в руках горящий, юношей священную распрю, победы славное орудие».

[102] «В своем “Прометее-огненосце” Эсхил мог отвести Прометею введение факельного бега, а способ бега мог интерпретировать как подражание Прометею, радостно смешащему вместе с украденным. Быстрота бега и трепетание факелов переносились на Прометея».

Прометея именно в силу его парадигматической связи с кражей небесного огня: «Светочи в ночи / Впервые славят огненное действо, / Уставленное мной, дабы <…> Святили люди дар, что я похитил».

Отправным пунктом прометеевской лампадедромии являлась Академия, где Прометей почитался вместе с Гефестом и Афиной [Wecklein, 1873, S. 443]. Бегуны стартовали от алтаря Прометея (Paus, 1,30,2)[103]. Бег пролегал через внешний Керамик и приводил сквозь Двойные ворота (Дипилон) к внутреннему Керамику, району гончаров [Wecklein, 1873, S. 450].

Ритуальный бег с факелами имел две формы: эстафетную (Her. VIII 98, Pl. R. I 328A) или индивидуальную (Paus, 1,30,2; Anthol. Pal. VI 100). «Les 40 coureurs de chacune des cinq tribus qui concouraient étaient échelonnés sur la route à 25 mètres l'un de l'autre <…> Au signal donné, le premier part, la torche allumée, la tenant de manière qu'elle ne s'éteigne pas; de toute sa vitesse, il parcourt l'espace qui le sépare du second; celui-ci, qui l'attendait, saisit la torche et, s'élançant à son tour, la remet au troisième, et ainsi de suite, jusqu'au quarantième et dernier»[104] [Martin, 1904, p. 909]. «Bei dem Wecksel der Läufer (διαδοχή) konnte nämlich nicht ein einzelner Sieger sein, sondern er musste die ganze Reihe am Siege theilnehmen, deren letzter zuerst die brennende Fackel ans Ziel gebracht»[105] [Wecklein, 1873, S. 441].

В трагедии Иванова бег с факелами совершается сынами Прометея по одиночке, без передачи эстафеты от одного бегуна к другому. Однако бег

---

[103] «В Академии есть жертвенник Прометею, и отсюда начинается бег до города с зажженными факелами» [Павсаний, 2002, I, с. 81].

[104] «40 бегунов от каждой из пяти конкурирующих триб были расставлены на дороге в 25 метрах друг от друга. По сигналу первые бегуны, держа зажженные факелы в руках таким образом, чтобы они не потухали, на полной скорости преодолевали пространство, которое отделяло их от вторых бегунов. Те хватали факелы и, в свою очередь бросаясь бежать, несли их третьим, и так далее, вплоть до 40-го, и последнего».

[105] «При эстафетном беге не один бегун становился победителем, в победе принимала участие вся команда, из которой последний бегун приносил первым горящий факел к цели».

сынов Прометея осмысляется Ивановым как ритуально-символическое действие, обозначающее преемственность человеческого рода и передачу культурного наследия от одного поколения к другому: «огненное действо, / Уставленное мной, дабы преемством / Священной ревности из рода в род / Святили люди дар, что я похитил».

Символическая интерпретация лампадедромий восходит к античности. У Лукреция бег с факелами отождествляется с преемственностью человеческих поколений: «Смертные твари живут, одни чередуясь с другими, / Племя одно начинает расти, вымирает другое, / И поколенья живущих сменяются в краткое время, / В руки из рук отдавая, как в беге, светильники жизни» [Лукреций, 1983, с. 61]. Платон интерпретирует лампадедромии как передачу духовного наследия от одного поколения к другому: «Предоставив матери, отцу и родственникам жены их жилища, сами новобрачные должны отправиться как бы в колонию. Однако они навещают своих родителей, и те навещают их. Родив и воспитав детей, они передают им – одни другим – жизнь, словно факел» (Pl. Lg. VI 776B) [Платон, 1999, с. 227].

Лампадедромии были связаны с Эросом. У Плутарха в жизнеописании Солона говорится о том, что Писистрат посвятил своему возлюбленному Харму изображение Эрота, которое находилось в Академии, «на том месте, где зажигают огонь при беге со священными факелами» (Plu. Sol. 1) [Плутарх, 2017, с. 93]. Павсаний пишет, что возле Академии, где зажигались факелы, находился алтарь Эроса (Paus, 1,30,1): «Перед входом в Академию есть жертвенник Эрота с надписью, гласящей, что Харм первый из афинян посвятил (жертвенник) Эроту» [Павсаний, 2002, I, с. 80–81]. Векляйн дает такое объяснение эротическому субстрату лампадедромий: «Der Eros des Pisistratus hat keine andere Beziehung zu dem Fackellaufe als die Schönheit der jugendlichen Läufer, welche an der Stelle, wo die Fackeln angezünden wurden, am

besten ihre nackte Gestalt <…> den Blicken der Zuschauer darboten»[106] [Wecklein, 1873, S. 443].

У Иванова бег с факелами обнаруживает связь с Эросом, поскольку является выражением любви Прометея к людям: «Вам, юноши, хвала! Вы – первый всход / Священного любви моей посева» [с. 26].

Обратим еще раз внимание на то, что лампадедромии начинались у алтаря Прометея в Академии и заканчивались у алтаря Прометея в Керамике. Этот замкнуто-циклический характер бега отражен у Иванова: «Тебе ж, о победитель бездыханный, / Донесший первым к очагу огня / Заветный светоч, от него зажженный, – / Тебе в веках венец!» [с. 25] Факелы, которые несут сыны Прометея во время ритуального бега к очагу Прометея, зажжены от самого этого очага.

Ритуальный смысл лампадедромий определяется по-разному. Векляйн пишет, что «das scheinbar gymnastische Spiel ursprünglich einen ernsten religiösen Charakter hatte. <…> Nicht der schnellste Läufer erhielt den Preis, sondern wer zuerst die Flamme ans Ziel brachte. Die Bedeutung ist also nicht eine gymnastische der Schnellheit, sondern eine religiöse der Feuerübertragung»[107] [Wecklein, 1873, S. 446]. Значение ритуального факельного бега определяется как «Erneuerung des Feuers, Ersetzung des durch den Gebrauch verunreinigten Feuers durch neues reines Feuer»[108] [Wecklein, 1873, S. 447]. Этот обряд считается одним из самых архаичных [Martin, 1904, p. 913].

Смысл огненного действа у Иванова заключается в первую очередь в передаче огня человечеству. Прометей вместе с участниками ритуального

---

[106] «Эрос Писистрата не имеет никакого иного отношения к факельному бегу, как [утверждение] красоты юных бегунов, которые в том месте, где факелы зажигались, наилучшим образом представляли взглядам зрителей свои обнаженные тела».

[107] «Очевидно спортивная игра первоначально имела серьезный религиозный характер. <…> Награду получал не самый быстрый бегун, а тот, кто первым приносил зажженный факел к цели. Значение обряда не спортивное (скорость), а религиозное (передача огня)».

[108] «Обновление огня, замена огня, осквернённого в обращении, новым, чистым огнем».

бега нисходит в свою подземную пещеру, где прикладывает факел Архата к подземному жертвеннику, который символизирует огненное сердце Диониса, заключенное в недрах земли, Пандору-Аниму, тоскующую по Дионису-Христу как истинному Жениху, т.е. представляет собой дионисийское, поглощенное титаническим. Сам же Прометей и его сыны при этом предстают как титанические узурпаторы небесного огня, и в то же время к этому антиномически примешивается статус хранителей этого огня. Тоскующая по истинному Анимусу Анима – это пленная Пандора. Сыны Прометея обручаются с Пандорой, а затем казнят ее. Пандора-жертва сохраняется внутри земли Фемидой, отождествляясь с подземным огнем, который охраняют сыны Прометея (подробнее – в параграфе 2.8).

Итак, священный огонь Прометея оказывается связан с сюжетом борьбы полов (оппозиция Прометей – Пандора), чрезвычайно важным для Иванова. Эта взаимосвязь имеет ритуально-мифологические параллели. Тут необходимо сказать, что факельный бег существовал также на острове Лемнос. Велькер считал, что лампадедромии были заимствованы лемносцами под влиянием Афин. «Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass unter Athenischen Herrschaft das Athenische Fackelspiel, welches Herodot (VIII, 98) dem Hephästos allgemein giebt, in Lemnos aufgenommen worden sei»[109] [Welcker, 1824, S. 257]. Сешан утверждал, что бег с факелами на острове Лемнос был аналогичен лампадедромии на Прометиях и представлял собой настоящее соревнование, в ходе которого молодые люди соперничали, кто быстрее принесет новое пламя в потухшие очаги [Séchan, 1951, p. 3]. «Die Reinigung der Insel Lemnos gelte als Sühne für die Schuld der Frauen, welche ihre Männer gemordet hätten»[110] [Wecklein, 1873, S. 448]. Векляйн отсылает нас к широко известному мифу о лемносских женщинах, которые перебили своих мужей за чрезмерную

[109] «Также вероятно, что под властью Афин ее факельные бега, которые Геродот (VIII, 98) присущими Гефесту, были восприняты на Лемносе».

[110] «Очищение острова Лемноса считалось искуплением вины женщин, которые убили своих мужей».

привязанность к фракийским пленницам. С этим сюжетом связана Гипсипила, которая становится виновницей смерти мифологического Офельта-Архемора.

Однако Иванов сохраняет также такой ритуально-мифологический смысл лампадедромий, как очищение огня, вызванное его осквернением. В предисловии к трагедии Иванов пишет, что огонь может быть «оскверняем и заражаем душевными “миазмами” и может нуждаться в очищении» [с. IX]. В подтверждение этому воспроизводит история Эвхида из биографии Аристида, написанной Плутархом (Plu. Arist. XX): «После персидского нашествия весь огонь в занятых врагом местностях должен был быть потушен и заменен огнем, затепленным у очага Фебова. Донесший его из Дельфов в Платеи к вечеру того же дня Эвхид пал мертвым от истощения сил» [с. IX]. Иванов очевидным образом ассоциирует с Эвхидом своего Архата, который и оскверняет дионисийский огонь, убивая Архемора, и приводит к его очищению, поскольку от его факела зажигается подземный алтарь Прометея.

В трагедии «Прометей» небесный огонь, который является движущей силой развития человечества, предстает одновременно и как священный, и как преступный, т.е. и как дионисийский, и как титанический. Он сакрален, дионисичен, так как является трансцендентной энергией Самого, Абсолюта, и в то же время преступен, титаничен, так как добывается Прометеем с помощью жертвенного умерщления Пандоры (см. параграф 2.8), а во время ритуального бега происходит первое преступление: «Начатком преступленья стал Архат: / Им осквернил он девственную новь / Земли родимой, кровью напитал / Пречистый пламень. Так Судьба судила, / И соучастье первой этой крови / На нас виной отныне тяготеет» [с. 29].

Подобно тому как обновление оскверненного грехом огня на Лемносе совершалось путем доставки на особом корабле священного огня с Делоса, так же у Иванова обновление оскверненного огня, т.е. титанической, падшей

природы человечества, возможно только путем привлечения и утверждения небесного, дионисийского огня в земной действительности. Прометей «от Архатова пламенника возжигает заветный огонь на своем подземном очаге, вынуждая упорством, как истый Титан, – своим и учреждаемого им братства огнеблюстителей, – в отдаленном грядущем искупление Дионисово» [с. XIX].

2.7.3. Возжжение подземного жертвенника

Антиномическая, дионисийско-титаническая сущность огня утверждается с помощью возжжения подземного жертвенника: «Огнем владели боги. Я принес / Перун земле. Из рук моих прияли / Вы светоч первый. Достояньем вашим / Стал Прометеев дар. Мой дар отныне / Пусть не наследьем, но своей добычей / Души высокой доблесть именует. / Вот вам очаг. Хранилищем огня / Из рода в род сей жертвенник пребудет. / Не я зажгу его: моей рукой / Пусть пламенник победный человека / Его зажжет... – Архата светоч хищный! За ним другие. Юноши! Невеста – / Святой огонь: лелейте же его, / Придверники невестина чертога! / Придет жених и нас освободит» [с. 26].

Эта мотивно-образная ситуация, развернутая в явлении XIII первого действия, связана одновременно с двумя мистериально-дионисийскими триадами – третьей мистериальной и третьей сотериологической, а также актуализирует сюжет «ты еси» (сотериологическую триаду «женского» варианта).

Первая часть явления строится как видоизмененное повторение третьей мистериальной триады. Небесный огонь, который добывает Прометей, тождественен Дионису-Загрею («Огнем владели боги»). Прометей и его сыны как титаническое начало, завладевающее дионисийским огнем, подобны титанам-жрецам, которые поглощают Диониса-Загрея (Я принес /

Перун земле. Из рук моих прияли / Вы светоч первый). Огонь Прометея, горящий на подземном жертвеннике, тождественен дионисийскому началу, поглощенному титаническим. Это выражается в том, что огонь расценивается не как благодатный небесный дар, а достояние человека, его добыча, результат обретающего волевого стремления (Достояньем вашим / Стал Прометеев дар. Мой дар отныне / Пусть не наследьем, но своей добычей / Души высокой доблесть именует). Чтобы обладать бытием, человек обречен его узурпировать, утверждать в качестве своей собственности. На языке мифа это передается с помощью мотивов поглощения Диониса и утверждения огня под землей.

Представленные рассуждения можно резюмировать в виде такой таблицы.

Таблица 13. – Возжжение подземного жертвенника (I).

Третья мистериальная триада	**Природа подземного жертвенника**
Дионис (жертва)	Небесный огонь
Титаны (жрецы)	Прометей-похититель
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Огонь на подземном жертвеннике Прометея

Однако вторая часть явления актуализирует сотериологические триады мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси»: Жених-освободитель есть преображенное мужское я, богочеловеческий Анимус, восходящий к Зевсу-Дионису, огонь на жертвеннике – Невеста-Анима, символизирующая падшее человечество, жаждущее преображения, а освобожденное человечество, сыны Прометея есть новый Дионис как богочеловеческое единство тварного и нетварного.

Таблица 14. – Возжжение подземного жертвенника (II): синтез МДС и «ты еси»

Третья сотериологическая триада	**Природа подземного жертвенника**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Жених-освободитель (богочеловеческий Анимус)
Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Огонь на жертвеннике (Невеста-Анима)
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Искупленный Прометей и его сыны (новый Дионис)

Возжжение подземного жертвенника Прометея соотносится с ритуально-мифологическим смыслом лемносского очистительного обряда, взаимосвязанного с прометеевским мифом: «Es spricht sich darin dasselbe Gefühl aus, welches auch die Sage von Prometheus durchdringt, dass das irdische Feuer von dem himmlischen abstamme und dass er durch Anwendung auf das menschliche Leben verunreinigt werde, seine Reinheit also durch Busse und Sühnung und Rückkehr zu der ursprünglichen Quelle wieder hergestellt werden müsse»[111] [Preller, 1872, S. 146].

2.7.4. Ивановский Прометей как культурный герой и Прометей Фридриха Ницше

Подземный жертвенник является хранилищем небесного, дионисийского огня, насильственно-титанически низведенного Прометеем на землю. Этот жертвенник символизирует средоточие человеческой природы и человеческой культуры: Иванов назовет его «алтарем мятежной, неукротимой вольности и неутомимого титанического восхождения» [с. XVII], а сынов Прометея, которые должны охранять подземный

[111] «Здесь выражается то же чувство, которое пронизывает миф о Прометее: земной огонь происходит от небесного, из-за своего использования людьми он оскверняется, и его чистота восстанавливается наказание, искупление и возвращение к своему первоначальному источнику».

жертвенник, – «зачинателями титанической трагедии, именуемой мировой историей» [с. XVII].

Для обозначения этой антиномичности человеческого бытия и культуры Иванов использует понятие люциферизма. «Действие в человеке люциферических энергий, будучи необходимым последствием того умопостигаемого события, – отпадения от Бога, – которое церковь называет грехопадением, составляет естественную в этом мире подоснову всей исторической культуры, языческой по сей день, и по истине первородный грех ее» [Иванов, 1979, с. 250].

А поскольку в «Переписке из двух углов» Иванов признается: «Философия культуры в устах моего Прометея – моя философия» [Иванов, Гершензон, 2006, с. 79], то, стало быть, человеческая культура, по Иванову, имеет титанический, богоборческий, люциферический характер.

У Ницше мы находим то же понимание Прометеева огня и человеческой культуры. Немецкий философ трактует огонь как отнятую у богов и присвоенную человеком себе божественную энергию, которая обеспечивает культурную динамику и духовное восхождение человечества.

«Предпосылкой мифа о Прометее является та чрезмерная ценность, которую наивное человечество придает огню как истинному палладиуму всякой растущей культуры (als dem wahren Palladium jeder aufsteigenden Cultur[112]); но то, что человек свободно распоряжается огнем и получает его не только как дар небес, в зажигающей молнии и согревающем пламени солнца, – представлялось созерцательности первобытного человека злодеянием, ограблением божественной природы. И вот первая же философская проблема сразу ставит мучительно неразрешимое противоречие между человеком и богом и подкатывает его, как каменную глыбу, к воротам всякой культуры» [Ницше, 2007, с. 76].

---

[112] Ницше называет культуру «восходящей» (aussteigende). Категория восхождения входит в ивановское понятие люциферизма.

Ницше по-гетеански заостряет эсхиловскую идею о культурно-героической роли Прометея: «От Прометея у людей искусства все» [Эсхил, 1989, с. 249]. Для Ницше Прометей не просто культурный герой, но основатель самой человеческой культуры как таковой, богоборческой по своей природе.

Иванов тоже утверждает богоборческо-прометеевскую сущность человеческой культуры. Прометей у Иванова не только предстает как культурный герой, который создает орудия труда и оружие, учреждает первое жертвоприношение, сакральные спортивные состязания (ритуальный бег с факелами), но и определяет сам вектор движения человеческой культуры – правое богоборчество, которое в конечном итоге приведет к спасению человечества.

Для ницшеанской интерпретации прометеевского богоборчества свойственен момент единства созидательного и греховно-преступного начала: «Лучшее и высшее, чего может достичь человечество, оно вымогает путем святотатства (durch einen Frevel) и затем вынуждено взять на себя его последствия, а именно всю волну страдания и горестей, которую оскорбленные небожители посылают, должны послать на благородно стремящееся ввысь человечество» [Ницше, 2007, с. 76].

Ницше называет «прометеевской добродетелью» «активность греха», которая становится залогом «оправдания зла в человечестве» [Ницше, 2007, с. 76]. Схожую мысль о благородстве богоборчества Ницше повторит в «Веселой науке»: «Даже кощунство (der Frevel) может обладать достоинством, даже воровство, как у Прометея» [Ницше, 2014, с. 446]. Античное понимание греха противопоставляется еврейскому, которое построено на ощущении раболепного благоговения перед высшим мстительным и всемогущим существом [Lecznar, 2013, p. 55].

Эринния у Иванова выражает эту ницшеанскую мысль формулой: «Грех – свершенье» [с. 11]. Люциферический характер человеческой свободы

и человеческой культуры, утверждаемый во время возжжения подземного жертвенника Прометея от факела первого преступника, имплицитно содержит в себе идею оправдания зла, которое, при условии своего динамизма, безостановочного стремления, обуславливает восхождение человечества.

Ницше не использует термин люциферизм при характеристике Прометея. Однако тот смысл, который он вкладывает в прометеевский миф, вполне гармонирует с люциферизмом, как его понимает Иванов.

Прометей и Люцифер наделены единой сущностью, которой выступает индивидуация – понятие, заимствованное Ницше у Шопенгауэра, под влиянием философии которого складывалось «Рождение трагедии», а Ивановым – у Ницше.

«Несчастье, коренящееся в сущности вещей <…> противоречие, лежащее в самом сердце мира, открывается им как взаимное проникновение двух различных миров, например божественного и человеческого, из коих каждый как индивид прав, но, как отдельное существо наряду с другими, неизбежно должен страдать за свою индивидуацию. При героическом порыве отдельного существа к всеобщности, при попытке выйти из зачарованного круга индивидуации и самому стать единым всемирным существом (eine Weltwesen) это существо на себе испытывает скрытое в вещах изначальное противоречие, то есть ступает на путь святотатства и страданий» [Ницше, 2007, с. 76].

«Люцифер есть сила замыкающая <…> начало его одинокой самостоятельности, его своевольного самоутверждения в отъединении от целого, в отчужденности от «божественного всеединства» <…> данное сыну Отчее Аз-есмь Люцифер соблазняет человека принять и истолковать не по сыновнему («Я и Отец – одно»), а как мятежная тварь: «я есмь весь в себе и для себя и от всего отдельно); себе довлею, и все, что не я, или отстраняю и не приемлю, даже до того, что не вижу и не слышу его, не помню и не знаю,

– или же собой объемлю и в себя поглощаю, чтобы из себя же в себе воссоздать, как свое собственное явление и отражение» [Иванов, 1979, с. 246–247].

Из сопоставления двух процитированных фрагментов становится ясно, что и у Ницше, и у Иванова индивидуация является результатом разрушения нормального соотношения между божественным и человеческим мирами. Ницше видит изначальное противоречие, которое роковым образом приводит ко злу, в самом разделении мироздания на две сферы: божественную и человеческую. Человек становится богоборцем, стремящимся в своем собственном бытии преодолеть метафизический разлом и стать «единым существом мира» (eine Weltwesen). Тут уже брезжит понятие сверхчеловека, уклоняющееся от богочеловечества к человекобожеству. Иванов же понимает индивидуацию в духе христианизированного орфизма, как первородный грех человеческой природы и культуры.

Однако в понимании телеологии богоборчества Иванов существенным образом расходится с Ницше, вместе с тем парадоксальным образом оставаясь верным одному из главных тезисов базельского философа о том, что Прометей есть «дионисическая маска» [Ницше, 2007, с. 77]. Иванову действительно удалось «преодолеть Ницше в сфере вопросов религиозного сознания» [Иванов, 2016, с. 32]. И происходит это путем синтеза прометеевского мифа с орфической эсхатологической доктриной. Для Ницше Прометей – мифологический символ трагической антиномичности сущего: «Все существующее и справедливо и несправедливо – и в обоих видах равно оправданно» [Ницше, 2007, с. 78]. Эта антиномичность порождает титаническое стремление ее преодолеть, которое и приводит к возникновению сверхчеловека. Для Иванова метафизическое преступление Прометея, наделяющего человека свободой самопреодоления, является не конечной точкой, а промежуточной: «Промыслил человеком Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не

привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю? Мнил Титанов / Исправить дело, матерь искупить / И бытие свободное восставить» [с. 65].

Сущность Прометея у Иванова, как и у Ницше, состоит в преодолении титанического принципа индивидуации, но, в отличие от Ницше, это преодоление приводит не к возникновению сверхчеловека, не к эмансипации человека от Бога ценой самовольной узурпации божественной сущности, а к обожению, утверждению богочеловеческой природы, единению Творца и твари (на языке мистериально-дионисийского мифа это обозначается с помощью мотива привлечения сердца Диониса в земной мир).

2.7.5. Первое жертвоприношение: Зевс премирный, Зевс-Кронид и Прометей

Последним учреждением Прометея становится первое жертвоприношение, которое «зачинщик раздора умышляет как вызов небожителям и повод к вековечной войне между ними и богоборствующим человечеством» [с. XIX].

Это первое жертвоприношение описывается в явлениях V-VII и XVI первого действия. Оно посвящено Зевсу-Крониду и расценивается в рамках трагического действия как примирительный дар за кражу огня: «О Титан-Прометей! Ты похитил огонь / Из небесной неволи; / Но не будет погонь, – возвещает Нерей, / Царь божественной соли» [с. 17]. «А ныне жертв захочет он [Зевс-Кронид – Л.К.] за милость / И даней благодарственных за мир» [с. 16]. Морской бог Нерей (а Нерей и Нереиды изображаются Ивановым как символы согласия между небом и землей: «И глубины мои чтут богов в небесах, / И пучины – Кронида» [с. 18]) утверждает обоснованность и справедливость установления жертвоприношения Зевсу после кражи огня: «Огневые первины / Присудила Крониду на вечных весах / Золотая Фемида» [с. 18]. Прометей соглашается совершить жертвоприношение Зевсу-Крониду: «Мы воздвигнем / Из этих сосен жертвенник высокий; / Я сам зажгу

священный пламень, жрец» [с. 34]. Однако Прометей, становясь первосвященником, намеренно творит обряд так, чтобы оскорбить Зевса-Кронида и вызвать его гнев, установив богоборчество как норму и закон человеческого духа и культуры: «Родимая Фемида! Не напрасно / Ты жертвы повелела и покорность. / Врагу покорен буду и первины / Огня земного небу вознесу. / Но не по сердцу твоему завет / Исполнит сын» [с. 18]. «И мы дадим ему [Зевсу-Крониду – Л.К.] личины жертв / И мороки обманчивого дыма – / И станем зверя впроголодь кормить! / Он будет лют: мы яростью ответим. / Как мудрый воспитатель, приучать / К борьбе вседневной должен я детей. / Не мир мне надобен, а семя распри» [с. 16–17].

Жертвоприношение Прометея является богоборческим и определяет отношение между человеком и божественным миром, их разрыв и взаимную вражду. Иванов вновь сопоставляет Прометея с Каином как богоборческим жрецом: «Так и Каин Библии не отказывает Творцу в жертвенных дарах, но творит жертвоприношение богопротивное. Отношения между смертными и Божеством определяются жертвою: она запечатлевает установляемый обеими сторонами “завет”; принципиальный разрыв между обеими должен соответственно выразиться в предложении и отвержении неугодной жертвы» [с. XX].

В предисловии к трагедии Иванов утверждает, что «приближается к примитивной Гесиодовой версии, согласно коей похититель навлекает на себя небесный гнев не самим похищением, но коварным обманом при первом жертвоприношении, совершенном с помощью огня» [с. XIX–XX]. Справедливости ради стоит сказать, что Иванов несколько искажает античный миф о Прометее, поскольку у Гесиода Прометей навлекает на себя наказание именно кражей огня, которая мотивируется необходимостью спасти человечество от смерти, которая грозит человечеству вследствие жертвоприношения Прометея.

История Прометея представлена в обеих поэмах Гесиода (Hes Th. 535–564; Erga 42–52). Оно совершается в Меконе (Сикионе), который считался древнейшим городом Пелопоннеса, в котором «впервые поселился Титан», который «отличался уменьем удерживать времена года, когда солнце растит и дает созревать семенам и плодам деревьев» (Paus 2, 11, 5) [Павсаний, 2002, I, с. 133].

Авторитетный французский переводчик и комментатор Гесиода Поль Мазон производит эмендацию, которая позволяет лучше понять контекст мифа: «Il fut un temps, où les hommes fils de la terre comme les dieux, vivaient à côté de ces frères plus puissants»[113] [Mazon, 1914, p. 48]. «Les mortels profitaient ainsi de plus d'un privilège des immortels, et sans doute du feu, bien présieux entre tous, apanage divin»[114] [Dumézil, 1924, p. 101]. Этот союз распадается, происходит ссора между богами и людьми. Однако в Меконе люди заключают с богами соглашение, желая «définir les prérogatives des deux partis»[115] [Trousson, 2001, p. 34]. Оно должно было быть скреплено жертвенным пиром. Однако Прометей, желая облагодетельствовать людей, пускается на хитрость. Он разделяет жертвенного быка на две части: лучшую часть (мясо и жир) он обертывает в шкуру и покрывает бычьим желудком, наименее привлекательной частью туши; худшую часть (белые кости) он покрывает привлекательным жиром. Зевс выбирает худшую часть, но не в силу неведения, а чтобы обосновать свой гнев против людей, и укрывает от них огонь. Жертвоприношение в Меконе изображается как прототип всякого жертвоприношения: «С этой поры поколенья людские во славу

---

[113] «Было время, когда люди, бывшие сынами земли, подобно богам, жили возле своих более могущественных братьев».

[114] «Смертные пользовались таким образом привилегиями бессмертных, в том числе, без сомнения, огнем, наиболее драгоценным даром из всех, божественным достоянием».

[115] «определить обязанности двух сторон».

бессмертных / На алтарях благовонных лишь белые кости сжигают» (Hes Th. 556 – 557) [Эллинские поэты, 1963, с.187].

Иванов вносит в гесиодовский эпизод богоборческий эсхиловский элемент. Его Прометей приносит богам «личины жертв и мороки обманчивого дыма», сея раздор между земным и небесным мирами.

Для понимания смысла жертвоприношения ивановского Прометея и его связи с мистериально-дионисийским сюжетом необходимо пристальнее всмотреться в триаду «Зевс премирный, Зевс-Кронид, Прометей», определив не только имманентную логику взаимоотношений ее членов (см. параграф 2.5), но и место этой триады в структуре мистериально-дионисийского сюжета.

Концепция богопочитания, развитая в «Прометее», включает в себя различение двух ипостасей в божестве: Зевса премирного и Зевса-Кронида. Зевс премирный является антикизированным символом трансцендентного, невидимого и неизреченного Абсолюта, единым первоначалом всего сущего, творцом богов и людей, верховной Самостью, трансцендентной ко всему тварному. «Чтут боги Самого, кто б ни был он – / Извечный Зевс иль Дионис-младенец» [с. 69]; «Ему, о дети, / Покорствуйте! Бессмертному в себе!» [с. 33]; «<…> о Том Едином, / Чей пламень в небожителях и в нас» [с. 34].

В рамках мистериально-дионисийского сюжета Зевс премирный тождественен Зевсу или Дионису-Загрею из первой, метафизической триады.

Термин «Сам» (das Selbst) имеет антропософский бэкграунд [Обатнин, 2000, с. 57]. В системе Штейнера, как и в мистической философии Иванова, абсолютная Самость носит имя Атман (подробнее – см. параграф 3.2.6). В трагедии «Прометей» Иванова понимает Самость не в имманентном смысле, как сверхличное начало человеческой личности, а в трансцендентном, как обозначение абсолютно трансцендентного начала, Бога-Отца.

Премирный Зевс родственен гераклитовскому Зевсу. Логос, мировой ум, который творит мир, не только отождествляется Гераклитом с огнем, но

и носит имя Зевса (B 32): «Единая мудрость не хочет и хочет называться Зевсом» [Маковельский 1914, с. 153].

Зевс-Кронид является титанической ипостасью Абсолюта, имманентным, внутрикосмическим отражением его трансцендентной, дионисийской, огненной сущности: «А сердце сына, бьющееся сердце, / Отец исхитил и в себе сокрыл. / В незримом небе, что ни свет, ни тьма, / Воссел он на престоле отдаленном. <…> Так на лазурной тверди, что престол / Невидимый от смертных застилает, / Извечный отразился смутно Зевс / Обличьями верховных миродержцев, / Из них же Зевс-Кронид, юнейший, днесь / Орлом надмирным в небе распростерт» [с. 63].

Это описание эпифании Зевса-Кронида не оставляет сомнений, что оно является производной от второй мистериальной триады «Дионис – Зеркало явлений – титаны». Премирный Зевс, тождественный Дионису, предстает как трансцендентный, невидимый свет, небо – как зеркало, в котором он отражается, а олимпийские боги («верховные миродержцы») во главе с Зевсом-Кронидом – как созвездия.

Таблица 15. – Эпифания Зевса-Кронида.

Вторая мистериальная триада	**Эпифания Зевса-Кронида**
Дионис (как ипостась Зевса-Отца)	Извечный Зевс, трансцендентный свет
Зеркало явлений (как ипостась Персефоны), где отражается лик Диониса	Небосвод как зеркало извечного Зевса
Титаны (как отражение Диониса в Зеркале явлений)	Зевс-Кронид (созвездие Орла) и внутримировые боги (звезды) как искаженное отражение трансцендентного света извечного Зевса

Хотя эпифания Зевса-Кронида является видоизменным повторением второй мистериальной триады, она также соотносится со второй сотериологической триадой. Извечный Зевс как носитель трансцендентного света тождественен огненному сердцу Диониса, зеркало небосвода, вбирающее в себя трансцендентный свет, соотносится с Зевсом, а Зевс-Кронид – с Зевсом-Дионисом. Специфика эпифании Зевса-Кронида как

«ложного» божественного начала состоит в ее негативности, утверждении извращенного отношения между нетварным и тварным миром. В этом смысле эпифания Зевса-Кронида соотносится с кражей огня Прометеем как предварительным демиургическим актом. Прометея и Зевса-Кронида объединяет титаническая узурпация духовного начала бытия, трансцендентного огня. Хотя Прометей и Зевс-Кронид – антагонисты, они обладают родственной, титанической природой.

Таблица 16. – Эпифания Зевса-Кронида и кража огня Прометеем в свете второй сотериологической триады.

Вторая сотериологическая триада	**Кража огня Прометеем**	**Эпифания Зевса-Кронида**
Сердце Диониса	Сердце (искра) Диониса	Извечный Зевс, трансцендентный свет
Зевс	Прометей – похититель огня	Небосвод как зеркало извечного Зевса
Зевс-Дионис	Промететй – обладатель огня	Зевс-Кронид как искаженное отражение трансцендентного света извечного Зевса

Прометей противостоит Зевсу-Крониду и чтит Зевса премирного. Извечный Зевс выступает как воплощение дионисийского начала, Зевс-Кронид – титанического, а Прометей понимается как титанический, греховный и трагический служитель и почитатель трансцендентного божества: «Звал Прометей старейшего, Кронида, / На общую молитву, общий дар / Тому, Кто в них, неведомый, и в нас, / Свободных и бессмертных, как они. / Тому, Кого зовет учитель: Сам» [с. 50].

Триада «Зевс премирный, Зевс-Кронид и Прометей» получает у Иванова историко-религиозное символическое прочтение. Одно из таких прочтений совершенно справедливо предложила Мария Цимборска-Лебода: «Ainsi Prométhée <…> jette un pont entre la religion païenne (dont le philosophe Vladimir Soloviev disait qu’ “une lumière de Logos l’illuminait”) et la religion

chrétienne»[116] [Cymborska-Leboda, 2013, p. 146]. В таком ракурсе Зевс премирный может пониматься как истинное божество, Бог-Отец, Зевс-Кронид – как воплощение языческого богопочитания, застилающего собой истинную веру, а Прометей – как тот, кто приближает явление Сына Божьего, нового Диониса – Христа.

На эту историко-религиозную символику накладывается еще одна: Зевс-Кронид – это носитель искаженного религиозного сознания (в том числе христианского), Зевс премирный – сама Истина, Прометей – борец с неправым религиозным богопочитанием.

Ивановская историко-религиозная концепция перекликается с концепцией Ницше, для которого характерна оппозиция античного язычества и иудео-христианской традиции, причем христианство расценивается как помутнение и искажение древней языческой истины. Прометей вписывается в эту концепцию как антагонист Христа, подлинный божественный страдалец, истинный медиатор между божественным и человеческим миром.

Иванов тоже ставит прометеевский миф в историко-религиозный контекст противостояния античности и христианства, однако акценты расставляет по-другому. Христианство для него обладает высшей духовной ценностью. В историко-религиозной перспективе Прометей рассматривается как античный прообраз Христа, а с актуально-религиозной точки зрения – как борец с искажением чистоты религиозной истины.

Рассмотрев триаду «Зевс премирный – Зевс-Кронид – Прометей», мы можем вернуться к осмыслению места жертвоприношения Прометея в структуре трагедии и мистериальнодионисийского сюжета.

Принося жертвы Зевсу-Крониду, Прометей прославляет не его самого, а трансцендентный огонь, извечного Зевса, неведомого Бога, через

---

[116] «Прометей перекидывает мост между языческой религией (о которой Владимир Соловьев говорил: “Светился свет Логоса в древнем язычестве”) и религией христианской».

установленную форму богопочитания (жертвоприношение) устраняя одну божественную инстанцию и утверждая другую: «Не раболепствовать, но приобщаться / Старейшим в небесах, и в них Тому, / Кто Сам в богах и Сам в тебе, свободном, – / Такие жертвы учредить промыслил / В отраду людям, в исполненье правды, / И в испытанье вольным, и в соблазн / И гнев Крониду Прометей» [с. 35]. Этой новой божественной инстанцией является манифестация премирного Зевса в тварном мире, т.е. новый Дионис, который, согласно логике мистериально-дионисийского сюжета, представляет собой явление сердца Диониса, т.е. метафизической, небесной сущности, в земном, тварном мире. Утверждает это новое богопочитание Прометей не благоговейно, а мятежно, богоборчески, титанически. Но целью этого богоборчества становится не индивидуация, не эгоистическое утверждение собственной сущности, а трансценсус, преодоление тварной человеческой природы. «Прометей трагедии представлен вероучителем и жрецом своеобразной титанической религии, основанной на отмене благоговения» [с. XVIII]. Прометей «в решающие, зачинательные мгновения избирает мятеж, как путь скорейшего изживания самости, ибо для его трагической мудрости равно священны крест добра и крест зла. Абсолютное же послушание было бы абсолютным покоем, закреплением данности внутренних условий разделенного сознания» [с. XXII].

Стало быть, мы можем утверждать, что смысл жертвоприношения Прометея укладывается в рамки третьей сотериологической триады.

Таблица 17. – Жертвоприношение Прометея как богоборческий трансценсус

Третья сотериологическая триада	**Жертвоприношение Прометея**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Зевс-Кронид
Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Прометей
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Новый Дионис как ипостась Зевса премирного и носитель огненного сердца

Выводы

Архат и Архемор – первые и важнейшие сыны Прометея. Архемор восходит к Офельту, второстепенному герою фиванской мифологии, близкому жертвенному Дионису-Загрею, а Архат – тоже к герою фиванской мифологии богоборцу Капанею. Для Иванова также оказывается важна библейско-христианская коннотация: убиваемый братом Архемор соотносится с Авелем, а убивающий брата и кладущий основание человеческой культуре Архат – с Каином. Убийство Архатом Архемора как одна из мотивно-образных ситуаций зиждется на третьей мистериальной триаде.

Центральная часть трагедии «Прометей» – ритуальный бег с факелами, восходящий к античным лампадедромиям. Они были установлены в подражание кражи огня Прометеем и его радостного бега с нартексом в руке. Опираясь на античные свидетельства Кринагора и Гигина, Иванов осмысляет бег сынов Прометея как подражание кражи небесного огня.

Иванов сохраняет в своем произведении обе формы античных лампадедромий. Бег с факелами совершается сынами Прометея по одиночке, без передачи эстафеты от одного бегуна к другому, однако он осмысляется Ивановым (с опорой на Платона и Лукреция) как ритуально-символическое действие, обозначающее преемственность человеческого рода и передачу культурного наследия от одного поколения к другому.

Смысл огненного действа у Иванова заключается в передаче огня человечеству, которая понимается как титаническая узурпация дионисийско-божественной сущности, и в очищении огня: Архат и оскверняет дионисийский огонь, убивая Архемора, и приводит к его очищению, поскольку от его факела зажигается подземный алтарь Прометея.

В трагедии «Прометей» небесный огонь, который является движущей силой развития человечества, предстает одновременно и как священный, и

как преступный, т.е. и как дионисийский, и как титанический. Он сакрален, дионисичен, так как является трансцендентной энергией Абсолюта, и в то же время преступен, титаничен, так как добывается Прометеем с помощью жертвенного умерщления Пандоры, а во время ритуального бега происходит первое преступление.

Огненное действо завершается возжжением подземного жертвенника. Его происхождение связано с третьей мистериальной триадой: Прометей (титаническое начало) крадет небесный огонь (Дионис-Загрей) и укрывает его в своей подземной пещере (дионисийское внутри титанического).

Цель возжжения подземного жертвенника – спасение огня на жертвеннике, который отождествляется с Анимой-Невестой, через действие дионисийского Жениха (истинного Анимуса), которое приведет к искуплению Прометея и его сынов и явлению нового Диониса (третья сотериологическая триада и «женский» вариант сотериологической линии «ты еси»).

Последним учреждением Прометея становится первое жертвоприношение. Жертвоприношение Прометея является богоборческим и определяет отношение между человеком и божественным миром, их разрыв и взаимную вражду.

Первое жертвоприношение Прометея, заимствованное Ивановым из Гесиода, осмысляется в свете противопоставления двух ипостасей Зевса – извечного Зевса и Зевса-Кронида. Зевс премирный является антикизированным символом трансцендентного, невидимого и неизреченного Абсолюта, а Зевс-Кронид является титанической ипостасью Абсолюта, имманентным отражением его трансцендентной, огненной сущности.

Эпифания Зевса-Кронида является отражением второй мистериальной триады, но содержательное наполнение ее родственно второй сотериологической триаде и соотносится с кражей огня Прометеем как

предварительным демиургическим актом. Прометея и Зевса-Кронида объединяет титаническая узурпация духовного начала бытия, трансцендентного огня. Хотя Прометей и Зевс-Кронид – антагонисты, они обладают родственной, титанической природой.

Прометей противостоит Зевсу-Крониду и чтит Зевса премирного. Извечный Зевс выступает как воплощение дионисийского начала, Зевс-Кронид – титанического, а Прометей понимается как титанический, греховный и трагический служитель и почитатель трансцендентного божества.

Триада «Зевс премирный, Зевс-Кронид и Прометей» получает у Иванова историко-религиозное символическое прочтение. Зевс премирный может пониматься как истинное божество, Бог-Отец; Зевс-Кронид – как воплощение языческого богопочитания, застилающего собой истинную веру, а Прометей – как тот, кто приближает явление Сына Божьего, нового Диониса – Христа.

На эту историко-религиозную символику накладывается еще одна: Зевс-Кронид – это носитель искаженного религиозного сознания (в том числе христианского), Зевс премирный – сама Истина, Прометей – борец с неправым религиозным богопочитанием.

Жертвоприношение Прометея является видоизменным повторением третьей сотериологической триады и осмысляется как богоборческий трансценсус. Целью жертвоприношения оказывается низвержение Зева-Кронида как ложной божественной инстанции и утверждение Зевса премирного как истинной божественной инстанции. Утверждает это новое богопочитание Прометей не благоговейно, а мятежно, богоборчески, титанически. Но целью этого богоборчества становится не индивидуация, не эгоистическое утверждение собственной сущности, а трансценсус, преодоление тварной человеческой природы.

2.8. Прометей и Пандора

В.Я. Брюсов, автор первого критического отклика на трагедию Вяч. Иванова «Прометей» (он был опубликован в 1920 году во втором номере «Художественного слова», журнала Наркомпроса, редактором которого состоял Брюсов), упрекал Иванова, что тот «выдумывает совершенно новое значение для Пандоры» [Брюсов, 2016, с. 397]. Упрек, как мы убедимся, был несправедлив, однако его как будто провоцирует сам Иванов, который в предисловии к трагедии указывает на свою эмансипацию от античного мифологического предания: оно, как пишет Иванов, не знало о Пандоре ничего, «кроме ее качества раздавательницы соблазнительных даров и кроме рассказа об участии многих божеств в ее сотворении» [с. XIII]. Это несколько лукавое высказывание для классического филолога и поэта, который, как мы знаем из его эпистолярия, при работе над трагедиями просил своих знакомых делать выписки из Лексикона Рошера (Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie) и Энциклопедии Паули (Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft). На самом деле Иванов не выдумывает ни одного мотива, связанного с Пандорой, кроме разве мотива жертвоприношения Пандоры Прометеем. Ее образ фундирован в античной мифологической традиции и представляет собой смелую компиляцию мифологических черт и мотивов. По-александрийски утонченный отбор мифологического материала и смелость ивановского синкретизма, в основе которого лежат универсалии его художественного мира – мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси», действительно создают эффект новизны интерпретации образа Пандоры.

У Иванова создателем Пандоры выступает не Гефест с различными богинями (Афиной, Афродитой, Харитами и др.), как в самой распространенной и популярной версии Гесиода (Hes Op. 59–105, Th. 570–589), а Прометей вместе с Гефестом при аккомпанементе женских богинь.

«Фемиду молит: “Матерь, изведи / Жену на свет из самого меня! / Себе я равной не найду меж нимф, / Детей свободных с ней не приживу. / Все женское душевного состава, / Что есть во мне, – даю; ты тело дай”. / Рекла Фемида: “Будет по желанью. / Я тело дам, и выну из тебя / Все женское душевного состава. / Отныне ты всецело мужем станешь / И без жены, что камень без огнива, / Животворящих не разбрызнешь искр”» [с. 65–66].

Сам Иванов определяет разделение Прометея-андрогина на мужское и женское существо как богоборческий акт, «первый мятеж, первую вину», поскольку это разделение является «восстанием против собственной бытийственной сущности». «Тот, кому “не мир надобен, а семя распри”, начинает свое дело с внутренней схизмы и утверждения “дискретности” в себе самом, с раскола своей целостной полноты на два противоборствующих начала – мужеское и женское» [с. XII].

Из сопоставления текста трагедии и ивановского комментария становится ясно, что создание Пандоры является производной от третьей мистериальной триады, поскольку и то и другое являются первым трагическим действием, первым преступлением. Прометей-андрогин предстает аналогом жертвенного Диониса-Загрея, как бытийственной целостности. Фемида является аналогом титанов-жрецов, поскольку она разделяет «целостную полноту» Прометея-андрогина. Тут уместно привести некоторые мифологические данные о Фемиде. Фемида-Гея в качестве матери Прометея (вместо океаниды Климены у Гесиода (Hes Th. 507)) фигурирует у Эсхила, в аттическом культе и у орфиков [Séchan, 1951, p. 24]. Велькер называет утверждение Фемиды в качестве матери Прометея «kühne Neuerung»[117] [Welcker, 1860, S. 253], поскольку, по данным одного из схолиастов, она называется подземной богиней, связанной с титанами [Welcker, 1860, S. 258]. Стало быть, титаническая роль Фемиды при создании

[117] «Смелым новаторством».

Пандоры подтверждается мифологическим преданием. Результатом действия Фемиды у Иванова становится раздробление бытийственной целостности Прометея на диаду, которая является символом множественности: Прометей становится исключительно мужским существом, и появляется отдельное женское существо – Пандора.

Таблица 18. – Создание Пандоры

Третья мистериальная триада	**Создание Пандоры**
Дионис (божественная жертва)	Прометей-андрогин
Титаны (жрецы)	Фемида
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Прометей и Пандора (мужское и женское)

Душу Пандоре дает с помощью Фемиды Прометей, а тело «Гефэст-искусник изваял / Из влажной глины» [с. 66]. Совместная демиургия Прометея и Гефеста зафиксирована у Гигина: Прометей создает мужчин, а Гефест – женщин (Hyg. Fab. 142) [Гигин, 2000, с. 174]

Если участие Гефеста в создании Пандоры общераспространенно и недоумения не вызывает, то мотив создания Пандоры Прометеем, действительно, является довольно редким. Он не получает законченного литературного оформления и содержится намеками в ряде античных текстов, в основном сохранившихся во фрагментах: «Prometheus, heisst es, habe das Weib geschaffen und auch die anderen Götter schmückten es und darum wurde es Pandora genannt»[118] [Weizsäcker, 1897-1902, S. 1524]. Считается, что древнейшее указание на создание Пандоры Прометеем содержится у Эсхила в сатировской драме Προμηθεύς πυρκαεύς («Прометей-огневозжигатель»): τοῦ πηλοπλάστου σπέρματος θνητὴ γυνή, «из глиняного семени смертная жена»

[118] «Рассказывают, что Прометей создал женщину, а другие боги украсили ее, и поэтому она была названа Пандора».

(Aesch. fr. 359 N)[119]. Об этом отрывке писал Виламовиц: «In Athen erzählte man sich, dass nicht die Götter, wie bei Hesiodos, sondern Prometheus die Pandora gebildet hätte. Wenn es erst Menander für uns ist, der ihn schilt, weil er das Weibervolk in die Walt gebracht habe, so hat kein anderer als Aischylos selbst die Pandora “das sterbliche Weib aus dem aus Ton geformten Samen” <…> genannt»[120] [Wilamowitz-Möllendorff, 1914, S. 145].

Менее надежное указание находим в сатировской драме Софокла Πανδώρα καὶ Σψυροκόποι («Пандора и молотобойцы»): καὶ πρῶτον ἄρχου πηλὸν ὀργάζειν χεροῖν, «прежде всего начинай глину мять руками» (Soph. fr. 344). Карл Роберт предположил, что у Софокла Сатиры используют свои молоты, чтобы освободить из глубины земли Пандору, которая, едва появившись, дает Прометею указания, как создать из глины первую женщину [Robert, 1914, S. 35]. С этим предположением Роберта согласуется аттический кратер, где Прометей-Эпиметей «empfängt die mit geöffneten Armen aus der Erde emporsteigende Πανδόρα, die er offenbar mit dem von ihm noch getragenen Hammer herausgeschagen hat»[121] [Gruppe, 1906, S. 1024]. Аристофан также употребляет выражение πλάσματα πηλοῦ, «глиняные создания» (Ar. Av. 687), которое исследователи сближают с демиургией Прометея [Bapp, 1897–1902, S. 3044].

Первое недвусмысленное свидетельство о творении Пандоры Прометеем встречается у Плотина (Plotin. Ennead. 4,3,14): «миф о Прометее, изваявшем женщину, которую украсили и другие боги <…> повествует о том, что “он смешал землю с водой” и вложил в нее человеческий голос, и придал ей божественный облик, и что-то дала Афродита и Хариты, и другие

---

[119] Русский перевод представлен здесь: [Эсхил, 1989, с. 275].

[120] «В Афинах рассказывали, что не боги, как у Гесиода, а Прометей создал Пандору. Если первым об этом сказал Менандр, который бранит Прометея за то, что он создает женщину, то никто иной, как сам Эсхил, назвал Пандору “смертной женой из глиняного семени”».

[121] «принимает с открытыми руками выходящую из-под земли Пандору, которую он, очевидно, бьет своим молотом».

боги дали иные дары, и она получила имя от этих даров и всех дарителей; ибо всё дано этому миру, изваянному и возникшему благодаря Промышлению» [Плотин, 2004, с. 54–55]. Прометей понимается как платоновский демиург, а Пандора – как Мировая душа [Bapp, 1897–1902. S. 3045, 3083]. Возможно, Плотин следовал за мифологическим преданием, которое отразилось у Фульгенция (Fulg. 2,9) [Фульгенций, 2012, с. 329].

У Преллера возникает образ Пандоры как «греческой Евы» [Preller, 1872, S. 76], который станет общим местом в мифологической литературе [Séchan, 1929]. Иванов опирается на древние свидетельства и их интерпретацию у немецких классических филологов: его Пандора похожа на Еву, поскольку она изводится из Прометея-андрогина. Первая женщина у Гесиода «erscheint wie in der biblischen Erzählung als seine Schwächung, eine Entzweiung des menschlichen Geschlechts»[122] [Preller, 1872, S. 75].

Целью создания Пандоры становится демиургия Прометея. Первая ее часть – создание человеческих тел и первой женщины: «Прообраза искал во мне художник / Своим твореньям (пьет зеркальность душу!) / И, на меня взирая, вас творил, / Прекрасные – мое подобье – сестры!» [с. 67]. Интертекстуальная отсылка к поэме «Сон Мелампа» (см. параграф 2.4) позволяет понять, что участие Пандоры в создании человеческих тел и первых женщин соотносится со второй мистериальной триадой «Дионис – Зеркало явлений – титаны». Пандору, как прообраз творения, следует отождествить с Дионисом, Прометея, поскольку взирает на первообраз творения и отражает его в себе, – с Зеркалом явлений, а женскую часть человеческого рода – с титаническим множеством.

Таблица 19. – Создание первой женщины

Вторая мистериальная триада	**Создание первой женщины**
Дионис	Пандора

[122] «появляется, как и в библейском предании, как ослабление и раздвоение мужского существа».

Зеркало явлений, Душа Мира, идеальная Земля, где отражается лик Диониса	Прометей-демиург
Титаны (как отражение Диониса в Зеркале явлений)	Первые земные женщины

Итак, Иванов различает создание Пандоры и создание первой женщины. Эти демиургические акты подчиняются разным мистерильно-дионисийским триадам (третьей и второй соответственно). В связи с этой особенностью ивановского сюжета уместно указать на мнение Вайцзекера, автора статьи о Пандоре в Лексиконе Рошера. Он доказывает, что Пандора в «Трудах и днях» не тождественна первой жене в «Теогонии». Пандора древнее первой женщины, которая создается Гефестом и украшается всеми богами. «Pandora ist offenbar eine viel altäre Gestalt, und zwar ursprünglich die Erdgöttin selber»[123] [Weizsäcker, 1897–1902, S. 1524].

Пандора в роли помощницы при прометеевской демиургии в античной мифологической традиции не засвидетельствована. Единственный женский персонаж, помогающий Прометею при творении человека, – это Афина (у Гигина, Лукиана, Фульгенция): с ее помощью Прометей проникает на Олимп и там заживает нартекс от солнечной колесницы, а затем несет его на землю, чтобы одушевить созданного из глины человека, либо же Афина сама вдыхает жизнь и душу в созданные Прометеем из глины человеческие тела (см. параграф 2.6.1).

Использование Пандоры в качестве первообраза творения соотносится также с сюжетом «ты еси». Разделяя свое целостное существо, Прометей вступает с Пандорой в антагонистические отношения титанического подчинения: «И снял с меня фату жених и брат... / Но не затем, чтоб в сладостном объятьи / Любовию смеситься телу с телом! <…> Он в очи не взглянул мне взглядом нежным; / Зато извел из Тартара сих двух /

[123] «Пандора есть, очевидно, гораздо более древний образ, первоначально сама богиня Земли».

Глухонемых владык, им отдал деву / Под неусыпный в недрах скал дозор – / И пленницей безмужнюю держал» [с. 67].

«Анимой Прометея» называет Пандору С.С. Аверинцев. «В трагедии Пандора – не просто соблазнительница из древнего мифа. Это женский двойник Прометея, женственная часть его души, обретшая существование вне его самого» [Аверинцев, 1975, с. 185].

Прометей Иванова соотносится с ложным Анимусом, мужским, рациональным я человеческой душевно-духовной организации [см. параграф 3.2.5 и 3.2.10]. Прометей, как ложный Анимус, совершает «демоническое самоопределение», которое проявляется в «отвращении от сверхличного начала» [Иванов, 1979, с. 266]. В трагедии это выражается в том, что Прометей становится антагонистом верховного бога Зевса-Кронида. Изолированное и самовластное утверждение мужского начала приводит к греховной трансформации начала женского, поскольку оно подвергается соблазну и претерпевает метафизическое предательство. В результате возникает Психея-скиталица, которая пребывает в тоске по своему утраченному возлюбленному, т.е. такой модус женской части душевно-духовной организации, который разделен с мужским я. Такой Психеей-скиталицей предстает первоначально ивановская Пандора.

Таблица 20. – Отношения Прометея и Пандоры

«Мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси»	**Отношения Прометея и Пандоры**
Бог = Дионис = сверхличное Я	Дионис = небесный Жених = сверхличное Я
Мужское, личное я как люциферическое начало	Прометей
Психея-скиталица; Менада, призывающая Диониса; согрешившая Ева	Пандора

Вторая часть демиургии Прометея, в которой принимает участие Пандора, смыкается с кражей небесного огня. Прометей создает человека из

глины, в которой смешан пепел титанов и кровь Диониса. Но дионисийского начала было достаточно, чтобы оживить персть, но недостаточно, чтобы создать полноценных людей: «Небесного умножить в вас огня / Не мог художник: вам иной огонь / Добыть промыслил – от небесных молний» [с. 68].

Прометей помещает Пандору на скале в качестве жертвы олимпийским богам и, когда небесный огонь нисходит на землю, крадет его в полом тирсе и уже с его помощью завершает творение человеческого рода.

При описании кражи огня Иванов прихотливым образом синтезирует исторически засвидетельствованные элементы прометеевского мифа (см. параграф 2.6.1). Творение человека из смеси титанической, дионисийской и земной природы ближе всего к Овидию. Сцена кражи огня у Иванова обнаруживает наибольшее сходство с Лукианом и Фульгенцием, у которых кража огня мотивирована необходимостью окончить демиургию, совершаемую с помощью Афины.

«На верх горы слепительной меня / Он возвести велел послушным стражам; / Сам, с полым тирсом, спрятался и ждал. / Закрыв глаза, лежала я, как жертва. / Лазурь зияла. Красотой моей / Привлечены, заклёктали высоко / Олимпа хищники. Стремглав к добыче / Низринулись, когтьми дробя перун, – / Как будто рухнул семерной громадой / Эфира пламенеющий чертог. / Он искры в тирс украл, меня ж орлам / Оставил...» [с. 68].

В данной мотивно-сюжетной ситуации Пандора предстает как дионисийский субъект (жертва), однако она сохраняет свои земные определения, оставаясь прекрасным земным созданием, а орлы Зевса-Кронида, представая в виде титанических хищников (их семеро, они растерзывают жертву), сохраняют тем не менее свои огненно-дионисийские определения: именно искры, ими произведенные, и похищает Прометей. Последний получает таким образом дионисийско-титаническое определение:

он завладевает небесным огнем, но совершает это титанически, насилием и обманом.

Таблица 21. – Жертвоприношение Пандоры и кража огня

Третья мистериальная триада	**Жертвоприношение Пандоры и кража огня**
Дионис (божественная жертва)	Пандора
Титаны (жрецы)	Орлы (Зевс-Кронид)
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Прометей, обманом и насилием (титанически) завладевший небесным огнем (дионисийским началом)

Соединение мотивов кражи огня и творения человека не является измышлением Иванова, оно восходит к «Протагору» Платона, где говорится, что Прометей крадет огонь, чтобы завершить творение человека, неудачно начатое Эпиметеем (Prt 321cde) [Платон, 1999, с. 431].

Отношения между Прометеем и Пандорой у Иванова аналогичны мифологическим отношениям Гефеста и Афины. Пандора и Афина отождествляются в мифологической традиции [Welcker, 1824, S. 284; Bapp, 1897–1902, S. 3045], так же как Прометей – с Гефестом [Bapp, 1897–1902, S. 3040; Rapp, 1890, S. 2051]. Гефест и Афина имеют общую мастерскую и являются покровителями Керамика, района в Афинах, где жили ремесленники и где заканчивалась лампадедромии в честь Прометея. Но это единство внутренне напряженное и конфликтное: Афина отвергает любовь Гефеста, и от его семени, упавшего на землю, рождается змей Эрихтоний.

Отношения между Прометеем и Пандорой тоже антиномические. С одной стороны, Пандора – душа его души и его невеста, с другой, Прометей предстает ее поработителем, который держит ее в оковах и использует, чтобы украсть огонь и сотворить людей.

В конце трагедии Пандора из дионисийской Психеи-скиталицы превращается в титаническую Психею-мстительницу – жреческий аспект Анимы, который восстает против богоборческого Прометея-Анимуса.

Человечество отрекается от Прометея как рационального руководителя исторического процесса и выбирает иррациональную Пандору.

Пандора-мстительница «самопроизвольно и насильственно нейтрализует мужеское я и как бы жертвенно умерщвляет его, внутренне воспроизводя собою пластический тип Мэнады – жрицы и мужеубийцы» [Иванов, 1979, с. 265]. В результате Прометей-Анимус предстает как растерзанный Дионис и погружается во временную смерть. В конце трагедии Кратос и Бия ведут его на казнь.

«А, Прометей! Я отмщена. Моли, / Меня отвергший, разделить с тобой / Обрывистое каменное ложе, / С него же ты отныне не сойдешь! / Не выпустит из каменных объятий / Тебя скала, железа не отпустят! / Пандорой пленной будешь ты висеть / В оковах адамантовых на брови / Угрюмого Кавказа» [с. 74–75].

Таблица 22. – Казнь Прометея

Третья мистериальная триада	**«Женский» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси»**	**Казнь Прометея**
Дионис (жертва)	Богоборческий, демонический аспект мужского я	Прометей-богоборец
Титаны (жрецы)	Жреческий аспект женского я (Психея-мстительница, Лисса, Менада-мужеубийца)	Пандора-мстительница
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Жертвенное мужское я (спящий Адам, спящий Эрос, растерзанный Дионис)	Прометей-жертва

После казни Прометея следует убиение Пандоры. Сыны Прометея «устремляются к алтарю и вонзают семь копий в грудь Пандоры» [с. 75]. Прометей снимает оковы с Пандора, она освобождается, но умирает. Фемида «берет в свои объятия бездыханное тело Пандоры и с ним скрывается в земные недра» [с. 76]. Прометей призывает своих сынов на стражу

священного огня, который горит на его подземном жертвеннике. Стало быть, дионисийский огонь, горящий на алтаре Прометея, есть Пандора-вдова («Тайный вдовствует огонь» [с. 76]) и одновременно сердце Диониса, с торжеством которого связано преображение тварного мира.

Таблица 23. – Убиение Пандоры.

Третья мистериальная триада	**Убиение Пандоры**
Дионис (божественная жертва)	Пандора-мстительница
Титаны (жрецы)	Сыны Прометея
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Пандора-жертва (сердце Диониса, небесный огонь в земле)

Отождествление жертвенной ипостаси Пандоры с сердцем Диониса отсылает нас к третьей триаде сотериологического сюжета восхождения и «женскому» варианту сотериологической линии сюжета «ты еси».

Финал трагедии, по сути, описывает Фемида во втором акте: «Раскована Пандора. Жениху / Объятья простирает... Но жених – / Не ты, не ты!... Растет младенец, древле / Замученный... Стал юношей... Его / Она желает... Он ее возьмет, / Когда тебя освободит... А ты – / Ее отверг. Зане она – ты сам» [с. 43]. Прометей-богоборец не может стать женихом и спасителем Пандоры-Анимы. Он может лишь привлечь Диониса-Христа как божественного Жениха своим титаническом подвигом богоборчества: «Невеста – / Святой огонь: лелейте же его, / Придверники невестина чертога! / Придет жених и нас освободит» [с. 26].

Таблица 24. – Освобождение и воссоединение Прометея и Пандоры

Третья сотериологическая триада	**«Женский» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси»**	**Освобождение и воссоединение Прометея и Пандоры**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Жених = преображенное мужское я; восставший от сна Адам	Дионис-Жених
Падший человек,	Психея; новозданная Ева;	Пандора-невеста

отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Гиппа	
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Брак мужского и женского начала; новый Дионис, Вакх, Озирис	Воссоединение Прометея и Пандоры

Выводы

Создание Пандоры является производной от третьей мистериальной триады, поскольку и то и другое являются первым трагическим действием, первым преступлением. С помощью Фемиды Прометей разделяет свое существо на мужское и женское. Прометей-андрогин предстает аналогом жертвенного Диониса-Загрея, как бытийственной целостности. Фемида является аналогом титанов-жрецов, поскольку она разделяет «целостную полноту» Прометея-андрогина. Результатом действия Фемиды у Иванова становится раздробление бытийственной целостности Прометея на диаду, которая является символом множественности: Прометей становится исключительно мужским существом, и появляется отдельное женское существо – Пандора.

Целью создания Пандоры становится демиургия Прометея. Первая ее часть – создание человеческих тел и первой женщины. Оно соотносится со второй мистериальной триадой «Дионис – Зеркало явлений – титаны». Прометей взирает на Пандору как первообраз творения и создает женский род. Пандору, как прообраз творения, следует отождествить с Дионисом, Прометея, поскольку он взирает на первообраз творения и отражает его в себе, – с Зеркалом явлений, а женскую часть человеческого рода – с титаническим множеством.

Использование Пандоры в качестве первообраза творения соотносится также с сюжетом «ты еси». Разделяя свое целостное существо, Прометей вступает с Пандорой в антагонистические отношения титанического подчинения. Он соотносится с ложным Анимусом, который отвращается от

божественного источника бытия. В результате возникает Психея-скиталица, которая пребывает в тоске по своему божественному Жениху. Такой Психеей-скиталицей предстает первоначально ивановская Пандора.

Вторая часть демиургии Прометея, в которой принимает участие Пандора, смыкается с кражей небесного огня. Прометей приносит Пандору в жертву и крадет небесный огонь. Эта мотивно-образная ситуация зиждется на третьей мистериальной триаде: Пандора – аналог жертвенного Диониса, Орлы Зевса-Кронида – аналог титанов, Прометей, похитивший огонь, – аналог титанов, вместивших в себя дионисийское начало.

В конце трагедии Пандора из дионисийской Психеи-скиталицы превращается в титаническую Психею-мстительницу – жреческий аспект Анимы, который восстает против богоборческого Прометея-Анимуса. Человечество отрекается от Прометея как рационального руководителя исторического процесса и выбирает иррациональную Пандору.

Пандора-мстительница отдает на казнь Прометея, который из богоборца становится жертвой. Таким образом, казнь Прометея соотносится с третьей мистериальной триадой и «женским» вариантом мистериальной линии «ты еси».

После казни Прометея следует убиение Пандоры, которое повторяет третью мистериальную триаду и переходит в третью сотериологическую: сыны Прометея вонзают в нее семь копий. Прометей освобождает Пандору, она умирает, и ее тело забирает под землю Фемида. Пандора отождествляется, таким образом, с огнем на жертвеннике Прометея и сердцем Диониса, с явлением которого связано преображение человечества.

Освобождение и воссоединение Прометея-Анимуса и Пандоры-Анимы возможно только в результате благодатного действия божественного Жениха, Диониса-Христа. Прометей-богоборец не может стать женихом и спасителем Пандоры-Анимы. Он может лишь привлечь Диониса-Христа как божественного Жениха своим титаническом подвигом богоборчества.

Воссоединение Прометея и Пандоры повторяет третью сотериологическую триаду и «женский» вариант сотериологической линии «ты еси».

2.9. «Прометей» А.Н. Скрябина и «Прометей» Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического текста

2.9.1. Творческо-биографический контекст взаимоотношений Иванова и Скрябина

Для понимания текстопорождающего функционала мистериально-дионисийского сюжета полезно соотнести ивановскую трагедию со знаменитой «Поэмой огня» русского композитора А.Н. Скрябина, тем более что последняя, по всей видимости, оказала непосредственное влияние на ивановский замысел и его воплощение.

Хотя знакомство поэта с композитором относится к 1909–1910 гг. [Пряшникова, Томпакова, 1985, с. 166; Обатнин, Соболев, 2018, с. 45], глубокая дружба завязалась только в 1913 году, после переезда Иванова в Москву. «С Вячеславом Ивановым <…> Скрябина связывали, по-видимому, наиболее тесные узы» [Кржимовская, 1985, с. 82]. В книге «Воспоминания о Скрябине» Л. Л. Сабанеев сохранил немало сведений о встречах и совместных беседах обоих друзей. Пожалуй, самым показательным свидетельством являются слова самого Скрябина своему конфиденту: «Он [Иванов – Л.К.] так близок мне и моим мыслям, как никто» [Сабанеев, 2000, с. 189]. Необыкновенно ценным и ярким является воспоминание редактора журнала «Аполлон» С.К. Маковского: «Никогда не забуду вечеров, которые я проводил у него в обществе А.Н. Скрябина (в предсмертные годы композитора). Каким знатоком гармонии выказывал себя Вячеслав Иванов – эзотерист в этих беседах со Скрябиным – оккультистом, мечтавшим о музыкальном храме на необитаемом острове Индийского океана» [Маковский, 1955, с. 279]. Одно из писем В. Ф. Эрна показывает, что Иванов

не упускал возможности посещать концерты своего друга-композитора: «<…> с Ивановым попал на концерт Скрябина и с великим удовольствием слушал его» [Взыскующие града, 1997, с. 614].

Наиболее сильное влияние Иванова Скрябин испытал в период работы над «Предварительным действом». «Общая концепция будущей прелюдии к «Мистерии», ее образно-философский строй складывались под влиянием бесед с поэтом» [Поспелова, 1990, с. 23][124].

«Имя Вяч. Иванова должно быть названо среди первых исследователей творчества Скрябина и его активнейших пропагандистов. После смерти композитора, последовавшей 14 апреля 1915 г., Иванов вошел в состав комитета общества “Венок Скрябину”» [Мыльникова, 1985, с. 92]. Ивановым проектировался коллективный сборник о Скрябине для издательства «Скорпион», с 1914 по 1920 гг. по разным поводам он читал доклады и произносил речи о Скрябине, которые должны были войти в книгу о композиторе, предназначенную для издательства «Алконост». Черновой вариант ее машинописного экземпляра был воспроизведен в 1996 году [Иванов, 1996b].

«Для Скрябина поэзия Вячеслава Иванова стала тем образцом, которому он хотел следовать в собственном литературно-поэтическом творчестве. Композитор постоянно подчеркивал свою духовную близость Иванову и глубокое взаимопонимание, связывавшее его с поэтом», «<…> поэт стал не только постоянным посетителем дома Скрябиных, но и его советчиком и доверенным лицом» [Лобанова, 2012, с. 41].

Идейно-содержательный анализ концептуальной близости Иванова и Скрябина был произведен в исследованиях Малкольма Брауна и Ральфа Метлоу.

---

[124] Более подробно о влиянии Иванова на «Предварительное действо» см.: [Шлёцер, 1919, с. 99–119; Томпакова, 1995, с. 5–11].

«At least four aspects of Ivanov's thought must have appealed to Scriabin: the early Nietzscheanism, the confusion of "cosmic and spiritual love with eroticism and sex" in *Eros* (1907), his mystical anarchism, and his interest in ancient theater and mysteries» [Matlaw, 1979, p. 5][125].

Сравнивая высказывания Иванова и Скрябина на философско-эстетические темы, Малкольм Браун тоже устанавливает несколько пунктов тождества между эстетическими взглядами композитора и поэта. Общими для обоих Брауном традиционно называются идеи о всеискусстве и соборности как форме его осуществления. Сюда же включаются представления о создании произведения искусства как припоминании, о взаимосвязи музыки и архитектуры, а также о таинственном соответствии между идеей и материалом художественного произведения[126].

На внутреннее родство симфонической «Поэмы огня» А.Н. Скрябина и трагедии «Прометей» Вячеслава Иванова впервые указал А.Ф. Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство». По мнению философа, скрябинский и ивановский Прометеи – «самые зрелые и самые обобщенные образы европейских Прометеев»[127]. В основе их родства лежит возрождение античного универсализма и космогонизма мифологического образа Прометея, а также «совмещение экстатизма и интеллектуализма» [Brown, 1979].

Скрябин создавал «Поэму огня» в 1909-1910 гг., работа Иванова над своей трагедией растянулась, по всей видимости, с 1906 по 1914 гг. Лидия Иванова сохранила ценное свидетельство о включенности в творческую

---

[125] «По крайней мере, четыре аспекта мысли Иванова должны были привлечь Скрябина: раннее ницшеанство, смешение "космической и духовной любви с эротизмом и сексом" в "Эросе" (1907), его мистический анархизм и интерес к античному театру и мистериям».

[126] Brown M. Scriabin and Russian "Mystic" Symbolism // 19th-Century Music. 1979. Vol. 3. No. 1. P. 42–51.

[127] Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. С. 295.

орбиту ее отца скрябинского «Прометея» в период наиболее интенсивной работы поэта над трагедией. На московской квартире Иванова Скрябин целый вечер играл и разъяснял своего «Прометея» поэту и его дочери. Скрябин, «так как очень любил Вячеслава, захотел непременно его ввести в свой мир. Один раз вечером он к нам пришел, сел за наш старый рояль и долго нам играл отрывки из своей поэмы “Прометей”, повторял их, объяснял. Мы были только втроем: Скрябин, Вячеслав и я. Когда Скрябин ушел, Вячеслав обратился ко мне и говорит:

– Ну, что же?

Я сознаюсь:

– Хорошо.

– Не правда ли?

Мы оба были смущены, а у Вячеслава было такое выражение лица, как будто ему дали отведать от запрещенного плода познания добра и зла» [Иванова, 1992, с. 58].

2.9.2. Сопоставление «Поэмы огня» Скрябина с «Прометеем» Иванова

Скрябинская симфоническая поэма построена на чередовании шести тем, которые соответствуют основным этапам творческого акта, космического и индивидуального: 1) темы Прометея, т.е. творящего принципа, пробуждающегося из хаоса, 2) темы воли, 3) темы разума, 4) темы томления, 5) темы движения, творческой игры духа и, наконец, 6) его ликующего самоутверждения. Каждая из этих тем представляет собой так или иначе модифицированное прометеевское шестизвучие: соль, ля, си, до диез, ре диез, фа диез[128] (рис. 2, см. Приложение).

[128] Нотный текст «Прометея» (ор. 60) А. Н. Скрябина цитируется по: [Вольтер, 1940, с. 116–144].

«Прометеев аккорд» занимает исключительное место в 60-м опусе Скрябина. Будучи начальным созвучием, на фоне которого развивается тема Прометея, этот аккорд вместе с тем становится «ядром-истоком, из которого все возникает, <…> к которому все тяготеет» [Маркус, 1988, с. 109]. Ю. Н. Холопов характеризует «прометеевское» шестизвучие как «предформу», «синтет-аккорд», «модальный симметричный звукоряд» [Холопов, 1993, с. 30]. «В “Прометее” утверждается новая ладогармоническая система, в которой опорным аккордом, устоем, «центральным элементом» (Ю. Н. Холопов) становится диссонирующее начальное созвучие <…> Это созвучие, как известно, Скрябин считал не только гармоническим комплексом, но и основой мелодической горизонтали, то есть свернутым в вертикаль звукорядом, фиксирующим ладовый состав “гармониемелодии” “Прометея”» [Рубцов, 1989, с. 300–301].

Прометеевское шестизвучие становится тем же, чем является мистериальнодионисийский сюжет в трагедии «Прометей», – инвариантной, парадигматической структурой, порождающей все содержание произведения, все его темы. Методом этого порождения является трансформация. «Темы “Прометея” проходят стадии мастерски осуществлённых тончайших трансформаций, сопоставлений, комбинаций. Именно трансформация тем, с ее метафорической осмысленностью, – основной прием развития в “Прометее”. Сущность его заключается в постепенном преобразовании характера тем, подчеркивании победы одного начала над другим. Этот прием уже встречался в ряде предыдущих творений Скрябина, но лишь в “Прометее” приобретает характер всеобщего творческого принципа» [Дельсон, 1971, с. 402–403]. Этот метод трансформации музыкальных тем реализуется в «Прометее» «с такой тщательностью и продуманностью в мельчайших деталях» [Вольтер, 1940, с. 118], как ни в каком другом музыкальном произведении до него.

Тема Прометея (рис. 3, см. Приложение) рождается на фоне исходного шестизвучия, создающего ощущение жуткого туманного шороха. Эта магистральная тема произведения возникает в результате горизонтального развертывания прометеевского аккорда в длительную музыкальную фразу с ладовым центром фа диез, выполняющим функцию тоники, константы внутри самого шестизвучия.

Тема воли (рис. 4, см. Приложение) дается как восходящее и ритмически энергичное изложение промеетевского шестизвучия: си бемоль, до, ми бемоль (ля диез), фа бемоль, ля бемоль, до.

Тема разума (рис. 5, см. Приложение) трактуется как чередование тоники (ля, до диез, ре диез, фа диез, соль), которая повторяет шестизвучие, и доминанты (фа диез, соль диез, ля диез, до, ре диез, ми), которая представляет тот же аккорд в транспозиции.

Тема томления (рис. 6, см. Приложение) в гармоническом отношении тоже представляет собой чередование прометеевского шестизвучия и его обращения. Эта тема обозначает пробуждение души через страдание, выраженное с помощью полутонового восходящего движения мелодии.

Тема творческой игры духа (рис. 7, см. Приложение) полностью повторяет прометеевское шестизвучие и с помощью скачка вниз на малую нонну, а затем скачка вверх на малую сексту выражает сначала нисхождение творящего духа в материю, а затем ее преодоление.

Венчающая «Поэму огня» тема самоутверждения творящего духа (рис. 8, см. Приложение), которая за счет «ряда ходов на кварту вверх фанфарного типа» воспринимается как «трубный глас его победы» [Вольтер, 1940, с. 125], тоже строится на чередовании прометеевского аккорда и его транспозиции.

С конструктивно-семиотической точки зрения архитектоника скрябиновского «Прометея» аналогична архитектонике «Прометея» Иванова. Прометеевское шестизвучие выполняет роль порождающей модели, обуславливающей структуру каждой отдельной темы произведения, подобно

тому как мистериально-дионисийский сюжет обуславливает содержание каждой мотивно-образной ситуации, из совокупности которых состоит трагедия Иванова.

Этот конструктивизм является системным, многоуровневым: фа диез – ладовый центр прометеевского аккорда, его конструктивное ядро, а сам аккорд – порождающая модель для множества тем произведения (складывается триада: лад – аккорд – тема). У Иванова принцип архитектонизма отражается в образовании с помощью категориальной антиномии дионисийского и титанического (эта антиномия выполняет в трагедии функцию, аналогичную ладу) мистериально-дионисийского сюжета (аналогичен аккорду у Скрябина), который в свою очередь моделирует конфликты внутри трагедии (Зевс премирный и Зевс-Кронид, Прометей и Зевс-Кронид, Прометей и Пандора, Архат и Архемор и др.).

Таблица 25. – Сравнительная характеристика архитектоники «Поэмы огня» Скрябина и «Прометея» Иванова

Скрябин	Лад (фа диез)	Прометеев аккорд	Темы (творящего принципа, воли, разума, томления, самоутверждения духа)
Иванов	Антиномия дионисийского и титанического	Мистериально-дионисийский сюжет	Множество конфликтов внутри трагедии (Зевс премирный и Зевс-Кронид, Прометей и Зевс-Кронид, Прометей и Пандора, Архат и Архемор и др.)

В несколько измененном виде тот же конструктивный механизм, что определяет порождение частных тем из прометеевского шестизвучия, лежит в основе трансформации Скрябиным отдельно взятой темы. Так, анализ Н. Вольтер показал, что тема Прометея развивается таким образом, что

«вначале бесстрастная мелодия, возникшая <…> из хаоса, еще не тронутого творческой волей художника, постепенно зачаровывается, приобретает нежность, сладостность, затем мощность и силу («материализуется») и, наконец, окончательно вовлеченная в творческую игру, превращается в рассыпающиеся с воздушной легкостью искры («дематериализуется»)» [Вольтер, 1940, с. 129].

Эти метаморфозы магистральной темы «Поэмы огня» соотносятся с философско-космогонической концепцией Скрябина о развитии мирового духа, описанной Сабанеевым: 1) зарождение в первоначальной стихии хаоса антиномических начал духа и материи, 2) погружение творящего духа в материю и 3) дематериализация преображенной духом материи[129]. Другими словами, логика трехактного космогонического процесса задает характер и направление трансформации темы.

Скрябин использует в «Поэме огня» еще один прием, тождественный ивановскому: он конструирует отдельную новую тему из отрезка основной. Часть темы Прометея (по терциям построенный аккорд с нисходящей интонацией: си, си бемоль, соль, фа диез, ре диез) преобразуется в тему наслаждения (до, до бемоль, ля бемоль, соль, ми) (рис. 9, см. Приложение). Это нежная, порхающая, переливающаяся трелями мелодия используется Скрябиным в разных местах поэмы для выражения сладостности и экстатичности.

---

[129] «Прометей – это символ активной энергии вселенной, первоначальный творческий принцип, который своею силою создает Мир. <…> Первоначальная его манифестация есть томление, жажда жизни, рождающаяся в Духе; в этом томлении обнаруживается полярность Духа и Материи, творческий порыв рождает сопротивление, которое кристаллизуется в материальность и эволюционирует во все многообразие мировых форм, в их неподвижность и инертность. Это – процесс материализации. Когда материализация достигнута, то этот же активный творческий принцип, который составляет как бы “дрожжи Вселенной”, проявляется в том, что он вступает в борьбу с этой неподвижностью созданной им же материи и, разрушая ее, возвращается в первоначальное состояние. Это обратный процесс дематериализации. Эта схема музыкально воплощена в “Прометее”» [Сабанеев, 1923, с. 21].

У Иванова мы наблюдаем тот же конструктивный принцип: отдельная часть мистериально-дионисийского сюжета, а именно та или иная его триада, образует новое целое, новую самостоятельную мотивно-образную ситуацию. Отдельные мотивно-образные ситуации в трагедии повторяют не весь мистериально-дионисийский сюжет, а лишь некоторые триады, как правило, одну из них, а в некоторых случаях – их констелляцию. Так, образно-мотивной трансформацией третьей мистериальной триады являются такие мотивно-образные ситуации в «Прометее», как убийство Архемора Архатом, создание Пандоры, ее жертвоприношение Прометеем, казнь Прометея, убиение Пандоры. Вторая сотериологическая триада определяет кражу Прометеем огня. Третья сотериологическая триада выступает конструктивным принципом таких мотивно-образных ситуаций, как демиургия Прометея (создание сынов Прометея), жертвоприношение Прометея Зевсу-Крониду, освобождение и воссоединение Прометея и Пандоры.

Возжжение подземного жертвенника представляет собой констелляцию третьей мистериальной и третьей сотериологической триады; эпифания Зевса-Кронида – смесь второй мистериальной и второй сотериологической и т.д.

В статьях и стихотворениях о Скрябине Иванов устойчиво ассоциирует композитора с Прометеем. «The imagery through which Ivanov expresses his interpretation of Skrjabin's achievements and historical significance depicts Skrjabin as a promethean artist, who speaks to mankind from the far side of the threshhold of ordinary consciousness»[130] [Müller-Vollmer, 1988, p. 198]. Само по себе это неудивительно, потому что после создания «Поэмы огня» из «певца экстаза» Скрябина переименовали в «Прометея»: «С 1911 года в прессе имя

[130] «Образность, с помощью которой Иванов выражает свою интерпретацию скрябинских достижений и его исторического значения, рисует Скрябина как прометеевского художника, который обращается к человечеству из-за пределов обыденного сознания».

Скрябина неизменно стоит рядом с его новым творением – “Прометеем”, или “Поэмой огня”. Еще недавно его называли “певцом экстаза” по наименованию предыдущего опуса – “Поэма экстаза» – и вот на страницах газет композитор трансформируется в “Прометея”» [Иванов-Скрябина, 2016, с. 32]. Однако примечательно, что Иванов отождествляет Скрябина не с его, скрябинским, а со своим, ивановским, Прометеем. Это выясняется при анализе статьи «Взгляд Скрябина на искусство», где последовательно проводится метафора «Скрябин → Прометей».

Подобно ивановскому Прометею, Скрябин приносит в мир огонь дионисийского, теургического действа, утверждение которого должно привести к преображению человечества. Как Прометей, Скрябин служит Самому, неведомому Богу: у него было «огненное рвение всею волею и всем разумением послужить, даже до конечного упразднения своей личности, целям Того, Кто открывался ему в сознании сверхличном» [Иванов, 1979, с. 173]. Подобно Прометею Иванова, Скрябин страдал от противоречия между возможным, реально осуществленным в творчестве, и невозможным, идеальным замыслом: «страстность веры и порыва и неспособность к остановке и примирению с относительно малым … питали в нем, не разрушая основной гармонии его существа, постоянное настроение неудовлетворенности и недовольства собой» [Иванов, 1979, с. 173–174]. Жизнь Скрябина Иванов осмысляет как жертвенное служение божественному Духу, подобно тому как его Прометей служит Зевсу премирному, чтобы утвердить сердце Диониса на земле: он жил «в ожидании решающих внутренних событий, которые должны были, испепелив его малое я, обратить его в живой пламенник, нужный невидимой руке, чтобы поджечь Фениксов костер человечества, где бы оно сгорело и возродилось как новый род людей, для иного сознания и действия» [Иванов, 1979, с. 174]. Как Прометей, Скрябин умирает до свершения своего творческого замысла – создания «Мистерии». Смерть Скрябина Иванов трактует как акт

воссоединения Прометея с Пандорой, мужской, рациональной ипостаси духа с его женской, иррациональной ипостасью: «Смерть значила для него свершение личности: воссоединение мужской ипостаси божественного духа с его женской ипостасью, сестрой и возлюбленной, страстное влечение к которой (как учило «Предварительное действо») заставляет ищущий ее дух пронизывать разделившие чету многозвездные пространства – ее пестротканые одежды, коими облеклась она, чтобы любовный порыв расцвел богоявлением миров» [Иванов, 1979, с. 180–181].

У нас есть основания утверждать, что Вячеслав Иванов осознавал специфику архитектоники скрябинской «Поэмы огня». В статье «Взгляд Скрябина на искусство» сказано: «Все творчество Скрябина становится общею интеграцией, собиранием разрозненного состава в одно целое, чистым и исключительным синтетизмом. Синтетичен принцип его гармонии – замыкание мелодического ряда звуков в одно созвучие» [Иванов, 1979, с. 187]. «Замыкание мелодического ряда звуков в одно созвучие» очевидно соотносится с принципом трансформации прометеевского шестизвучия в различные темы и построения этих тем на основе перетекания этого аккорда в себя самого.

Выводы

Контекст творческо-биографических взаимоотношений Иванова и Скрябина позволяет предполагать, что на финальном этапе работе над «Прометеем» Иванов испытывал влияние Скрябина, который завершил «Поэму огня» в 1910 году и разъяснял Иванову свой замысел в 1913-1914 гг., в период завершения Ивановым своей трагедии.

Скрябинская симфоническая поэма построена на схожих (или даже тождественных) структурно-семиотических принципах, что и трагедия Иванова. Так называемый Прометеев аккорд становится тем же, чем является мистериально-дионисийский сюжет в трагедии «Прометей», –

инвариантной, парадигматической структурой, порождающей все содержание произведения.

Этот конструктивизм является системным: фа диез – ладовый центр Прометеева аккорда, его конструктивное ядро, а сам аккорд – порождающая модель для множества тем произведения (складывается триада: лад – аккорд – тема). У Иванова принцип архитектонизма отражается в образовании с помощью категориальной антиномии дионисийского и титанического (эта антиномия выполняет в трагедии функцию, аналогичную ладу) мистериально-дионисийского сюжета (аналогичен аккорду у Скрябина), который в свою очередь моделирует конфликты внутри трагедии (Зевс премирный и Зевс-Кронид, Прометей и Зевс-Кронид, Прометей и Пандора, Архат и Архемор и др.).

Скрябин использует в «Поэме огня» еще один прием, тождественный ивановскому: он конструирует отдельную новую тему из отрезка основной. Часть темы Прометея преобразуется в тему наслаждения. У Иванова мы наблюдаем тот же конструктивный принцип: отдельная часть мистериально-дионисийского сюжета, а именно та или иная его триада, образует новое целое, новую самостоятельную мотивно-образную ситуацию. Отдельные мотивно-образные ситуации в трагедии повторяют не весь мистериально-дионисийский сюжет, а лишь некоторые триады, как правило, одну из них, а в некоторых случаях – их констелляцию.

ГЛАВА 3. МИСТЕРИАЛЬНО-ДИОНИСИЙСКИЙ СЮЖЕТ КАК МЕТАТЕКСТ

3.1. Мистериально-дионисийский сюжет «без Диониса»

3.1.1. Место цикла «Порыв и грани» в творчестве Иванова

В параграфе 1.1. мы классифицировали поэтические тексты Иванова с точки зрения их соотношения с мистериально-дионисийским сюжетом. В результате были выделены три группы текстов: 1. «ядерные» (мистериально-дионисийский сюжет тематизирован и эксплицирован целостно и систематически), 2. «околоядерные», «срединные» (дионисийская тематика эксплицирована, но не целостно и систематически), 3. «периферийные» (мистериально-дионисийский сюжет не эксплицирован, но присутствует имплицитно, т.е. не как элемент содержания текста, а как его структурно-семантическая основа). Объем этих групп радикально различается: «ядерные» тексты единичны, а «периферийные» – самые многочисленные. В первой и второй главе мы остановили внимание на «ядерных» и «околоядерных» текстах. В настоящей главе мы рассмотрим часть «периферийных» текстов и покажем, как осуществляется взаимосвязь между «недионисийскими», инотематическими произведениями и мистериально-дионисийским сюжетом, т.е., другими словами, как формируется мистериально-дионисийский метатекст.

В данном параграфе материалом нашего исследования выступит цикл «Порыв и грани», которому Иванов предавал исключительное значение в структуре своей первой книги лирики «Кормчие звезды» и который стал своеобразной «визитной карточкой» и profession de foi Иванова-поэта. Мы находим у Иванова такое признание: «Перелистывал „Кормчие звезды“, и мне казалось, что равной им книги лирики, быть может, никогда мне не написать» [Иванов, 1974, с. 747]. Ядром же «Кормчих звезд» является цикл

«Порыв и грани». Его исключительная значимость подчеркивается Ивановым с помощью эпиграфа – цитаты из «Фауста» Гете, которая стала мировоззренческим кредо поэта [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009a, I, с. 83]: Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen, Zum höchsten Dasein immerfort zu streben... [Иванов, 1971, с. 516]. Стихотворение «Ночь в пустыне», входящее в цикл, расценивалось Ивановым как лейтмотив всей книги «Кормчие звезды» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 415]. Стихотворение «Персть» содержит истоки концепции «ты еси» [Bird, 2006, p. 51]. Стихотворение «Творчество» Иванов оценивал как манифест теургического искусства – одной из важнейших эстетических новаций русского символизма [Гречишкин, Котрелев, Лавров, 1976, с. 442].

В процессе анализа цикла «Порыв и грани» мы будем также часто обращаться к статьям из первого сборника философско-эстетических работ Иванова «По звездам», содержание которого тесно переплетается с «Кормчими звездами» и становится своеобразным аккомпанементом к поэтическим текстам[131].

Данный параграф, казалось бы, нарушает хронологический порядок рассмотрения нашей темы. Изучив мистериально-дионисийский сюжет, который окончательно складывается в творчестве Иванова к 1907 году, мы возвращаемся к первому циклу первой книги лирики поэта. В его состав в основном вошли стихотворения, написанные в 1880–1890-е гг. Некоторые из них были написаны даже еще до знакомства с философией Ницше (1891) и абсолютно все – еще до поездки в Афины 1901–1902 гг., которая способствовала углублению ивановского дионисийства и оформлению мистериально-дионисийского сюжета. Тем не менее в этих текстах латентно содержатся многие существенные элементы этого сюжета. И это поразительно! Фундаментальный тезис С.С. Аверинцева о системности

[131] Взаимосвязь книги «По звездам» с поэтическим творчеством Иванова рассматривается здесь: [Маштакова, 2016; Маштакова, Созина, 2017].

символов у Иванова получает новое углубление. Системность была свойственна Иванову даже до ее осознания и эксплицирования. Системность символики Иванова – это не искусственный конструкт, не продукт сознательного усилия, а органическое проявление его сознания. Задача данного параграфа как раз и заключается в том, чтобы показать, какие элементы парадигматического мистериально-дионисийского сюжета и как проявляются в цикле, в котором Дионис отсутствует на мотивно-тематическом уровне и называется только перифрастически («уз Разрешитель») либо через своих служителей («серебропенные Мэнады»).

Цикл «Порыв и грани» был составлен из стихотворений, написанных в разные годы[132]. Одно из самых ранних, по всей видимости, «La selva oscura» (первоначально «Minnesang», 1886 [Иванов, 1995, I, с. 271–272]). Стихотворение «Дух» может быть отнесено к 1888 году, на основании прозаической программы стихотворения, представленной в «Интеллектуальном дневнике» Иванова [Иванов, 1999, с. 17–18, 51]. «Звездное небо» датируется 1889-м годом [Иванов, 1995, I, с. 272], «Покорность» – 1890-м [Иванов, 1971, с. 858]. В 1895 году были написаны «В Колизее» [Davidson, 1989, p. 159], «Персть» [Иванов, 1971, с. 858]. Не позднее 1895 года – также «Песнь потомков Каиновых» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 156], «Ночь в пустыне» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 327]. Первая редакция стихотворения «Океаниды» под названием «Прибой» была написана в ноябре 1895 года [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 357], однако в июле 1900 года была подвергнута переработке и получило окончательное заглавие [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 654]. В июле 1897 года появляется «Утренняя Звезда» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 558], в июне 1899 года – «Творчество», также не позднее июня 1899 года – «Красота» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 616].

---

[132] Биографические обстоятельства, сопровождавшие написание «Кормчих звезд», освещает Н.В. Котрелев [Котрелев, 1989b].

В середине 1900 года Иванов завершает работу над циклом «Порыв и грани». 9 августа он читает М.М. Замятниной и сестрам Беляевским весь цикл [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 710–711]. Важно отметить, что он уже тогда мыслился первым в структуре «Кормчих звезд».

Мифопоэтический характер лирического сюжета у Иванова впервые констатировал и по-своему определил А. Блок в статье 1905 года «Творчество Вячеслава Иванова» [Блок, 2016, с. 62–73]. По мнению Блока, основным мифом Иванова является путь современного поэта к своей Музе [Там же, с. 66]. З.Г. Минц совершенно справедливо считает, что такой поэтический сюжет отсутствует у Иванова, однако нам трудно согласиться с уважаемой исследовательницей в том, что «символизм и ориентация на миф не складываются в них [в книгах лирики Иванова – Л.К.] в единый “мифологический” нарратив» [Минц, 1982, с. 103]. Такой мифологический нарратив у Иванова складывается, и как раз уже в цикле «Порыв и грани». Этот нарратив имеет пространственно-мифологический характер (см. ниже). С.С. Аверинцев совершенно справедливо говорит о том, что в «Кормчих звездах» «в свернутом предварительном виде уже присутствует вся ивановская топика и поэтика» [Аверинцев, 2001, с. 127], т.е. задаются важнейшие структуры поэзии Иванова, тематические, жанровые, мифологические и проч. Л.В. Маштакова формулирует ряд мотивов, из которых, по ее мнению, складывается лирический сюжет цикла: «пробуждение, прозрение, душевные муки, искушение, искупление и смирение» [Маштакова, 2017, с. 193–194]. Б.В. Аверин справедливо отмечает, что «космическая тема, тема метафизического устройства вселенной стала центральной в “Кормчих звездах”» [Аверин, 2015, с. 69].

3.1.2. Пространственная мифология цикла «Порыв и грани» в контексте мистериально-дионисийского сюжета

В кандидатской диссертации мы показали, что в цикле «Порыв и грани» формируется пространственная мифология Иванова [Каяниди, 2012, с. 63–86], которая выступает как одно из циклообразующих средств и в остальных циклах книги «Кормчие звезды» [Каяниди, 2012, с. 86–111]. В поэтической мифологии Иванова структура и драматическая история универсума есть результат взаимоотношения двух начал. Каждое из них получает определение в зависимости от смыслового контекста: в абстрактно-топографическом плане это оппозиция верх / низ, в визуальном – свет / тьма, в конкретно-пространственном – небесное / земное, в мистико-пространственном – горнее / дольнее. Эти два начала противоречивы, они противостоят друг другу, образуя антиномию. Из их последовательного и закономерного противопоставления и соединения, синтезирования возникает поэтический космос Иванова.

Соединение земного и небесного может происходить как в сфере первого, так и сфере второго начала. Небесная сфера трансцендентна по отношению к земной. Однако в ней различается чисто трансцендентная, занебесная область и собственно небесная, трансцендентно-имманентная. Трансцендентная область есть сфера предбытия, откуда души совершают нисхождение в мир явлений, либо божественная апофатическая бездна, энергии которой пронизывают мироздание. Трансцендентно-имманентная область есть астрально-эфирное пространство, которое понимается Ивановым либо как ангельские иерархии, либо как разделенная на семь планетарных сфер Мировая Душа. Земная сфера делится на подземную, теллурическую, и наземную. Подземная сфера является невидимой, таинственной и символизирует глубины микрокосма, человеческую души. Наземная сфера является видимой и символизирует феноменальный мир. Таким образом, ивановское художественное пространство образуется с

помощью редупликации бинарной оппозиции «верх / низ». Такой же механизм действует в мифологических системах [Мелетинский, 2000, с. 214, 249].

Синтез небесного и земного в верхней сфере есть данность небесного средствами земного мира и для земного мира. Если говорить конкретно, то этот идеально-материальный синтез в небесной сфере предстает как эфирное и астральное пространство. Как показала С.Д. Титаренко, понятие эфира заимствуется Ивановым из диалогов Платона. В пометке к диалогу «Федр» (247c) Иванов формулирует свое понимание эфира: «Новое понятие вечной тонкой эфирной телесности, свойственной самой идее души, как подвижного начала, т. е. миру Идей» [Титаренко, 2010, с. 409]. Очевидно, что эфир для него есть такой вид идеального, который сгущается до степени телесности, оплотняется, но остается при этом в идеальной сфере.

Разделенность, изначальная двойственность мира преодолевается лишь в верхней сфере, а значит, только идеально, ноуменально. Воссоединение земного и небесного произойдет только тогда, когда означенный синтез повторится в нижней сфере по образцу верхней сферы.

Первый синтез становится в таком случае идеалом, первообразом для второго, выполняет парадигматическую функцию. Образцом этого первого синтеза является ночное звездное небо, которое символизирует ангельский мир, нисходящий в мир дольний[133]. Второй синтез заключается в том, что идеал, данный в видимой части горней сферы, должен оформить по своему образцу дольний мир. Образом этого второго, окончательного синтеза мировых антиномий является картина теургического человеческого творчества. Но если первый синтез дан и может быть зрим, пусть и в редкие мгновения, то второй синтез лишь чаем, является основой грядущего преображения вселенной.

---

[133] Ср.: «На небе существуют прообразы возникающего, а в становлении – подобия небесного» (Procl. In Tim. 156, 10-12) [Прокл, 2012, с. 255].

Таблица 26. – Схема художественного пространства в книге «Кормчие звезды»

Сфера	**Уровни**
Небесная	Трансцендентный, занебесный
	Трансцендентно-имманентный, небесный, эфир, звездное небо
Земная	Земной, феноменальный
	Подземный, теллурический

Описанная нами пространственная мифология соотносится с моделью, предложенной С.В. Федотовой. Она предлагает различать три вида пространственно-временных структур: хронотоп, кайротоп и эонотоп. Термин «кайротоп происходит от греческого слова “кайрос”, под которым понимается “момент в неопределенный период времени, когда происходит нечто особенное”» [Федотова, 2012, с. 192]. Кайротоп фиксирует событие «вхождения вечности, когда горизонталь хроноса пересекает вертикаль кайроса, когда свершается эпифания» [Федотова, 2012, с. 192]. «В кайротопе всегда присутствует встреча с вечным» [Федотова, 2012, с. 195].

Эонотоп определяется как такая пространственно-временная структура, в которой «время не существует, не воспринимается и не изображается вне сопричастности вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью» [Лепахин, 2002, с. 291]. Для эонотопа характерна иконичность.

Очевидно, что данная модель соответствует нашей модели художественного пространства Иванова, где мы различили три сферы – эмпирическую, мистическую и метафизическую. Хронотоп характерен для эмпирической, кайротоп – для мистической, а эонотоп – для метафизической сферы.

В цикле «Порыв и грани», для которого характерна бинарная пространственная модель (небо/земля), ситуация предстает в таком виде: хронотоп характерен для нижней, земной пространственной сферы, кайротоп

– для видимой части верхней, небесной сферы, а эонотоп – для невидимого, трансцендентного уровня небесной сферы.

Пространственно-мифологическая структура «Кормчих звезд» соотносится с мистериально-дионисийским сюжетом. Трансцендентный уровень сопоставим с первыми триадами мистериального и сотериологического сюжетов; их роднит архетипичность и парадигматичность. Трансцендентно-имманентный уровень можно сопоставить со вторыми триадами мистериального и сотериологического сюжетов, для которых, как мы показали в параграфе 1.1., характерна идеальная реализация исходного первообраза. Подземный, хтонический уровень родственен титаническому началу, вбирающему в себя дионисийское, а стало быть, третьей триаде мистериального сюжета. Земной уровень явным образом соотносится с третьей триадой сотериологического сюжета.

3.1.3. Механизм создания мистериально-дионисийского метатекста

Открывает цикл «Порыв и грани» стихотворение «Красота», которое наряду с финальным текстом цикла, стихотворением «Творчество», является мистико-эстетическим манифестом Иванова. Природа Красоты двойственна: она – дочь неба и земли. Двойственная природа Красоты выражена в антиномически напряженной фразе: «Я, в моей обители земной,/ Се, гряду по горнему эфиру» [Иванов, 1971, с. 517]. Вместе с тем Красота – тайна («тайна мне самой и тайна миру»)[134]. Синтез двойственности и таинственности Красоты достигается в том, что она предстает как трансцендентный, горний мир в модусе своего явления миру дольнему[135].

---

[134] Обстоятельный анализ языковых и образно-поэтических особенностей стихотворения «Красота» представлена в: [Грек, 2004а, с. 324–326].

[135] Р.Е. Помирчий первым указывает на ритмическую и строфическую связь ивановского стихотворения с балладой Гете «Коринфская невеста» [Иванов, 1995, 2,

Стихотворение «Красота» органично укладывается в мистериально-дионисийский сюжет, если мы соотнесем его с важнейшим теоретико-эстетическим текстом Иванова «О границах искусства», где для описания процесса творчества Иванов применяет категории дионисийского и аполлонийского. Красота – идеальная форма еще не воплощенного, но уже сущего художественного произведения – понимается Ивановым как синтез дионисийской эпифании, т.е. «ясного видения или лицезрения высших реальностей», и аполлонийского видения: «аполлинийский сон, – сон памяти о мелькнувшей ему эпифании, – являющий художнику идеальный образ его, еще не воплощенного, создания» [Иванов, 2007, с. 405].

Н.В. Котрелев не берется дать определение ивановской Красоты: «Невозможно назвать достоверно имя той, с кем описана встреча, – вдохновительница, муза, воплощенная красота, Душа Мира» [Котрелев, 2023а, 2, с. 296]. Мы же возьмем на себя смелость определить Красоту, опираясь на имманентные образные особенности стихотворения, его контекстуальные связи с поэзией и эстетикой Иванова.

Красота есть Мировая Душа в ее идеальном модусе (см. анализ стихотворения «Pietà», параграф 1.3.4.). Красота является квинтэссенцией эфирного, трансцендентно-имманентного уровня художественного пространства Иванова. Поэтому она связана с Зевсом-Дионисом как небесным первообразом эмпирического, земного мира (вторая триада сотериологического сюжета восхождения). Ее аналоги в поэзии Иванова – Исида, Психея, Богородица. Это родство Красоты с Зевсом-Дионисом станет

с. 270], а М. Вахтель демонстрирует и связь семантическую: в обоих произведениях центральным является мотив «появления прекрасной бессмертной женщины, которая навсегда изменяет жизнь человека» [Wachtel, 1994c, p. 48; Вахтель, 1996, с. 188]. Причем этот мотив роднит ивановский текст с гомеровским гимном к Деметре и с поэмой В. Соловьева «Три свидания». Н.В. Котрелев сближает ивановскую «Красоту» с «Посвящением» («Zueignung») Гете: «Гетевская интродукция, как и ивановская, рассказывает о встрече героя с Женщиной, вступающей с героем в отношения завета, мы и там, и там слышим рассказ о жреческой инициации» [Котрелев, 2023а, с. 308].

яснее, если мы учтем, что и тот и другой образ символически взаимосвязаны со звездным небом. А оно предстает как дионисийско-титанический символ, антиномия, пульсирующая между множественным единством и разъединенным множеством (см. параграф 1.3.4). Красота предстает как женский лик небесного Зевса-Диониса. Только в отличие от Психеи-искательницы, Изиды или скорбящей Богородицы, которые символизируют звездное небо как разъятое множество, Красота символизирует его гармоничный аспект как множественного единства.

Дионисийские коннотации Красоты актуализируются Ивановым с помощью примечаний к стихотворению: «По стоикам и орфикам, Адрастея – неизбежная, неотвратимая Судьба, мировая Необходимость» [Иванов, 1971, с. 859]. Адрестея встречается в орфических фрагментах (Kern 152), однако наиболее соответствующее ивановским интенциям толкование Адрастеи дает Прокл. Адрастея связана с «созерцанием умопостигаемых благ», она пронизывает собой весь мир, высший и низший, и «повелевает всеми божественными законами» (Procl. Theol. Plat. IV, 51, 7 и 14-15) [Прокл, 2001, с. 267].

На специфическое единство дионисийского и титанического, присущее Красоте, указывает формула из «Символики эстетических начал»: «Красота, всякий раз снова нисходя на землю с дарами Неба, знаменует вечное обручение Духа с Душою Мира, являясь пред нами непрестанно обновляющимся прообразом и обетованием вселенского Преображения» [Иванов, 1971, с. 827]. Красота особым образом двойственна: в ней небесно-дионисийское и титанически-земное соединены таким образом, что в этом союзе доминирует дионисийское. На это указывает срединное положение между небесным, духовным миром и миром земным, материальным. Доминирование дионисийского начала делает Красоту первообразом космического преображения.

Весьма знаменательно, что созерцание лика Красоты становится для лирического героя источником прозрения[136]: «Кто мой лик узрел, / Тот навек прозрел – / Дольний мир навек пред ним иной» [Иванов, 1971, с. 517]. Меламп инициируемый, который символизирует титаническую личность и падшего человека, также устремляется к небесному Зевсу-Дионису и, будучи исполнен его светом, преображается, обретая дар двойного зрения и прорицания. Меламп инициированный, как мы показали в параграфе 1.5.7, вполне закономерно становится мужским аналогом Гиппы – гармонизированной Мировой души, соединенной с Дионисом (Мировым умом, Духом).

Итак, каким образом стихотворение «Красота», не имеющее на лексико-тематическом уровне никакой взаимосвязи с Дионисом, вписывается в мистериально-дионисийский метатекст? Во-первых, это происходит с помощью орфико-неоплатонической аллюзии (Адрастея), а во-вторых, с помощью соотнесения стихотворного текста со структурой художественного пространства.

Второе стихотворение цикла, **«Пробуждение»**, играет роль интермедии. Лирический герой оказываются во время плавания (метафора жизненного пути) между двумя безднами: живая, огнезрящая, дышащая – звездное небо, глухая, ропщущая – море[137]. Лирический герой хотя и «потерян в безднах», но ориентируется на кормчие звезды, т.е. эфирный, трансцендентно-имманентный уровень небесной сферы, связанный с Красотой [Иванов, 1971, с. 518]. Это произведение включается в мистериально-дионисийский метатекст при посредстве астральной символики. Как мы установили в параграфе 1.3.4, звездное небо, рассмотренное как множественное единство, предстает у Иванова как символ

---

[136] В стихотворении «Красота» «обозначаются центральные мотивы теофании, прозрения, обретения особого видения и инспирации» [Маштакова, Созина, 2022, с. 98].

[137] Остальные значения образа «двойной бездны» исследуются здесь: [Созина, 1997; Петров, 2018а].

Диониса воскресшего (Осириса, Христа), женским аналогом которого является спасенная Мировая душа (Гиппа, Исида, Богородица). Родство с мистериально-дионисийским сюжетом устанавливается также на лексико-семантическом уровне: «горящие мужи» = «огнезрящая бездна» = звездное небо. Сам герой стихотворения, уснувший и прозревший тайну звездного неба, соотносится с Мелампом инициируемым.

В стихотворении **«Дух»** впервые в творчестве Иванова возникает важнейшая для него антиномия «макрокосм / микрокосм»: человеческий дух соотносится с Духом божественным. Мы уже отмечали, что категория макрокосма связана с дионисийским, а категория микрокосма – с титаническим (см. параграф 1.3.4.). Здесь, как и во многих текстах Иванова, макрокосм и микрокосм визуализируются с помощью астральной символики.

Вполне в духе ивановского панантропизма[138] макрокосм не просто уподобляется микрокосму, но и приобретает физиономические, человекоподобные черты: «Над бездной ночи Дух, горя, / Миры водил Любви кормилом» [Иванов, 1971, с. 518]. Микрокосм, в свою очередь, объединяется с макрокосмом и, будучи его частью, претерпевает те же судьбы, что и макрокосм. Трагическая разделенность божественно-дионисийского и стремление титанически-разрозненного к объединению определяет собой все бытие, равно космическое и человеческое.

Стремление человеческого духа к слиянию с Духом божественным изображается как отражение неба в море, как будто море вобрало в себя все небо, слившись с ним. На это указывает образ безбрежного лона и образ двух бездн, которые в стихотворении «Пробуждение» предстают как небо и море. «Мой дух, ширяясь и паря, / Летел во сретенье светилам. / И бездне – бездной отвечал, И твердь держал безбрежным лоном» [Иванов, 1971, с. 518].

---

[138] «Панантропизм – идея эллинства: оно познало, что имя земле и миру – Всечеловек. Через обоготворение человека эллины открыли человекоподобие богов. Антропоморфизм распространили они и на всю природу как на часть богоподобного человека» [Иванов, 2007, с. 243].

Памела Давидсон описывает дантовский слой символики стихотворения[139]. Иванов изображает «soul's mystic journey within the framework of Dante's ascent through the heavenly spheres <…> Dante's journey through the heavenly spheres of Paradise represents a form of spiritual union with the cosmos which culminates in his soul becoming like the stars and planets, a passive vessel filled with and revolved by divine love, the power through which God moves the universe[140] [Davidson, 1989, p. 138–139]. Как видим, дантовские подтексты вписываются в общую символику макрокосма и микрокосма.

Взаимосвязь между макрокосмом Духа и микрокосмом духа выражается с помощью мотива отражения: «Любовь, как атом огневой, / Его [дух – Л.К.] в пожар миров метнула: / В нем на себя она взглянула, / И в ней узнал он пламень свой» [Иванов, 1971, с. 519]. Памела Давидсон отмечает, что мотив взаимодействия макрокосма и микрокосма имеет у Иванова дионисийскую сущность: «Individual soul (the microcosm) should break forth from its boundaries ("the impulse and the limits") to merge with the cosmos or divine spirit of the universe (the macrocosm). Writing about Nietzsche in his work on the religion of Dionysus, he defined this state of religious ecstasy as the "metaphysical merging with the unity of the cosmos and with the soul of the suffering world". It is this principle of Dionysiac interaction between the microcosm and the macrocosm which forms the true basis of much of the imagery of *The Spirit*»[141] [Davidson, 1989, p. 142].

---

[139] См. об этом также: [Асоян, 1990, с. 148–181].

[140] «мистическое путешествие души в рамках восхождения Данте к небесным сферам. <...> Путешествие Данте сквозь небесные сферы Рая представляет собой форму духовного единения с космосом, кульминацией которого является то, что его душа становится подобной звездам и планетам, пассивным сосудом, наполненным божественной любовью и приводимым в движение силой, с помощью которой Бог управляет вселенной».

[141] «Индивидуальная душа (микрокосм) должна вырваться за свои границы ("порыв и грани"), чтобы слиться с космосом или божественным духом Вселенной (макрокосмом). Говоря о Ницше в своей работе о религии Диониса, Иванов определил это состояние религиозного экстаза как "метафизическое слияние с космическим целым и с душой

Мы помним, что мотив отражения является неотъемлемой частью мистериально-дионисийского сюжета: Дионис, отражаясь в Зеркале Персефоны – Души Мира, дробится на дискретное множество самоутверждающихся существ – титанов; сердце Диониса должно засиять не только в небесной сфере (Зевс-Дионис), но и в земной (новый Дионис, спасенное человечество). В стихотворении «Дух» делается акцент на взаимосвязи между творением, духом как огненным атомом-монадой и титанически-раздельной формой бытия, с одной стороны, и Творцом, Духом как дионисийски-целостным Сущим. Эта взаимосвязь выражается с помощью взаимного отражения: макрокосма – в микрокосме и микрокосма – в макрокосме. Трактовку этого образа взаимного отражения друг в друге макрокосма и микрокосма Иванов дает в статье «Спорады»: «что, если мы, глядящиеся в зеркало и видящие ответный взгляд, сами – живое зеркало, и наше зрящее око – только отсвет и отражение живого ока, вперенного в нас? Бросая от себя луч вовне, не приняли ли мы его раньше извне, отразив в своем микрокосме вселенскую тайну?» [Иванов, 2007, с. 250]. Это неслиянное, но и нераздельное тождество микрокосма и макрокосма, представленное в стихотворении «Дух», является третьим элементом третьей триады сотериологического сюжета: Зевс-Дионис есть такой аспект макрокосма, который содержит в себе микрокосм, титаническое начало, через которое прошло сердце Диониса; а обоженный человек представляет собой такой микрокосм, который вобрал в себя макрокосм – Зевса-Диониса. Здесь дионисийское и титаническое начала гармонизированы, поэтому состояние человеческого духа может быть соотнесено с новым Дионисом.

Итак, стихотворение «Дух» входит в мистериально-дионисийкий метатекст с помощью астральной символики, имплицитно содержащей в себе дионисийский субстрат, и с помощью мотива отражения, имеющего

страдающего мира”. Именно этот принцип дионисийского взаимодействия между микрокосмом и макрокосмом составляет истинную основу образного строя “Духа”».

мистериально-дионисийские коннотации (вторая триада мистериального сюжета и третья триада сотериологического сюжета)

Стихотворение **«Персть»**, как и весь комплекс текстов, связанных с мистикой Земли, служит как бы противовесом и необходимым антиномическим дополнением к спиритуализму астральной символики. Здесь выражается ивановский завет верности Земле и вера в ее религиозно-мистическую силу. Лирический герой ощущает собственную греховность и необходимость раскаяния: «Я пал, сражен души недугом...» [Иванов, 1971, с. 519] Изменение человеческой природы происходит не только путем стремления к небесному, трансцендентному, но и через осознание единства с Землей как женским началом творения: «Укор уж сердца не терзал: / Мой умер грех с моей гордыней, – И, вновь родним с родной святыней, / Я Землю, Землю лобызал!» [Там же] Лик нового Диониса, т.е. преображенного и спасенного человечества, должен прославиться, как мы помним, «на матернем лоне», т.е. в земном мире. Человек должен не раствориться в духовном, а пронизать материально-земное идеально-духовным, соединить земное с небесным. «The poem thus encapsulates Ivanov's synthetic mythmaking, according to which the masculine principle of active initiative and sin must always seek dissolution in the feminine principle: heaven must return to the earth, the spirit must be grounded in the soul, and man must submit to the love of woman»[142] [Bird, 2006, p. 51]. Стихотворение «Дух» может оставить впечатление, что единство творения с Творцом, титанического с дионисийским может достигаться лишь через растворение духа человеческого в Духе божественном, т.е. в утверждении одного дионисийского начала. Однако это не так. Спасение титанического начала происходит не через его аннигиляцию, а посредством его свободного и

[142] «Таким образом, стихотворение воплощает синтетическое мифотворчество Иванова, согласно которому мужское начало активности и греха всегда должно стремиться раствориться в женском начале: небеса должны вернуться на землю, дух должен утвердиться в душе, а мужчина должен подчиниться любви женщины».

жертвенного самоутверждения в дионисийском. Только так титаническое, оставшись самим собой, может быть спасено. Стихотворение «Персть» утверждает Землю как арену спасения титанического начала через единение с дионисийским. В данном случае средством соотнесения стихотворения с мистериально-дионисийским сюжетом выступает пространственная мифология, описанная нами выше.

В стихотворении **«Воплощение»** лирическому герою снится сон, как он, еще «неживший дух», летит в «подлунный мир» [Иванов, 1971, с. 519]. Человеческий дух проходит сквозь семь планетарных сфер («семиструнная гармония и семивенчанная краса хора планет» [Иванов, 1971, с. 519]), которые через «Тимея» и комментарий Прокла связаны с титанами, растерзавшими Диониса (см. параграф 1.5.2). Титаническому началу оказывается подчинен сам человеческий дух. Он жаждет такого воплощения, которое бы позволило ему эгоистически и самовластно охватить все бытийные формы: «Дай мне вместить кумиров много тленных/ В мой тленный храм» [Иванов, 1971, с. 520]. Титаническая множественность решительно доминирует над дионисиийским единством: «В мой век земной, о, дай мне жизней много, / Изведав, слить!» [Там же] Такая форма воплощения в виде алчного беспредельного становления осуждается, поскольку в ней нет единства и цельности: «О алчный дух! твоя любовь – измена, / Но глад – удел!..» [Там же]. Последние стихи – формула титанического начала, для которого любовь является вечным голодом, потому что ограничивается обладанием. Итак, стихотворение «Воплощение» вписывается в мистериально-дионисийский метатекст благодаря образам и мотивам, которые имеют либо философско-мифологическую взаимосвязь с дионисийством (семь планетарных сфер), либо окказиональную (любовь-голод, эгоистическое самоутверждение).

В стихотворении **«В Колизее»** отражаются переживания Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал во время их свидания в Риме 12-15 марта 1895 года, их «трехдневного брака» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 153].

Роберт Бёрд раскрывает смысл одного из подтекстов «В Колизее», который обозначен эпиграфом из драмы Байрона «Небо и земля»: «Great is their love, who love in sin and fear». «In Byron's drama the lovers not only reject their lawful suitors but also contradict God's prohibition against love between humans and angels Anah and Aholibamah, two female descendents of Cain, reject the sons of Noah for the angels Azaziel and Samiasa»[143] [Bird, 2006, p. 53]. Байронический подтекст «подсвечивает» образ «преступных терний любви», которыми оказались обвиты Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал во время свидания в Колизее.

Памела Давидсон устанавливает взаимосвязь между ивановским текстом и историей Франчески да Римини и Паоло Малатесты, двух любовников, которые изменили супругам, предавшись любовной страсти. Дантовский слой произведения переплетается с ивановской концепцией Эроса (Диониса). «Whereas Dante roundly condemned excessive carnal love and Francesca and Paolo as representatives of this sin, Ivanov regarded sexual love as closely linked to his ideal of Eros In his poem, he has deliberately set the couple's experience of love against a background which carries associations of martyrdom in order to bring out its sacrificial dimension»[144] [Davidson, 1989, p. 162]. Исследовательница очень удачно улавливает парадоксальное единство

---

[143] «В драме Байрона влюбленные не только отвергают своих законных поклонников, но и противоречат Божьему запрету на любовь между людьми и ангелами. Ана и Аголибама, потомки Каина, отвергают сыновей Ноя ради ангелов Азазаила и Самаза».

[144] «В то время как Данте решительно осуждал плотскую любовь и Франческу и Паоло как олицетворение этого греха, Иванов считал чувственную любовь тесно связанной с его идеалом Эроса. В своем стихотворении он намеренно поместил любовное свидание на фоне, который ассоциируется с мученичеством, чтобы подчеркнуть его жертвенный аспект».

преступной страсти и жертвенности, которое характерно для ивановского произведения.

И байронический, и дантовский подтексты объединяет дионисийский субстрат, который проступает на лексическо-тематическом уровне[145]: «влажнокудрый день», «истомные бури», «алчный день», «святиться в грехе», «преступные тернии любви», «жадный плен свободы» – все это слова с окказионально дионисийской семантикой, которая и вводит данное произведение в мистериально-дионийский метатекст. Иванов осознает свою связь с Зиновьевой-Аннибал как такую любовь, которая одновременно и преступна и священна, содержит в себе, несмотря на греховность, духовный потенциал, который ее искупает[146]. Этот нравственный антиномизм очень близок третьей триаде мистериального сюжета, содержанием которой является титаническое преступление, которое парадоксальным образом становится залогом будущего спасения, утверждения божественно-дионийского.

Заглавие стихотвореniz **«La selva oscura»** переводится с итальянского как «сумрачный лес» и отсылает читателя к началу «Божественной комедии» Данте. Сумрачный лес – это лес грехов и заблуждений, преграждающих путь герою дантовской поэмы к спасительному холму [Данте, 2001, с. 77]. «La selva oscura» образует диптих со стихотворением «Дух». Это выражается с помощью дантовских эпиграфов. Эпиграф к «Духу» – последний стих «Божественной комедии», к «La selva oscura» – первый. Оба текста выражают «opposite extremes of the mystic experience». «If “The Spirit” describes the “impulse” (poryv) or flight of the spirit to the heavens and the consummation of its mystic journey, “La Selva Oscura” concentrates on the 'limits' (grant) of man's

---

[145] Лексико-тематический анализ стихотворения «В Колизее» представлен здесь: [Павлова, 2000].

[146] Ср. с письмами Иванова Зиновьевой-Аннибал [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 157–159].

earthly condition and describes the state of suffering striving which preceedes the upward flight»[147] [Davidson, 1989, p. 149].

Как и «Воплощение», «La selva oscura» сфокусировано на титаническом начале, оторванном от дионисийского: «О, крест земли! О, крест небес! / И каждый миг – «прости»! / И вздохи гор, и долго – лес, / И долго – крест нести!» [Иванов, 1971, с. 522]

Лирический герой должен нести крест земли, идти путем очищающих страданий. В этом смысле он, микрокосм, находится в единстве с Мировой Душой, макрокосмом, которая, как мы установили в параграфе 1.5.3, крестообразно распределена по космосу. «Мотив двойного креста («креста земли» и «креста небес») – яркое свидетельство проекции платоновской темы распятия Мировой Души» [Титаренко, 2012, с. 277]. Земной путь лирического героя сопровождается «вздохами гор». Это одновременно и метафора устремленности земли к небу и скорби земли в разлуке с небом[148], т.е., следуя пространственной мифологии Иванова, титанического в разлуке с дионисийским, которое маркировано как астральная сфера: «Светлеет ночь. Горит звезда / В дали святой небес» [Иванов, 1971, с. 521].

На пути к Небу земное, титаническое должно пройти путь восхождения, которое понимается Ивановым как путь страдания: «Подвиг восхождения – подвиг разлуки и расторжения, утраты и отдачи, отрешения от своего и от себя ради дотоле чуждого и ради себя иного. <…> В этом подвиге – любовь к страданию, свободное самоутверждение страдания. Страдание же может быть вообще определено как оскудение и изнеможение чрез обособление» [Иванов, 2007, с. 824]. Здесь уместно вспомнить

---

[147] «противоположные точки мистического опыта»… «Если “Дух” описывает “порыв” или полет духа к небесам и завершение его мистического путешествия, то “La Selva Oscura” концентрируется на гранях земного человеческого существования и изображает состояние страдающего стремления, которое переходит в полет ввысь».

[148] Символика гор у Иванова обстоятельно анализируется здесь: [Павлова, 2003; Павлова, 2004а].

инициацию Мелампа. Его преображение происходит в результате проникновения лучей Зевса-Диониса (ночного Солнца) в его грудь. Это соотносится со страданием, которое в стихотворении «Неведомому богу» испытывает лирический герой во время дионисийского радения и которое предшествует воскресению Адониса (лика Диониса): «О, сладко-текучие муки! Мне в ноги вонзайтесь, лучи! / Пронзайте отверстые руки! Терзайте, святые мечи! / Ты грудь из таинственной груди, рази, огневая струя!..» [Иванов, 1971, с. 541–542]

Итак, стихотворение «La selva oscura» входит в мистериально-дионисийский сюжет с помощью 1. пространственной мифологии Иванова, предполагающей антитезу дионисийского и титанического как небесного и земного, 2. космологического образа креста (первая триада мистериального сюжета нисхождения), 3. темы страдания как внутренней формы восхождения, через соотношение с инициацией Мелампа отсылающего нас к третьей триаде мистериального сюжета восхождения.

Титаническое начало находится в центре внимания также в стихотворении **«Песнь потомков Каиновых».** Это стихотворение с варьированием нескольких строк полностью повторяется в трагедии «Прометей». Это означает, что впоследствии, при работе над своей трагедией, Иванов осознавал связь стихотворения с мистериально-дионисийским сюжетом и подчеркивал ее инкорпорированием своего раннего стихотворения в свою главную трагедию.

Стихотворение построено на осмыслении символики семени, земли и растения. Хор мужчин и хор женщин, попеременно поющие свои песни, выражают антиномически напряженное противопоставление титанического, отягченного грехом своеволия человечества (третий член третьей триады сюжета нисхождения) и человечества дионисийского, искупленного и преображенного (третий член третьей триады сюжета восхождения).

Первая песнь мужского хора утверждает, что внутри земного бытия таится «святое семя». Это семя жизни, которое питает надежду в человеке, но оно мертво, погребено в недрах микрокосма, подобно посеянному семени: «Недр твоих в тайник незримый / Мы надежды погребли» [Иванов, 1971, с. 522]. Эта символика однозначно отсылает нас к титанам, которые поглощают Диониса, чей целостный огонь разделяется в них на раздельные частицы, семена огня.

Вторая песнь мужского хора углубляет и детализирует эту аналогию: «О, зачем слепая воля / Нас отторгла от тебя – / И скитаться наша доля, / Ненавидя и любя? / Огнь сжигает нас мятежный, / Нас пятнает страсть и гнев, / И для жатвы неизбежной / Преступленья зреет сев» [Иванов, 1971, с. 522]. Мужская часть человечества – наиболее чистое воплощение титанического начала в земном бытии – наделено «слепой волей», которая приводит к преступлению, узурпации дионисийского огня, который из благого и созидательного превращается в мятежный огонь страсти и гнева. Довершает картину слитость любви и ненависти в рамках титанического микрокосма.

Женский хор воспевает всходы, которые вырастают из посеянного семени. Подобно тому как из разложившегося в земле семени появляется новое растение, точно так же из мятежной титанической воли, укрощенной смирением земного начала («Дар сознанья – дар проклятья – / Угаси в земле сырой» [Иванов, 1971, с. 523]), возникает преображенное человечество: «Да из недр твоих священных / Встанем – дольние цветы, / Встанем – класы нив смиренных, / Непорочны и святы!..» [Там же] Д.М. Магомедова дает верное определение: «Смерть личного сознания [= титаническое – Л.К.] оказывается залогом “возрождения” в ином, гармонизированном облике природы [= новый Дионис – Л.К.]» [Магомедова, 1996, с. 300], а вот С.В. Федотова, на наш взгляд, превратно толкует финал стихотворения как «возвращение к бессознательно-природному бесстрастному состоянию» [Федотова, 2012,

с. 203]. Федотовская интерпретация скорее относится к форме бытия, которую описывает Поток в «Ночи в Пустыне» (см. ниже), а именно – полная деиндивидуализация и разложение человеческой монады на природные стихии.

Стало быть, стихотворение «Песнь потомков Каиновых» становится частью мистериально-дионисийского метатекста благодаря соотнесению с категориями ивановского художественного пространства (небесное и земное), с растительной символикой (семя – дионисийское начало в глубинах титанического, сев – титаническое, поглощающее дионисийское, цветы – преображенное человечество).

Лирический герой стихотворения **«Покорность»** является путником (метафора жизненного пути): «Иду в вечерней мгле под сводами древес» [Иванов, 1971, с. 523]. Он замкнут в земном мире и противопоставлен миру небесному, олицетворением которого является Утренняя звезда: «Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес / Явилась, и дрожит...; Эоны долгие, светило, ты плывешь; / Ты мой летучий век, как день, переживешь» [Там же]. Эта антитеза имеет не только пространственное, но и временное измерение: вечность (эоны долгие) / время (летучий век). Антиномичность верхней и нижней пространственной сферы выражается формулой «Мы – братья чуждые» [Там же].

Земная жизнь отмечена титаническим принципом индивидуации, который проявляется в разъединенности людей друг от друга и в обреченности на одиночество: «Детей творения, нас, в разлученной доле, / Покорность единит единой вечной Воле. / Как осенью листы, сменяясь без конца, / Несутся смертные дыханием Отца; / Простертые, на миг соединяют руки – / И вновь гонимы в даль забывчивой разлуки…» [Там же]

Трагическая судьба ожидает также любовь: «Сосредоточив жар, объемлющий весь мир, / Мы любим в Женщине его живой кумир: / Но в

грани существа безвыходно стесненный, / Наш тайный, лучший пыл умрет неизъясненный» [Иванов, 1971, с. 524].

Любовь изображается здесь по-дантовски. «Жар, объемлющий весь мир», сродни универсальной Любви, которая движет Солнце и светила. Примечательно также, что огонь любви оказывается «в грани существа безвыходно стесненный». В этом смысле любовь предстает тем самым дионисийским началом, которое погружено внутрь титанической стихии и погребено в нем, подобно семени в земле. Иванов разрабатывает этот мотив в романтическом ключе. Любовь в земных условиях оказывается невыразима и неосуществима: «Наш тайный, лучший пыл умрет неизъясненный».

Стихотворение «Покорность», разрабатывающее мотив одиночества человека в любви и в смерти[149], содержит в себе ряд тем и мотивов, которые в своей совокупности указывают на родство с мистериально-дионисийским сюжетом: 1) пространственно-мифологическая антитеза неба и земли как антиномия дионисийского и титанического, 2) мотив разлуки (= титаническое разъединенность), 3) замкнутость любовного чувства в рамках индивидуальной души (= принцип индивидуации).

Мотивно-образный анализ стихотворения **«Утренняя Звезда»,** предпринятый Л.В. Павловой, убедительно продемонстрировал уникальность заглавного образа, заключающуюся в связи Утренней звезды не только с небом, но и с землей: «1) она является единственной, кто *клонит взоры к нам с воздушного шатра;* 2) она – *сестра дольнего мира*, установлены родственные отношения*;* 3) она не равнодушна к судьбам людей, *провожает дольний мир в путь своей молитвой.* «Оси пространства оказываются спаянными в точке “Утренней Звезды”. <…> Верх и низ генетически спаяны, их единство нерасторжимо» [Павлова, 2001, с. 203].

Разберем заключительную строфу стихотворения.

---

[149] Образный и мотивный строй стихотворения «Покорность» исследуется тут: [Устинова, 1997].

«И, когда для жертвы мирной / Ночь раздвинет храм эфирный, / Снова светоч твой яви – / И, предтеча слав нетленных, / Отблеск тайн богоявленных / В грезе зрящей оживи!» [Иванов, 1971, с. 525]

Эта строфа изображает так называемую Небесную литургию, в которой участвуют ангелы-звезды[150]. Небо предстает как вселенский храм, в котором совершается литургия – «мирная жертва». «На литургии <…> ангелы призываются стать сослужителями священника, совершающего литургию. Земное богослужение ставится в нерасторжимую связь с небесным. Христос в качестве Священника вместе с ангелами торжественно служит Литургию на Небе, в то время как на земле священник совершает богослужение вместе с церковной общиной» [Каяниди, 2016, с. 170].

Ночное небо – природный символ Потира[151], а рассыпанные по небу звезды – символ Святых Даров, находящихся в литургической чаше[152]. Богоявленные Тайны, которые предстают за жертвой мирной, – не что иное, как Святые Таины, одно из наименований Тела и Крови Христовых.

Сквозь литургическую и астрально-ангельскую символику проступает, сливаясь с ними, дионисийско-титаническая символика. Мы уже знаем, что для Иванова звездное небо – символ жертвенного Диониса или титанов, растерзавших его (см. параграф 1.3.4). Эта языческая мистериальность дионисийства отождествляется с христианской литургикой: звезды – частицы Тела Христова, небо – потир[153]. Астрально-литургическая символика стихотворения «Утренняя Звезда» оказывается родственна третьей триаде сотериологического сюжета восхождения.

---

[150] Сходный мотив возникает в стихотворении «Неведомому богу», где сказано: «Я видел в ночи звездноокой с колоннами вечными храм <…> И звезды заочно служили, над кровлей отверстой горя» [Иванов, 1971, с. 540].

[151] О символике чаши у Иванова см.: [Саркисова, 1999].

[152] О символике неба как чаши и связи этой символики с литургическим преданием христианской церкви см.: [Лосев, 2022, с. 534].

[153] С помощью ивановских мистериально-дионисийских категорий анализирует христологическую догматику и символику литургии о. П. Флоренский в трактате «Философия культа» [Флоренский, 2018, с. 133–147].

Данное произведение становится частью мистериально-дионисийского метатекста с помощью 1) пространственной мифологии Иванова, согласно которой звездный уровень верхней пространственной сферы является совершенным умозрительным осуществлением божественного идеала (Утренняя звезда становится участницей Небесной литургии); 2) полисемантической многослойности ивановской символики, создающей эффект палимпсеста: звезды = ангелы = Святые дары = титаническое, просвещенное дионисийским.

В стихотворении **«Звездное Небо»** объектом изображения и осмысления вновь становится астральная символика: «Духа пламенным дыханьем / Севы Божии полны, / И струи небес прозрачных / Вглубь до дна оживлены» [Иванов, 1971, с. 525].

«Сердце ж алчет части равной / В тайне звезд и в тайне дна: / Пламенеет, и пророчит, / И за вечною чертой / Новый мир увидеть хочет / С искупленной Красотой» [Там же]. Финальная строчка стихотворения содержит загадочный мотив искупления Красоты. С его помощью создается аллюзия на первое стихотворение цикла. Там мы установили, что Красота есть Мировая душа. Крестообразность Мировой Души и ее титаническая разделенность на семь сфер, восходящая к «Тимею» Платона, сближает ее с Дионисом растерзанным. Отсюда –мотив искупления Красоты, которое связано с прорывом в трансцендентное («И за вечною чертой / Новый мир увидеть хочет»).

Сердце, алчущее нового, преображенного мира, т.е. появления нового Диониса[154], есть титанический человеческий дух, устремленный в небесную сферу, к Зевсу-Дионису. Последний, будучи Мировым умом, знаменует как раз идеальную целостность Мировой Души, т.е. ее искупление, данное в умозрительном аспекте. Вообще, финальная мотивно-образная ситуация

[154] Рукописный вариант «с обновленной красотой» поддерживает ассоциацию с новым Дионисом [Иванов, 1995, I, с. 240].

практически идентична окончанию поэмы «Сон Мелампа», где Меламп устремляется к созерцанию астрального Зевса-Диониса, который является идеальной реализацией первообраза спасения дионисийской сущности в инобытии. Стало быть, стихотворение «Звездное Небо» актуализирует третью триаду сотериологического сюжета.

Инструментами создания мистериально-дионийского метатекста здесь выступает 1) астральная символика, 2) окказионально-дионисийская лексика (сердце, алкать, пламенеть, искупленная, тайна, дно), 3) общая мотивно-образная ситуация, которую можно обозначить как «устремление мистически настроенного героя к созерцанию звездного неба как символа тайн мироздания».

Стихотворение **«Океаниды»**, так же как «Песнь потомков Каиновых», было включено в трагедию «Прометей», а стало быть, было осознано Ивановым как часть мистериально-дионисийского метатекста.

Авторский эпиграф на древнегреческом ’Αρχαιότερον ἡ ἀναρχία τῆς εὐνομίας («Изначальнее благостроения – безначалие») опрозрачнивает титаническую идею произведения, выражаемую словом ἡ ἀναρχία, «безначалие». Опираясь на эсхиловского «Прометея», Иванов создает образ Океанид-менад: «Серебропенные Мэнады! / О, Хаос! страшен ваш завет: / Нет воле вне себя преграды...» [Иванов, 1971, с. 527] А поскольку для Иванова менады являются культовой репрезентацией мифологических титанов, причем причастившихся дионисийского начала[155], то ясно, что и Океаниды являются женской ипостасью третьего начала третьей триады сюжета нисхождения, адаптированного под прометеевский сюжет, в котором роль Диониса-жертвы выполняет прикованный Прометей, жреческую функцию берет на себя Зевс-Кронид, а хор Океанид является таким титаническим началом, в котором смешано титаническое и дионисийское, но

[155] «Титаны созданы мифом по образу Менад» [Иванов, 2014, с. 107].

доминирует дионисийское. Поэтому Океаниды совмещают духовное и хаотическое начало: «Вас Дух влечет, – громами брани / Колебля мира стройный плен, / Вещать, что нет живому грани, / Что древний бунт не одолен...» [Иванов, 1971, с. 526] Влекомые Духом, Океаниды борются против тиранической власти Зевса-Кронида над миром, как «кующей звенья Силы» и «сомкнувшей цепь Судьбы» [Там же]. Однако их борьба безрезультатна («Вам нет победы, нет отрады, / И нет надежд, – и мира нет!» [Иванов, 1971, с. 527]), потому что в них остается непреодоленной титаническая стихия, которую должен искупить новый Дионис[156], «кроткий бранник, повинный Духу» [Там же].

Стихотворение «Океаниды» вписывается в мистериально-дионисийский метатекст на образном уровне, 1) с помощью с перифрастического выражения «Серебропенные Мэнады», 2) посредством титанической семантики символа моря в рамках ивановской образной системы[157], 3) через сопоставление с прометеевским сюжетом, который Иванов вслед за Ницше интерпретировал как видоизмененное повторение мистериально-дионисийской мифологемы.

Стихотворение **«Ночь в пустыне»** Иванов считал лейтмотивом всей книги «Кормчие звезды» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 415]. Это говорит о его особом значении, которое нам и предстоит прояснить.

Стихотворение драматизировано. Оно построено как диалог Человека с Духом, Потоком, Падающими звездами и Духами пустыни. Дух выступает в качестве искусителя Человека. «Возникает фаустовская проблема искушения» [Титаренко, 2012, с. 278].

Первый монолог Человека задает общую тематику и проблематику произведения. Разберем этот монолог.

---

[156] На наш взгляд, Федотова дает слишком узкую трактовку начала, освобождающего Океанид, как «высшей свободы человека» [Федотова, 2012, с. 206].

[157] Символика моря у Иванова описывается здесь: [Павлова, 2002].

«Как близок Мир к юдоли этой! / Но не почил еще на ней...» [Иванов, 1971, с. 528].

Фиксируется наличная ситуация пространственной, онтологической и экзистенциальной разделенности неба и земли, человека и Бога.

«Грядущий гость! в душе согретой / К тебе порыв алчней, властней... Душа объятия раскрыла, / Горит, и напрягает крыла, – / И волит дух мятежный: пусть / Дохнёт Любовь по лире горней!» [Там же].

Мотивно-образная ситуация в «Ночи в пустыне» напоминает стихотворение «Дух», где человеческий дух-микрокосм устремляется к Духу божественному – макрокосму, который символизирован звездным небом.

Грядущий гость – символический образ, имеющий в контексте поэтической системы Иванова синкретичный характер: в нем объединяются христианские и антично-языческие черты. Грядущий гость – это Дионис-Эрос-Христос, умерший и воскресший, властвующий над смертью [Иванов, 1971, с. 705-706; Иванов, 1974, с. 371]. В контексте мистериально-дионисийского сюжета он совмещает черты Зевса-Диониса и нового Диониса. На это указывает астральная символика: «горняя лира» – это звездное небо, которое представляет собой Мировую душу, состоящую из семи звучащих планетарных сфер. Гармония в мире еще не наступила: ее лишь «волит дух мятежный» (человек), а «горняя лира» (= Мировая душа) еще не звучит, т.е. не находится в единстве с Зевсом-Дионисом. Здесь налицо драматическая ситуация третьей триады сотериологического сюжета: падший человек устремляется к Зевсу-Дионису, чтобы утвердить грядущее царство Диониса нового. Состояние Человека сродни состоянию Мелампа инициируемого, который представляет собой такую падшую титаническую личность, которая, однако, не довлеет себе и не ограничивается земным кругом существования, а устремляется в горние сферы: «Ужасом сладким дышал, созерцаньем горел ненасытным / Зрящий Меламп, и безмолвной к отцу воскрылялся молитвой» [Иванов, 1974, с. 298].

«День будет: вольно в груди горной, / Усталой тяжестью своей, / Родится вздох, от давних дней / Желанный глухо в дрёме чёрной! / И дрогнув, и содвигнув вдруг / Сознанье, спящее в их лоне, / Слепым усильем, – братский звук / Отрыгнут бездны в гулком стоне!..» [Иванов, 1971, с. 528].

В «Ночи в пустыне» идет речь о том, что в основе земного, природного бытия, характеризующегося темнотой, тяжестью, косностью, все же лежит свет сознания, Логос, роднящий Землю с Небом, творение с Творцом.

Для понимания данного места уместно вспомнить окончание «Сна Мелампа», где герой поэмы слышит сокровенное слово, которое произносится в земных недрах Мировой душой (см. параграф 1.5.7). Смутный призыв, слепое желание, томный мятеж, звук, зов, воля в неволе, издревле плененное слово – все это максимально близко вздоху в груди горной, слепому усилию, братскому звуку, гулкому стону, спящему сознанию. Эсхатологической перспективой мирового процесса является как раз пробуждение Мировой Души, которая дремлет в косной материи, и утверждение божественно-дионисийского бытия (=сердца Диониса).

В ответной реплике Дух утверждает бездушие природы, ее отчужденность от стремлений человеческого духа: «Природа слов твоих не слышит: / Взывай же к ней – она не дышит!..» [Иванов, 1971, с. 529].

Человек не принимает такой взгляд на природу. По его мнению, природа жива, только жизнь ее имеет титанический характер, при котором созидание неотделимо от разрушения: «Она чуждается любви, / Себе в разделе не довлеет, / Своей же плоти вожделеет, / И сеет в тлен, и жнет в крови» [Иванов, 1971, с. 529].

Человек формулирует свою жизненную миссию: «Лишь я хочу весь мир подвигнуть / Ко всеобъятию; лишь я / Хочу в союзе бытия Богосознания достигнуть» [Иванов, 1971, с. 529].

«Всеобъятие, союз бытия» – выражения, в которых отражается смысл третьей триады сотериологического сюжета. Тут вновь необходимо учесть

пространственную мифологию Иванова. Человек у Иванова хочет объединить земной и небесный мир, человеческий и божественный, природу и Дух. За всеми этими категориями скрывается антиномия дионисийского и титанического.

Обнаружение и осмысление мистериально-дионисийского субстрата позволяет точнее сформулировать основную проблему текста. «Ночь в пустыне» посвящена не искушению Человека раствориться в природных стихиях, преодолев принцип индивидуации посредством потери личного начала [Магомедова, 1996, с. 301], не критике «путей становления человека, его волевого самоопределения» [Федотова, 2012, с. 207], не разрешению «вопроса: идти герою по пути ницшеановского (sic!) человекобожия (индивидуализма) или по пути соловьевского богочеловечества (соборности)» [Маштакова, 2017, с. 195], а необходимости спасения твари через Человека, преодоления метафизической бездны, отделяющей падшее творение от небесного первоисточника бытия и смысла, путем пробуждения преданного забвению, «спящего» Логоса (=сердца Диониса, образа Божия), таящегося внутри творения.

Такой взгляд на проблематику «Ночи в пустыне» вызывает ассоциации со взглядами апостола Павла на соотношение человека и творения, развитыми в Послании к Римлянам (Рим. 8:19-23): «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее, в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего».

М.Б. Плюханова показывает, что этот новозаветный текст ложится в основу так называемого основного мифа в романах Достоевского, каким его представляет себе Иванов, – спасение героем-богоносцем плененной

Мировой Души, Матери-Земли [Плюханова, 2020, с. 296–298]. Этот основной миф взаимосвязан с мистериально-дионисийским сюжетом. Его изложение в книге о Достоевском (1932) поразительно напоминает проблематику «Ночи в пустыне»: «Действие трагического начала, определяющего отношения между Богом и человечеством, распространяются за пределы человеческой сферы на всю человеку подчиненную тварь и находит соответствие в потаенной душевной жизни Природы, которая воспринимается как живая сущность, зависящая от окончательного самоопределения человека и, на свой лад, эту зависимость сознающая. Мать-Земля, которая в конечном счете представляет всю Природу и которую наш поэт возводит в особый культ, вовлекается в круг богочеловеческой Мистерии Страстей. Человек несет перед ней древнюю вину, приумножает ее своей греховностью, но, обретая святость, трудится вместе с тем над ее спасением, которое ей будет дано в конце времен через преображение человека во Христе» [Иванов, 2020, с. 43].

То, что Иванов именует здесь «богочеловеческой Мистерией Страстей», и есть, в нашей терминологии, мистериально-дионисийский сюжет. Природа (Мать-Земля, Мировая Душа) в результате вселенского грехопадения («действия трагического начала»), т.е. титанического раздробления мировой целостности (= растерзание Диониса), мучается от разлада между творением и Творцом, т.е. преобладания титанического начала в земной жизни[158].

---

[158] В 1909 году Иванов христианизирует этот символ Матери-Земли – Мировой души, находящейся под властью титанического начала. В докладе «О евангельском смысле слова “земля”», прочитанном в мае 1909 на заседании Христианской секции Религиозно-философского общества в Петербурге [Иванов, 1994b, с. 142], Иванов различит два модуса бытия земного мира – наличное, падшее (Мир, ὁ κόσμος) и нормативное, спасенное (Земля, ἡ γῆ): «Мир – земля в ее данном, временном состоянии, в состоянии одержимости князю мира сего» [Иванов, 2008b, с. 76]. Иванов видит символическую связь между миром и самарянкой, у которой было семь мужей (Ин 4: 16–18), Марией Магдалиной, из которой было изгнано семь бесов (Мк 16:9; Лк 8:2), и женщиной, взятой в прелюбодеянии (Ин 8:3); евангельской персонификацией Земли становятся мудрые девы, которые дожидаются Жениха в полунощи (Мф 25: 1–13). Нетрудно заметить мистериально-дионисийскую природу данных рассуждений. Мир есть

«Преображение человека во Христе», т.е., в иной мифологической терминологии, явление нового Диониса, становится средством спасения всего творения, всей Природы – Мировой Души. Это преображение понимается как восстановление первоначальной целостности бытия («всеобъетие», «союз бытия»), которое сопровождается совершенным богопознанием.

Дальнейшее развитие сюжета «Ночи в пустыне» представляет собой рассмотрение ложных вариантов преодоления трагического разрыва титанически-земного с дионисийски-божественным.

Первый путь преодоления титанического принципа индивидуации предлагает Человеку Поток. Им может стать слияние с природными стихиями вплоть до потери личного начала, сознания и воли: «Смешаю с жизнию природы / Я жизнь твою в один сосуд; Обособленного сознанья / Ты сбросишь иго с вольных плеч» [Иванов, 1971, с. 530]. Предавшись обезличивающей воле Потока, человек действительно избавится от своей титанической отъединенности, изолированности от вселенской жизни, но вместе с тем он не достигнет «союза бытия», так как всеединство сменится всесмешением.

Путь преодоления трагического бытийного антиномизма, предлагаемый Человеку Падающими звездами, Федотова определяет как «беспечное и в этом смысле богоборческое забвение своего предназначения» [Федотова, 2012, с. 207]. Человек признает, что Падающими звездами

евангельский аналог Мировой души, находящейся под властью титанического начала и разделенной на семь планетарных сфер (третья триада мистериального сюжета), а Земля – евангельский аналог спасенной и преображенной Мировой души (третья триада сотериологического сюжета). Аналогом титанического растерзания выступает одержимость бесами и прелюбодеяние, которое Иванов трактует как апофеоз материальности, т.е. титанизма [Иванов, 2008b, с. 78]. С лингвистической точки зрения рассматривает ивановскую интерпретацию евангельского образа земли В.П. Ивлев [Ивлев, 2010]. В.В. Петров предлагает оккультную интерпретацию ивановской статьи, не учитывающую мистериально-дионисийскую основу его символической системы [Петров, 2018b].

владеют его собственные идеалы, т.е. стремление к бытийной интеграции небесного и земного: они «мечты губительной ловитва», а мечта эта – «благоволение и мир». Падающие звезды – «любвеобильные светила» [Иванов, 1971, с. 531], и их манит земное бытие. Они покидают небесную сферу, чтобы соединить друг с другом разделенные части космоса. Однако их порыв к примирению космических противоречий терпит неудачу. Это отражено в образных парадигмах «падающие звезды → слезы вечности», «падающие звезды → печаль надзвездной грезы». На наш взгляд, разгадку неудачи разрешения проблемы соединения земного и небесного, титанического и дионисийского Падающими звездами следует искать в этой формулировке: «Презрев уставленные круги, / Сорвавшись градом, без следа / Они угасли...» [Иванов, 1971, с. 531]. Падающие звезды олицетворяют попытку достичь «союза бытия» через нарушение установленной бытийной структуры: будучи частью верхней пространственной сферы, они переходят в нижнюю. Миссия же Человека состоит в том, чтобы примирить онтологические антиномии, оставаясь в земной сфере.

Духи пустыни, которые предстают Человеку в третий черед, связаны с темой индивидуализма. Они определяют, что не позволит Человеку пойти по пути имперсонализма, уничтожения личного начала в слиянии с Природой – чувство личности, единичности своего бытия: «Кто за нашей межой, / На краю быстрин? / Один! Один!– / Всегда чужой! / Всегда один!» [Иванов, 1971, с. 533].

В финале стихотворения Человек формулирует свою миссию. Она должна носить теургический характер: «Я сам, могучий, возведу / К сознанию хаос Природы» [Иванов, 1971, с. 533].

Человек подобен ивановскому Прометею. Задача обоих – пробуждение скрытого в материальной стихии творения божественного огня-семени, Логоса, сердца Диониса, образа Божия, с проявлением и утверждением которого связано преображение всей твари: «Коль в персти косной Дух

сокрыт, / Его порыв в моих усильях: / Из искры тлеющей летит / Пожар на неудержных крыльях» [Иванов, 1971, с. 533]. Ср. цель демиургии Прометея – «взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар: / Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю?» [Иванов, 1919, с. 65][159].

Однако преображение вселенной не предстает в произведении Иванова как некая реализация, а только как обетование и предмет ожидания. Преображение мироздания не может быть достигнуто только человеческим теургическим усилием. Оно должно быть восполнено божественными энергиями, которые должны устремиться навстречу человеческому дерзновенному творчеству.

«Преображение природы представляется Человеку в виде возвращения Рождественской ночи. Ее описание, близкое к иконописному сюжету Рождества Христова, связывает теургическую мечту героя с евангельским событием воплощения Бога, освятившего материю и принесшего всему живущему Благоволение и мир, о которых молился в пустыне Человек» [Федотова, 2012, с. 207]. Дополним данную Федотовой характеристику финала «Ночи в пустыне». Человек ждет новой Рождественской ночи, т.е. Второго Пришествия Христа: «Я жду: вернется полночь эта...» [Иванов, 1971, с. 534].

Итак, стихотворение «Ночь в пустыне» вплетается в мистериально-дионисийский метатекст 1) с помощью лексико-тематических средств (обособленное сознанье, мятежный дух, хаос, грядущий гость, горняя лира, раздел, союз бытия, тлеющая искра и др.), 2) посредством астральной символики, которая имеет окказионально-дионисийскую семантику в рамках ивановского тезауруса, 3) с помощью пространственной мифологии (разделенность неба и земли, в которой Человек выступает в качестве медиатора).

---

[159] О мифологических истоках образа огня-семени, а также о его семантической многослойности см.: [Каяниди, 2020b].

Опираясь на статью Иванова «Две стихии в современном символизме», И.В. Корецкая характеризует стихотворение **«”Missa solemnis” Бетховена»** как прообраз религиозного искусства будущего, т.е. как искусство теургическое [Корецкая, 1998, с. 284]. Теургическое искусство связано с мистериально-дионисийским сюжетом[160]. Утверждение титанического начала, т.е. вселенское растерзание Диониса, разрушает единство между Богом и человеком. Ивановское стихотворение начинается с утверждения мотива обособленности человеческого мира от божественного: «святые тени / Скрылись дале в небеса; верных хор великий, / Разделенный, изнемог» [Иванов, 1971, с. 534–535].

Это разделение преодолевается в «Торжественной мессе» Бетховена, которому удается выразить порыв титанически-тварного человека к божественно-дионийскому миру: «Глас надежды неизменной, / Веры мощь, любви восторг» [Иванов, 1971, с. 535]. Смысл музыки Бетховена – в восстановлении утраченного единства между Творцом и творением[161]. Единство это представлено с помощью мотива отождествления человечества с астрально-ангельским миром: «Ибо ты в сем громе пирном, / В буре кликов, слез и хвал / Слиться с воинством эфирным / Человечество созвал» [Там же].

Звезды-ангелы в поэзии Иванова являются первообразами тварного мира [Каяниди, 2017, с. 173–175]. Будучи множественным единством, ангелы-звезды связаны с новым Дионисом, Христом воскресшим (см. параграф 1.3.4). Мотив слияния с воинством эфирным в «“Missa solemnis” Бетховена» является вариацией мистериально-дионисийского мотива[162]

---

[160] Связь теургии с антично-дионисийской мифологемой в контексте ее осмысления Ивановым рассматривает Джеффри Риггс [Riggs, 2018].

[161] С этим связано изображение Ивановым Бетховена как пророка [Davidson, 2002, p. 165].

[162] Связь стихотворения «“Missa solemnis” Бетховена» с мистериально-дионисийским сюжетом ощущается уже С.В. Федотовой, которая говорит, что в основе

слияния Мелампа с астральным Зевсом-Дионисом. Этот мотив является первообразом сотериологического акта, к которому устремлено творческое теургическое томление человека. В Зевсе-Дионисе таится сердце Диониса, тот самый рассеянный в человечестве в виде огненных семян дионисийский огонь, с пробуждением которого связано спасение человечества через эпифанию нового Диониса.

Стихотворение «”Missa solemnis” Бетховена» входит в мистериально-дионисийский сюжет с помощью 1) лексико-тематических средств (разделенный, изнемог), 2) пространственной мифологии (стремление соединить небесную и земную сферу), 3) астральной символики, 4) мотива устремления в верхнюю пространственную сферу (звездное небо).

Стихотворение **«Sogno angelico»** («Греза ангельская») построено по сюжетной схеме, которая опирается на основные категории ивановской реалистически-символической эстетики: реальное (природное, эмпирическое, чувственное) и реальнейшее (духовное, трансцендентное, метафизическое). Говоря упрощенно, схема эта состоит в том, что сначала дается картина реального (природный образ), а затем раскрывается его символическое наполнение, реальнейшее (метафизические, философские, богословские, мистические и иные семантические пласты)[163].

Первая строфа представляет собой картину заката, точнее, тот его момент, когда Солнце соприкасается с Землей на горизонте, а на востоке появляются первые звезды. Цветовая градация (светло-синий, зеленый, красный), представленная драгоценными камнями (бирюзой, изумрудом, сапфиром), рисует предзакатное небо: «Выси млеют бирюзою; Полнебес замкнув в оправу, / Светл смарагд, и рдеет лал» [Иванов, 1971, с. 535].

ивановского стихотворения лежат дионисийские мотивы «расторжения граней индивидуализма и воссоединения человеческого и божественного миров» [С. 208].

[163] Описание ивановской символики с помощью категорий реальное и реальнейшее представлено в серии работ Л.В. Павловой [Павлова, 2010; Павлова, Каяниди, 2017; Павлова, Каяниди, 2019].

Однако уже в эту картину реального инкрустируется реальнейшее: «Вечер пламенную славу / Ополчил и разостлал...» [Там же]. Глагол «ополчил» ассоциативно связан с образом воинства небесного – перифрастического наименования звезд-ангелов, которые являются лейтобразами цикла «Порыв и грани» и книги «Кормчие звезды» в целом. «Пламенная слава» в данном контексте обозначает звездное сияние.

Вторая строфа окончательно переводит стихотворение в область реальнейшего, которое является своеобразной репрезентацией мистериально-дионисийского сюжета. «И по тучам отдаленным – / Легионом окрыленным – Лики с пальмами стоят» [Там же]. Вновь возникает образ ангелов-звезд, правда, на этот раз с пальмовыми ветвями. Обсуждая в августе 1900 года книгу «Кормчие звезды», Иванов раскрывает свое представление о символике пальмы: «Пальма – древнехристианский символ, часто изображ<аемый> в катакомбах, и, кажется, символ бессмертия» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, 706]. Таким образом, окрыленный легион с пальмовыми листьями – символ ангельского множества, которое обозначает вечное бытие. Ангелы предстоят Христу, подобно тому как звезды на востоке загораются в виду заходящего Солнца: «Но Христовой луч красы / Им довлеет» [Иванов, 1971, с. 535]. Но здесь образ Христа-Солнца усложняется. Солнце отражается «в злате дольней полосы» [Там же]. В данном контексте важно это соприкосновение Солнца и Земли, которое подвергается символической интерпретации: «Там, в близи недостижимой, – / Ученик Христа любимый: / Как горят его власы!..» [Там же] Залитая солнечным светом Земля становится символом апостола Иоанна, любимого ученика Христа, который на Тайной Вечери возлежал на груди Христа.

Соотнесение данной символической картины с мистериально-дионисийским сюжетом помогает понять заглавие текста. Ангельская греза – это мечта о полном слиянии земного и небесного. Залитая Солнцем Земля и становится символом такого единства. Финальный образ апостола Иоанна,

прильнувшего ко Христу, соотносится с преображенным человеком, вобравшим в себя полноту божественных энергий, т.е. с последним элементом третьей триады сюжета восхождения. И визуально, и символически образу апостола Иоанна как залитой Солнцем Земли соответствует Меламп инициированный, пронзенный и исполненный светом Зевса-Диониса.

В «Sogno angelico» действуют те же механизмы создания мистериально-дионийского метатекста, как и предыдущих случаях: 1) пространственная мифология, 2) астральная и солярная символика.

3.1.4. Концепция теургического искусства и мистериально-дионисийский метатекст

Стихотворение **«Творчество»** является программным, в нем впервые четко и последовательно выражены представления Иванова о символическом искусстве. В письме А.В. Гольштейн от 18 февраля 1903 года Иванов пишет: «Есть творческие души, которых порыв – налагать Мечту на Жизнь, напечатлевать ее на действительности: их идеал я пытался сформулировать в стихотворении “Творчество”» [Вахтель, Кузнецова, 1996, с. 367]. В письме В. Брюсову от 15 декабря 1903 года Иванов писал: «<…> искусство не “ancilla” Познания. Как я понимаю его действенную (теургическую) задачу, я сказал в стихотворении “Творчество” в “Кормчих звездах”» [Гречишкин, Котрелев, Лавров, 1976, с. 442]. Федотова характеризует этот текст как «гимн теургическому искусству» и «манифест поэта-теурга» [Федотова, 2010, с. 63], а теургическое искусство, как известно, было «одной из наиболее оригинальных идей эстетики символистов и русской религиозной эстетики того времени в целом» [Блискавицкий, 2013, с. 13]. Концепция теургического искусства развивается Ивановым под определяющим влиянием Владимира Соловьева: «Вл. Соловьев нашел, как учитель, слова, раскрывшие глаза поэту и художнику на его истинное и высочайшее назначение: Соловьев определил

истинное искусство как служение теургическое» [Иванов, 1979, с. 306]. Иванов имеет в виду финал «Критики отвлеченных начал»: «Организация всей нашей действительности есть задача творчества универсального, предмет великого искусства – реализации человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы – свободной теургии. <…> Задача искусства в полноте своей как свободной теургии состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать действительность, на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и частностях, всем и каждом, внутренние органические отношения этих трех начал» [Соловьев, 1999, с. 881–882].

Идеи, впервые высказанные в стихотворении «Творчество», впоследствии будут развиваться Ивановым в многочисленных философско-эстетических статьях: «Две стихии в современном символизме», «Символика эстетических начал», «Мысли о символизме» и др.

В последнем стихотворении цикла «Порыв и грани» противоположности художественного мира Иванова уже не нагнетаются, как в стихотворениях «La selva oscura» или «Океаниды», и не собираются в одном фокусе, как в «Ночи в пустыне», но впервые гармонизируются, со-противопоставляются. Каждому началу указано его место, и установлена его связь со всеми другими. Небесное и земное, дионисийское и титаническое, макрокосмическое и микрокосмическое начало приходят в гармонию. В стихотворении «Творчество» пространственная мифология Иванова обретает законченный вид и эксплицированно, пусть и с некоторыми недомолвками, отождествляется с мистериально-дионисийским сюжетом.

Человеческое творчество не безосновно. Оно имеет метафизические корни, ему предшествует божественный творческий акт. Поэтому ивановский текст, посвященный человеческому творчеству, начинается с

апелляций к Дионису как демиургу чувственного мира, первоначалу (монаде) разделенного мироздания (см. параграф 1.5.6). «Взыграй, дитя и бог» [Иванов, 1971, с. 536] – этот призыв указывает не просто на Диониса, а на определенную его ипостась – божественного младенца Диониса-Загрея[164]. Но Дионис-Загрей в концепции Иванова не только божественный младенец, но и сыновняя ипостась хтонического Зевса-Аида. Поэтому этимология имени Загрея как «Великого Ловчего» указывает на него не столько как на владыку душ подземного мира, сколько как на бога палингенесии, водителя душ из мира живых в мир мертвых, и обратно[165]. Понимание того, что речь идет о Дионисе-Загрее, позволяет нам осмыслить действия, которые им совершаются.

«И Ночи пленный сонм, тоскующий о Дне, / Зови на праздник воплощений!» [Там же].

«Пленный сонм Ночи» – титаническое множество душ, пребывающих в Аиде, и Дионис-Загрей, как бог возрождения, способен их возвести к бытию, к воплощению.

Дальнейшее развертывание образного ряда расширяет понимание Диониса-Загрея и утверждает его как демиурга-художника (творение чувственного мира уподобляется творческому акту): «Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В безликий Хаос вергни краски, / И Жизнь воспламени в роскошной наготе, / В избытке упоенной пляски!» [Там же].

---

[164] Орфики «придали Загрею-охотнику облик младенца и отожествили его с Дионисом, сыном Персефоны. Если Загрей – Дионис, он естественно приемлет образ младенца» [Иванов, 1923, с. 170]. «Будучи предметом женского оргиастического поклонения, он способен к приятию обличия юношеского и детского» [Иванов, 1923, с. 17].

[165] «Орфический синтез жизни и смерти, как другой жизни, связанной с первою возвратом душ на лицо земли (палингенесией), укрепляя соответствующее представление о Дионисе, как о вожде по пути вниз и по пути вверх, естественно пользуется Загреем, как готовым в народном сознании оргиастическим аспектом Диониса подземного» [Иванов, 1923, с. 17].

Очевидно, что первая строфа отсылает нас к третьей триаде сюжета нисхождения. Тут важно помнить, что Иванов понимает растерзание Диониса не только как смерть, но и как созидание, демиургию: «Растерзание (diaspasmos) и расчленение (diamelismos) первого Диониса не есть только отрицательный момент в мировом процессе. Эта вольная жертва есть божественное творчество; она именно и создала этот мир» [Иванов, 1923, с. 178]. Жертва Диониса, его растерзание титанами есть творение чувственного мира, «разделенного мироздания»: «Дионис становится виновником божественного оживления раздельной тварности» [Иванов, 1923, с. 158].

Мотив преодоления смерти («неумолимые узы») и утверждения жизни («дар Огненосца-Прометея») звучит в обращении к Орфею и Прометею, которые были для Иванова ликами Диониса: «Немое таинство неумолимых уз / Расторгни пением Орфея, / И в обновленный мир простри рукою Муз / Дар Огненосца-Прометея!» [Иванов, 1971, с. 536].

Эти строки еще раз удостоверяют, что в стихотворении «Творчество» Иванов использует не мистериальное значение третьей триады сюжета нисхождения, а ее демиургический потенциал, который заложен в ней в силу антиномичности дионисийского начала, одновременно и деструктивного и созидательного.

Однако «Ночи пленный сонм, тоскующий о Дне» – это не только инфернальный (души умерших), но и астральный образ (звезды-ангелы). Возникает некий астрально-инфернальный образ, общим знаменателем которого становится титаническое начало, вобравшее в себя дионисийское. На это указывает контекст произведения. Во второй строфе «пленный сонм Ночи» называется «реющими ликами». Вспомним тут лики с пальмами и окрыленный легион из «Sogno angelico». Эти «реющие лики», как невидимые, идеальные архетипы творчества («облики непрозренные»), локализованы в эфире и в третьей строфе открыто соотносятся со звездами: «Исполнен обликов непрозренных эфир, / И над полуночью лазурной /

Светила новые, с бряцаньем стройных лир, / Плывут чрез океан безбурный» [Там же].

Иванов отождествляет эти идеальные эфирные первообразы, требующие воплощения, с титанами: «Неуспокоены, виденья гордых тел, / Блуждая в нимбах, волят плоти: / С Титанами горе, Бетховен, ты гремел!» [Там же].

Итак, возникает такая символическая картина. В начале стихотворения создается образ эфирно-звездного пространства: ночи пленный сонм, тоскующий о Дне; реющие лики; эфир; светила новые. Появление звезд на фоне ночного неба осмысляется как творение, преобразование хаотического небытия в бытие, а сами звезды – как вечные идеальные первообразы, явленные в умозрительном эфирном пространстве. В этой астральной символике самым поразительным (и в то же время отвечающим логике символической системы) является взаимное тождество «титаны = звезды = ангелы = души».

Эта астрально-демиургическая символика имеет философский генезис. Ее первоистоки следует искать в «Тимее» Платона, где звезды выступают как зримо-материальные символы олимпийских внутрикосмических богов-демиургов, творящих подлунный мир (Ti 40a): «Идею божественного рода бог в большей степени образовал из огня <…> притом он распределил этот род кругом по всему небу, все это изукрасив и тем создав истинный космос» [Платон, 1994, с. 442].

Эстетическую интерпретацию космогонической символики Платона дал Плотин. В Эннеаде V, 8 («Об умной красоте») различаются два эйдоса красоты – чистый, цельный, невидимый (он пребывает до фактического произведения искусства) и чувственный, воплощенный в произведении искусства. Мрамор, обработанный художником, т.е. чувственный эйдос, прекрасен благодаря чистому эйдосу красоты: «<…> камень, превратившийся от этого искусства в красоту формы [лика] (eidous),

оказался, надо допустить, прекрасным не от своего бытия в качестве камня (потому что иначе подобным же образом был бы прекрасен другой камень), но *от того лика, который в него вложило искусство*» [Плотин, 2000, с. 571].

Этот чистый эйдос красоты есть вечный идеальный первообраз творчества, носителем которого являются внутрикосмические боги-демиурги. «Образами ума, неотделимыми от него самого, являются боги. <…> они заполняют все небо непрерывно; они тождественны с самим небесным пространством <…> в этом небе все имеется (земля, море, растения, животные, люди) <…>» [Плотин, 2000, с. 571].

Тут мы сталкиваемся с таким сходством ивановской и плотиновской эстетики, которое почти исключено без наличия генетической взаимосвязи. В стихотворении «Творчество» Иванов буквально вторит Плотину, развивая идею того, что в эфирно-звездном пространстве представлено все, что будет воплощено в процессе творчества, только идеально, умозрительно: «Исполнен обликов непрозренных эфир, / И над полуночью лазурной / Светила новые, с бряцаньем стройных лир, / Плывут чрез океан безбурный. / Неведомых морей мятежней хлещет вал / О скал невиданных пределы, <…> Неуспокоены, виденья гордых тел, / Блуждая в нимбах, волят плоти» [Иванов, 1971, с. 536].

Связь эстетики Иванова с эстетикой Плотина первым отметил американо-эстонский славист Виктор Террас, который считал, что ивановское учение о внутреннем каноне, свойственном реалистическому символизму, и о форме зиждущей (forma formans) есть «reformulations (and often mere repetitions) of the Neoplatonic philosophy of art based on the eighth chapter of Plotinus's fifth Ennead and found in, to name only authors who had a

direct influence on Ivanov, Goethe, Schelling, Apollon Grigor'ev, Tjutcev, Foeth, and Vladimir Solov'ev»[166] [Terras, 1975, p. 395].

Дальнейшее движение мысли Иванова связано с выражением третьей триады сюжета восхождения, которая является зеркальным отражением третьей триады сюжета нисхождения. Подобно тому как в результате нисхождения Диониса создается титанически разделенное мироздание, точно так же в результате свободного восхождения художника-теурга в божественно-дионисийские сферы должно совершиться преображение этого мироздания в соборное единство Творца и творения.

Эта зеркальность предстает как ответное движение творения к своему Творцу. Самоутверждение божественно-дионисийского бытия («Уз Разрешитель, встань!») сопровождается «встречной волей» творения, которая движет его к источнику своего бытия. Это встречное движение актуализирует эпиграф к стихотворению: «Вспомни, что ты жив, – и иди», – слова, сказанные Микеланджело в тот момент, когда статую Моисея не могли занести в церковные двери храма Сан-Пьетро-ин-Винколи. Это встречное движение творения к творцу представлено вереницей образов: ожившей статуей Галатеи («мрамор жив Пигмалиона»), Афродитой, выходящей из моря (отсылка к «Рождению Венеры» Боттичелли: «Красота встает, дщерь золотая волн, / Из гармонического лона»), фресками Микеланджело «Сотворение Адама» («в плоть стремится жизнь чрез огнеструйный перст») и «Сотворение Евы» («из ребра выходит Ева»).

Формулой теургического искусства становится последняя строфа стихотворения: «Сомкнуть творения предгорнее звено, / Ждет Человек своей свободы. / Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано / Обетование Природы! / Творящей Матери наследник, воззови / Преображение Вселенной, / И на лице

---

[166] «новая формулировка (и часто почти повторение) неоплатонической философии искусства, основанной на восьмой главе пятой Эннеады Плотина и встречающейся (чтобы назвать только авторов, которые оказали прямое влияние на Иванова) у Гете, Шеллинга, Аполлона Григорьева, Тютчева, Фета и Владимира Соловьева».

земном напечатлей в любви / Свой Идеал богоявленный!» [Иванов, 1971, с. 537].

В статье-манифесте «Две стихии в современном символизме» Иванов так формулирует задачу теургического искусства: «Но как может человек способствовать своим творчеством вселенскому преображению? Населит ли он землю созданиями рук своих? Наполнит ли воздух своими гармониями? Заставит ли реки течь в предначертанных им берегах, и ветви деревьев распростираться по предуказанному плану? Напечатлеет ли свой идеал на лице земли, и свой замысел на формах жизни? <…> Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей. Как повивальная бабка облегчает процесс родов, так должен он облегчать вещам выявление красоты; чуткими пальцами призван он снимать пелены, заграждающие рождение слова. Он утончит слух, и будет слышать, «что говорят вещи»; изощрит зрение, и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений» [Иванов, 2007, с. 180–181].

Из этого отрывка ясно, что теургическое искусство, целью которого является преображение мира, состоит не в обретении власти над природой, а в выявлении внутреннего эйдоса (Плотин), Мирового ума (Прокл), сердца Диониса (орфики), образа Божия (христианство), которые скрыты внутри материального мира и требуют осуществления через свободное творчество человека. Идеалу теургического художника, прозревающему сокровенное и слышащему внутреннее слово, растекающееся по вселенной, соответствует Меламп, прошедший инициацию, пробудивший в себе дионисийский огонь, ожививший сердце Диониса и услышавший сокровенное слово Мировой души. Ивановский пассаж из «Двух стихий современного символизма» почти дословно соответствует финалу поэмы «Сон Мелампа».

Сердце Диониса, т.е. божественный огонь, и становится тем «Богоявленным Идеалом», который художник-теург должен воплотить в

эмпирической действительности, «запечатлеть на лице Земли», чтобы совершилось «Преображение вселенной». В этом смысле художник подобен Прометею, поскольку тоже несет в мир божественный огонь. Это возрождение в земном бытии дионисийского огня является совершением обетования Природы. Чтобы это осмыслить, нужно вспомнить, что для Иванова спасение Мировой Души, т.е. как раз преображение вселенной, было связано с идеей апостола Павла о спасении всей твари через человеческое спасение. Об этом подробнее мы говорили выше, при анализе «Ночи в Пустыне».

Таким образом, идеал теургического искусства является синтезом двух триад из мистериально-дионисийского сюжета. Художник-теург, будучи ликом нового Диониса, вмещает в свое сердце отчую сущность Зевса-Диониса («отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце» [Иванов, 1974, с. 298]), т.е. пробуждает в себе сердце Диониса. Тем самым художник-теург совершает действие, зеркально противоположное тому, что совершили титаны: не разделение дионисийского единства на дискретное титаническое множество, а возведение этого титанического множества через пробуждение дионисийского огня к соборному единству титанически-дионисийских, т.е. богочеловеческих, монад. Как растерзание Диониса, так и соборное единение падшего и искупленного человечества обретает у Иванова символический облик звездного неба. В этом следует искать причину своеобразной энантиосемии астральной символики у Иванова, сочетающей в себе несовместимые семы: «титаны» и «ангелы». Звезды-титаны есть результат разделения Диониса, т.е. входят в третью триаду сюжета нисхождения, а звезды-ангелы есть результат преображения человека, т.е. входят в третью триаду сюжета восхождения.

3.1.5. Позднеромантический генезис концепции теургического искусства и мистериально-дионисийский сюжет

В предыдущем параграфе мы рассмотрели философские подтексты стихотворения «Творчества», ставшего ивановским манифестом теургического искусства[167]. В настоящем параграфе мы рассмотрим обнаруженный нами литературно-поэтический подтекст «Творчества» – программное стихотворение А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель…». Оно не только дополнит и расширит представления о генезисе концепции теургического искусства у Иванова, но и позволит рассмотреть вопрос о соотношении подтекста как элемента смысловой структуры художественного произведения с мистериально-дионисийским сюжетом. Мы постараемся доказать, что мистериально-дионисийский сюжет является своего рода «сетью», «улавливающей» подтексты и аккумулирующей их в целостную смысловую структуру того или иного текста. В рамках художественного мира Иванова подтекст телеологически подчинен мистериально-дионисийскому сюжету как своей целевой причине (causa finalis).

Поэзия А.К. Толстого входила в орбиту читательского интереса Иванова. 14 октября 1894 года Лидия Зиновьева-Аннибал исполняла романс П.И. Чайковского на стихи А.К. Толстого «Средь шумного бала». Иванов проецировал отношения Толстого и Софьи Миллер на свои отношения с Лидией: «Он [Иванов – Л.К.] говорит, что этот романс написан для меня. Он говорит, что у меня глаза сфинкса» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 106]. Лирика Толстого оказывала влияние на творчество Иванова. Так, в стихотворение «Прибой» (начальный вариант стихотворения «Океаниды») вошла строчка из стихотворения Толстого «Господь меня, готовя к бою…»

---

[167] Добавим, что венгерский филолог-славит Лена Силард доказывает тезис о герметических истоках теургического искусства у Вячеслава Иванова и влиянии на него философии Джордано Бруно и Марсилио Фичино [Силард, 2002b].

(1857). У Иванова: «Непреклонны и суровы / Взываете вечно вновь» [Там же, с. 358]. У Толстого: «Но непреклонным и суровым / Меня Господь не сотворил» [Толстой, 1963, с. 133]. На этот плагиат обращает внимание Иванова Зиновьева-Аннибал [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, I, с. 360]. Иванов признал «случайно совершенный плагиат» [Там же, с. 363] и от толстовской строчки отказался. Вместе с тем «Океаниды» сохранили мотивы толстовского стихотворения. И тот и другой текст объединяет мотив обреченности борьбы, правда, для Океанид характерен героизм, неукротимость и несгибаемость воли, а для лирического героя Толстого – пессимизм, усталость и отчаяние в своих силах: «И гнев я свой истратил даром, / Любовь не выдержал свою, / Удар напрасно за ударом / Я отбивая устаю» [Толстой, 1963, с. 133].

Интерес Иванова к Толстому был продиктован историко-литературной ситуацией. Молодость Иванова (1880-е годы) пришлась на новый виток интереса российской читающей публики к представителям «чистого искусства». В 1890-е гг. Владимир Соловьев готовил к публикации эпистолярий Толстого, а в 1895-м опубликовал в «Вестнике Европы» обширную статью «Поэзия графа А.К. Толстого», заложившую традицию интерпретации его поэтического наследия. Интерес к поэзии позднего романтика мог быть инспирирован и Соловьевым, с которым Иванов был лично знаком и чье творчество оказывало на него значительное влияние.

Стихотворение «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель…» было написано Толстым в октябре 1856 года, одного из самых продуктивных в его лирическом творчестве. Это произведение занимает особое место в лирике Толстого. Необычна, эксклюзивна для Толстого его форма – гекзаметр, необычна и его интенциональность: Толстой здесь напрямую формулирует свои мистико-символические взгляды на природу и процесс художественного творчества. Это одно из немногих открытых программно-эстетических высказываний Толстого.

Исключительность этого произведения ясно ощущалась самим его автором. В письме к С.А. Миллер от 6 октября 1856 года Толстой писал: «Я начал одну вещь, в которой я говорил об образах, витающих в воздухе… Очень странно развивать теорию в стихах, но я думаю, что это мне удается. Так как этот сюжет требует много анализа, я выбрал гекзаметр – самые легкие стихи… а вместе с тем это стихотворение дает много труда, – так легко впасть в педантизм» [Толстой, 1964, с. 86]. Как видим, исключительность стихотворения связывается с его обнаженно теоретическим характером, программностью.

В письме к Миллер от 6 декабря 1856 года Толстой писал: «Я доволен и горд, и торжествую, что ты одобрила мои стихотворения, особенно дидактическое, к которому я приложил много старания и внимания и которое я люблю, несмотря на его genre <…> оно понравится тем, которые, как я, художники в душе, и только художники» [Толстой, 1907, с. 90–91]. Из письма становится ясно, что Толстой выразил в стихотворении самое существо своих эстетических представлений.

В тексте Иванова можно зафиксировать несколько точек соприкосновения[168] со стихотворением Толстого.

Таблица 27. – Точки соприкосновения стихотворений «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель…» и «Творчество»

№	Точки соприкосновения	А.К. Толстой	Вяч. Иванов
1	Первообразы художественных произведений невидимы	Много в пространстве **невидимых форм и неслышимых звуков** [здесь и далее в таблице выделение наше – Л.К.], / Много чудесных в нем	Исполнен **обликов непрозренных** эфир, / И над полуночью лазурной / Светила новые, с бряцаньем стройных лир, / Плывут чрез океан

[168] Термин «точка соприкосновения» был введен в диссертации О.Н. Зотовой, выполненной под руководством Л.В. Павловой: «Случай повторения <…> одних и тех же (или синонимичных) минимальных тем, мотивов, образов мы называем точкой соприкосновения <…>» [Зотова, 2014, с. 21].

		есть сочетаний и слова и света[169]	безбурный[170].
2	Первообразы художественных произведений существуют до и независимо от их фактического воплощения	Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! / **Вечно носились они над землею, незримые оку**. <…> эти звуки **рыдали всегда в беспредельном пространстве**, / Он же [Бетховен], глухой для земли, неземные подслушал рыданья.	И **Сокровенное** Явленьем облеки, / И **Несказанное** Глаголом! Неуспокоены, **виденья** гордых **тел**, / Блуждая в нимбах, **волят плоти**
3	Творческий процесс представляет собой проявление невидимых первообразов и созидание реального произведения по их образцу (первообразы – парадигмы художественного целого)	<…> выступят вдруг пред тобою картины, / Выйдут из мрака – все ярче цвета, осязательней формы, / Стройные слов сочетания в ясном сплетутся значенье <…> [Фауст] в древнегерманской одежде, но в правде глубокой, вселенской, / **С образом сходен предвечным** своим от слова до слова	Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В безликий Хаос ввергни краски <…> И **ликам реющим** их имя нареки / Творца безвольным произволом <…> Будь новый Демиург! Как Дант или Омир, / Зажги над солнцем Эмпиреи! Природа – **знаменье** и тень **предвечных дел**: Твой замысел – ей символ равный.
4	Художники, к творчеству которых апеллируют поэты как к образцам художественного	**Гомер, Фидий**, Гёте, **Бетховен**	**Гомер, Фидий**, Данте, Микеланджело, **Бетховен**

Такими точками соприкосновения между двумя произведениями являются, во-первых, лексические совпадения (Таблица 27, №№ 1, 3): «невидимые формы» – «непрозренные облики», «вечно носились они (т.е. творения) над землею» – «реющие лики», «предвечный образ» – «предвечные дела». Можно сказать, что у обоих поэтов одинаковые объекты поэтической рефлексии – идеальные первообразы художественных

[169] Здесь и далее текст стихотворения А.К. Толстого «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель…» цитируется по: [Толстой, 1963, с. 128–129].

[170] Здесь и далее текст стихотворения Иванова «Творчество» цитируется по: [Иванов, 1971, с. 536–537].

произведений. Разница между ними только в том, что у Толстого это – «образы, витающие в воздухе», т.е. наполняющие собой все пространство, а у Иванова эти первообразы связаны с эфиром, звездным небом. Эта разница, на первый взгляд несущественная, на самом деле оказывается глубоко знаменательной (о ней речь пойдет ниже).

Во-вторых, между обоими текстами есть образно-семантические сходства (Таблица 27, №№ 1, 2, 3). Первообразы художественных произведений оба поэта изображают невидимыми, как некие целостные образы, которые в ожидании воплощения незримо наполняют собой мир («носятся над землею, в беспредельном пространстве» у Толстого – «блуждают в нимбах» у Иванова). Процесс творчества связывается с проявлением этих первообразов, которое изображается как движение из хаотического состояния темноты и безликости к бытийной красочности и осязательности (у Толстого: «выступят вдруг пред тобою картины, / Выйдут из мрака – все ярче цвета, осязательней формы»; у Иванова: «Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В безликий Хаос ввергни краски»).

В-третьих, в обоих стихотворениях развиваются сходные эстетические концепции, причем оба текста дают достаточно материала, чтобы сформулировать целое учение о художественном творчестве.

И Толстой и Иванов различают два модуса бытия художественного произведения – идеальный, вневременной и реально-фактический, исторический. Художественное произведение онтологически предшествует своему реально-историческому, фактическому воплощению в виде идеальных ликов, цельных, индивидуально-оформленных первообразов, эйдосов. Они существуют до и независимо от их фактического воплощения. Идеальные первообразы наполняют собой пространство, пронизывают его. Они невидимы, неслышимы, закрыты для восприятия всех, кроме художника. Их воплощение связано с тем, что в исторически определенной точке пространства и времени идеальный первообраз открывается

индивидуальному гению, который, в силу наделенности внутренним, мистическим зрением и слухом, способен воспринять и адекватно выразить художественное откровение. Творческий процесс представляет собой проявление невидимых первообразов и созидание реального произведения по их образцу (первообразы – парадигмы художественного целого). Оба поэта отмечают бессознательно-сознательный, активно-пассивный характер художественного творчества. Иванов напрямую говорит о «безвольном произволе Творца», а Толстой отмечает, что творческая активность художника целиком определяется мистически-поэтическим откровением, т.е. является пассивно-созерцательной: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель; Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,/ И, созидая потом, мимолетное помни виденье!».

У стихотворений Иванова и Толстого есть несколько общих формальных черт, которые дополняют и усиливают сходства содержательные.

Для обоих текстов характерна апеллятивность. Она выражается в обилии форм повелительного наклонения, фундирующих учительную интонацию. Адресатом Толстого становится художник, адресатами Иванова – художник и вдохновляющий его на творчество Дионис.

Дионисийскую образность Иванова можно соотнести с эстетической установкой Толстого. Художник, по мнению последнего, начинает творить после умного созерцания вечно-сущих первообразов («*Слух же сильней напрягай и душевное зренье»; «Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье, / И, созидая потом, мимолетное помни виденье!»*). В эстетике Иванова творчество тоже питается мистическим созерцанием идеальных первообразов, и это созерцание носит дионисийский характер. Начальной точкой художественного творчества является «дионисийская эпифания», «мистическая эпифания внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей» [Иванов, 2007,

с. 404]. В контексте мистериально-дионисийского сюжета эта «дионисийская эпифания», во время которой происходит зарождение художественного произведения, соотносится с лицезрением Зевса-Диониса. Окончательное оформление художественного произведения связано с утверждением идеального первообраза (= сердца Диониса) в земном мире. Таким образом, мы видим, что образно-первообразная эстетическая концепция укладывается в третью триаду сотериологического сюжета.

Чертами сходства отмечена также композиция обоих произведений. Будучи эстетическими манифестами, оба произведения носят риторический характер. У Толстого основной тезис заявлен в начале стихотворения, у Иванова он формулируется в конце. Оба для доказательства тезиса используют прием амплификации – перечисления эталонных художников, чье творчество отвечает их эстетической программе. И это перечисление содержит ряд одинаковых имен: Гомер, Фидий, Бетховен. Мысль о предвечном существовании художественных произведений в их идеальном обстоянии иллюстрируется Толстым с помощью отсылок к совершенству Зевса Олимпийского Фидия, «Фауста» Гете, музыке Бетховена. Иванов прибегает к амплификации, чтобы продемонстрировать, что воплощение художественного первообраза возможно только при условии ответного движения материального мира к идеальному. Прежде всего эта необходимость активности творческого материала иллюстрируется с помощью серии мифологических образов: оживление Галатеи, рождение Венеры из морского лона, возникновение Кастальского ключа от удара Пегаса. Затем приводится фреска Микеланджело «Сотворение Адама», а венчает этот ряд упоминание Гомера и Данте как таких художников, которые сделали зримым трансцендентное, невидимое («зажгли над Солнцем Эмпиреи»: Гомер изобразил Олимп, а Данте – Рай). К этим именам присовокупляется Фидий как создатель образа Олимпийского Зевса, который остается живым, несмотря на свое фактическое уничтожение.

Причину сходства между Толстым и Ивановым следует искать в общих эстетических установках обоих поэтов. В. Соловьев показал, что Толстой приближается к теургическому искусству, как оно будет понято у Иванова: «Истинный источник поэзии, как и всякого художества, – не во внешних явлениях и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов <…> Вдохновенный художник, воплощая свои созерцания в чувственных формах, есть **связующее звено или посредник между миром вечных идей или первообразов и миром вещественных явлений** (выделение наше – Л.К.). Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного <…>» [Соловьев, 1991, с. 129–130].

Стихотворение Толстого вовлекается в орбиту внимания Иванова, потому что, во-первых, соответствует его идеалу теургического искусства и потому что, во-вторых, романтическая образно-первообразная эстетическая концепция Толстого соответствует мистериально-дионисийскому сюжету (третьей триаде сотериологического сюжета). Эти две причины, в сущности, едины, поскольку теургическое искусство является мистико-эстетической производной от мистериально-дионисийского сюжета.

Выводы

1. Мистериально-дионийский сюжет оказывается таким же многоликим и «протееморфным», как личность его творца. Он имплицитно присутствует даже в художественно-поэтических произведениях, где дионисийская тематика отсутствует. Он становится такой «отсутствующей структурой», которая определяет имманентное содержание художественных текстов и объединяет их в единый мистериально-дионисийский метатекст.

2. На материале цикла «Порыв и грани», который имел важнейшее значение в контексте как книги стихов «Кормчие звезды», так и всего

творчества Иванова, став его «визитной карточкой», мы рассмотрели инструментарий, с помощью которого «периферийная», «недионисийская» лирика вписывается в мистериально-дионисийский метатекст. Способами создания этого метатекста становятся:

1) пространственная мифология (сферическая и уровневая структура художественного мира соотносится с различными триадами мистериально-дионисийского сюжета),

2) астральная символика, взаимосвязанная с пространственной мифологией (она апеллирует к третьим триадам мистериального и сотериологического сюжета),

3) растительная символика (семя – дионисийское начало в глубинах титанического, сев – титаническое, поглощающее дионисийское, цветы – преображенное человечество),

4) солярная символика (Солнце – Дионис, Земля – титаническое, Земля, залитая Солнцем, – единство титанического с дионисийским),

5) символика моря как единства титанического с дионисийским,

6) космологическая символика креста,

7) комплекс мотивов, имеющих титанические и/или дионисийские коннотации (отражение, устремление к звездному небу, любовь-голод, разлука и др.),

8) лексика с окказиональной «дионисийской» семантикой (сердце, алкать, пламенеть, искупленная, тайна, дно; грядущий гость, горняя лира, влажнокудрый день и др.),

9) аллюзии на дионисийский миф (перифразы «Серебропенные Мэнады», «уз Разрешитель»), на прометеевский миф (Океаниды, Прометеид), на орфико-неоплатоническую символику (Адрастея).

Этот перечень способов оформления мистериально-дионийского метатекста не претендует на полноту и исчерпанность. Изучение всего корпуса лирики может выявить еще новый инструментарий. Однако даже

приведенный список создает целостное представление о механизме создания метатекста. Его логика состоит в кумулятивном смысловом нанизывании, продуцирующем полисемантическую многослойность ивановского символа: звезды = ангелы = Святые дары = титаническое, просвещенное дионисийским. При этом мистериально-дионисийский сюжет демонстрирует свою тотальность. Создается впечатление, что в художественном мире Иванова нет ничего, что не было бы так или иначе, через посредство того или иного художественного средства соотнесено с мистериально-дионийским сюжетом. Иванов последовательно реализует свою мифологему: «Мир – обличье страждущего бога». И художественный мир не исключение.

3. Концепция теургического искусства Иванова, развитая в программном стихотворении «Творчество», оказывается мистико-эстетической производной от мистериально-дионисийского сюжета.

Теургическое искусство состоит в выявлении внутреннего эйдоса (Плотин), Мирового ума (Прокл), сердца Диониса (орфики), образа Божия (христианство), которые скрыты внутри материального мира и требуют осуществления через свободное творчество человека.

Идеал теургического искусства является синтезом третьих триад мистериального и сотериологического сюжета. Художник-теург, будучи ликом нового Диониса, вмещает в свое сердце отчую сущность Зевса-Диониса. Тем самым художник-теург совершает действие, зеркально противоположное тому, что совершили титаны: не разделение дионисийского единства на дискретное титаническое множество, а возведение этого титанического множества через пробуждение дионисийского огня к соборному единству титанически-дионисийских, т.е. богочеловеческих, монад.

4. Концепция теургического искусства имеет не только философский (Платон, Плотин), но и художественно-поэтический генезис (А.К. Толстой). Романтическая образно-первообразная эстетическая концепция Толстого

соответствует мистериально-дионисийскому сюжету (третьей триаде сотериологического сюжета).

Мистериально-дионийский сюжет является своего рода «сетью», «улавливающей» подтексты и аккумулирующей их в целостную смысловую структуру того или иного текста. В рамках художественного мира Иванова подтекст телеологически подчинен мистериально-дионисийскому сюжету как своей целевой причине (causa finalis).

3.2. Концепция «ты еси» как производная от мистериально-дионисийского сюжета

Рассмотрение метатекстуального потенциала мистериально-дионисийского сюжета не может считаться полным, если мы не включим в него концепцию «ты еси». В первой главе и в параграфе 3.1 мы установили, что значительный пласт многообразной символики Иванова является на поверку структурно-семантической трансформацией мистериально-дионисийского сюжета. Однако в творчестве Иванова был один «перевал», связанный с возникновением новой фундаментальной и продуктивной концепции, чьей потенциал (наряду или вместо дионисийства) получил воплощение в его художественном творчестве. Речь идет о концепции «ты еси».

3.2.1. Место концепции «Ты еси» в творчестве Иванова

Статья «Ты еси» (1907) – высочайшее достижение мысли русского символизма: «The article *Ty esi* is a resounding declaration of the heights to

which the Symbolist consciousness can aspire»[171] [West, 1988, с. 232]. В ней Иванов выражает то, что можно назвать его мистической антропологией.

Значение статьи «Ты еси» было осмыслено и высоко оценено уже Лидией Зиновьевой-Аннибал, женой поэта, которая писала в своем дневнике: «Статья как бы первая глава [ново] воскресшей плотью веры. Нельзя понять еще значение, но кажется, что это фундамент здания, которое многие и для всех будут возводить внутренним и внешним творчеством»[172].

Ольга Шор называла мистическую антропологию, изложенную в статье «Ты еси», «самым своеобразным и значительным в творчестве Вячеслава Иванова» и отмечала, что «статью эту Лидия особенно любила» [Иванов, 1974, с. 766]. Г.В. Обатнин называет «Ты еси» «этапной для мистической рефлексии Иванова» статьей, поскольку «здесь он впервые эксплицировал свою “теорию сознания”» [Обатнин, 2000, с. 26]. С.Д. Титаренко утверждает, что «Ты еси», «одна из наиболее сложных религиозно-философских работ Вяч. Иванова периода символизма, отражает не только мистические представления поэта об антиномической природе человеческого сознания, но и основы его мировидения» [Титаренко, 2009а, с. 91].

Концепция «ты еси», преломленная сквозь призму достоевсковедческих работах Иванова, повлияла на теорию полифонического романа и диалогического персонажа М.М. Бахтина: «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов <…> Утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект – таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое “я” – “ты еси” – и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского»[173] [Бахтин, 2002, с. 15].

---

[171] «Статья “Ты еси” есть яркое выражение тех [духовных] высот, которых смогло достичь символистское сознание».

[172] РАИ. Оп. 1. Карт. 5. Папка 25. Л. 3 об.–4.

[173] Первая попытка анализа влияния Иванова на Бахтина предпринята Н.В. Котрелевым [Котрелев, 1999].

Венгерский филолог-славист Лена Силард настаивала на влиянии ивановской концепции «ты еси» на Б.Л. Пастернака («Детство Люверс») и на антагонистическом отторжении ее А. Белым [Силард, 2002с, с. 266].

Концепция «ты еси», сформулированная в одноименной статье, становится, на наш взгляд, второй важнейшей универсалией сознания и творчества Иванова. Она предстает как религиозно-философский нарратив, который определяет образно-мотивную структуру значительной части ивановских произведений после 1907 года. Этот нарратив, как мы покажем ниже, является производной от мистериально-дионисийского сюжета.

3.2.2. Генезис принципа «ты еси»

Г.В. Обатнин и А.Л. Соболев возводят генезис формулы «ты еси» к августу 1907 г. и связывают его с историей тройственного союза, в который была вовлечена М.В. Сабашникова. «Не исключено, что формула “ты еси” появилась в разговорах Иванова с М.В. Сабашниковой во время ее визита в Загорье в десятых числах августа» [Иванов, 2018, с. 515]. Основание этому суждению исследователи находят в письме М. Волошина Иванову от 15 августа 1907 года: «…вчера приехала в Коктебель Аморя [Маргарита Сабашникова – Л.К.] радостная и счастливая после свиданья с тобой и принесла с собой твое веянье и твои отблески, и мое сердце тоже с радостью устремлено к тебе теперь и благословляет то, что ты еси» [Волошин 2010, с. 319].

На наш взгляд, концепция «ты еси» в очень близкой к окончательному варианту форме утвердилась в сознании Иванова гораздо раньше 1907 года. По всей видимости, она как бы рождается из выражения «Tat twam asi»[174], которое восходит к ведической философии, вводится в кругозор европейской

[174] В автокомментариях к дистиху «Tat twam asi» Иванов дает такое толкование этого выражения из «Упанишад»: «Это (именно, каждый отдельный индивидуум) — ты (сам)» [Иванов, 1971, с. 861].

философии Шопенгауэром[175] и соотносится Ивановым с надписью на Дельфийском храме [Плутарх, 2006, с. 167–206]. На генезис «ты еси» из «tat twam asi» указывают три свидетельства. Первое и третье еще не обсуждались в ивановедческой литературе в данном аспекте, а второе поставлено в контекст создания «Ты еси» Обатниным и Соболевым.

Сначала о первом свидетельстве. В письме Зиновьевой-Аннибал Иванову от 20 марта 1902 года содержится примечательное рассуждение, в котором представлена калька «tat twam asi» – «это ты еси»[176], но в значении, которое впоследствии Иванов придаст концепту «ты еси»: «Знаешь счастие, восторг любви к чужой душе, к чужим глазам, к чужому движению, которое твоя душа, твои глаза, твое движение? Счастие видеть другое существо, и высшее блаженство верить в его чистоту, и знать, что “это ты еси!” <…> И нет *меня*, и *я* есть в нем, в другом, и я люблю <…> И мы все были *Богом*, а не так, пантеистическим лопухом. Потому что я *хочу* Бога, и *Он есть*, и больше скажу: я *хочу* Христа – Спасителя моего, которого люблю, и *Он есть*, и *себя* хочу, и не *потеряю себя* никогда» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 374].

В письме Зиновьевой-Аннибал необходимо обратить внимание на несколько моментов. Формула «это ты еси» связывается с богосознанием, причем Бог понимается не буддийски или внеконфессионально, а как Христос-Спаситель. Очень характерен мотив потери себя: Зиновьева-Аннибал утверждает, что обретение Христа в себе становится залогом истинного самоутверждения («и *Он есть* <…> и не *потеряю себя* никогда»). Этот мотив восходит к Евангелию от Марка (5:35): «Ибо кто хочет душу

---

[175] О путях трансмиссии выражения «tat twam asi» у Иванова см. [Иванов, 2018, с. 518].

[176] В статье 1904 года «Новые маски» Иванов даст два перевода «tat twam asi». Первый – «это ты сам» – близок к комментарию из «Кормчих звезд», второй – «то ты еси» – напоминает вариант из переписки с Зиновьевой-Аннибал и формулу «ты еси» [Иванов, 1974, с. 77].

свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот сбережет ее», и привлекается Ивановым в статье «Ты еси» для характеристики отношений между мужской и женской частями микрокосма, Анимусом и Анимой-Психеей: «Желающий сохранить себе душу свою, теряет ее и губит: закрепощение Психеи нашему сознательному мужескому началу убивает ее вдохновенный почин» [Иванов, 1979, с. 266].

В статье «Религия Диониса» (1905) Иванов напрямую свяжет принцип «ты еси» и «tat twam asi»: «На портике дельфийского храма – были начертаны многозначительные в своей гиератической краткости изречения: „(ты) еси” (εἶ, ибо такова естественная интерпретация всегда казавшегося загадочным слова) и „Познай самого себя” (мы разумеем; как сущего, – познай в себе самого, т. е. „Атмана” индусов), – что̀ прямо обращает нас к „Еси” (asi) и „То ты еси” (tat tvam asi) ведической философии, – быть может, общему и международному достоянию сокровенной, эсотерической мудрости жрецов и теургов, для которой понятие и слово „бытия” уже само по себе заключало идею божественности» [Иванов, 1905b, с. 125].

Очень показателен для наших целей отрывок «О многобожии», который его публикатор Гвидо Капри относит к периоду создания «Эллинской религии страдающего бога», т.е. 1903 году [Капри, 1994]. Здесь Иванов устанавливает связь между принципом «tat twam asi» и образом Психеи (Мировой Души, Исиды, Геи). Это подтверждает наш тезис о генезисе «ты еси» из «tat twam asi». «Начало всякой мистики: «Tat twam asi» – есть вместе начало всякой философии. Сознать себя в растерзанных частях Единого значит соединиться с Сыном Божиим, Дионисом, в существе, и с Изидою-Деметрою в искании: с тем – в страдании разделения и распятия, с этою – в любви и тоске сердца, седмижды прободенного. Верить значит переживать в себе рождение Бога, смерть Бога, воскресение Бога. Любить [значит] – искать. «Женщина, что плачешь? кого ищешь?» «Господин, если ты взял Его, скажи, где ты положил Его, и я возьму Его». О, ищущая и не

узнающая и, вновь узнающая и блаженная, и вновь ищущая Изида! Психея! Душа мира! Древняя, многострадальная Гея! [Жив ли мой бог? Кто жив, живит!]» [Иванов, 1994а, с. 38].

Радикально иной взгляд на генезис принципа «ты еси» принадлежит Титаренко. Она утверждает, что истоки статьи «Ты еси» уходят в 1884 год, когда Иванов переводит отрывок из «Бхагаватгиты». По мнению исследовательницы, из индийского мистического текста Иванов черпает различение личного я и сверхличного Я, Самости [Титаренко, 2012, с. 33–39].

3.2.3. История интерпретации мистической антропологии Иванова

Особенность ивановской мистической антропологии исследователи видят в троичности духовно-душевной организации человека: мужское (сознательное начало), женское (бессознательное) и сверхличное (божественное средоточие личности, Самость) [Tommasini, 1940, с. 93; Аверинцев, 2006, с. 68; Федотова, 2016а, с. 152][177]. Эта мистико-антропологическая схема, в сущности, верна, но она не учитывает динамику отношений внутри души, при которой необходимо различать Отца, Сына, истинное (богочеловеческое) и ложное (рационально-ограниченное) я, а также слияние мужского и женского, а не только их дифференциацию. Эту динамику Иванов зафиксировал с помощью схемы[178], на которой выделяются четыре элемента, которые последовательно вложены один в другой: внешняя окружность, пентаграмма, внутренняя окружность и центр, из которого

[177] Ниспровергающий, нигилистический характер носит интерпретация концепта «Ты еси», которую дает В.В. Бибихин, обвиняющий Иванова во внедрении ницшеанского человекобожия в сферу отношений Творца и творения: «Мы видим, как весь интерес Иванова сосредотачивается на том, как Бог обеспечивает человеку бытие и царство. Не меньше чем у Ницше, только не прямым, а косвенным шагом Бог у Иванова служебен по отношению к человеку. Он не объявлен проекцией человека, открыто – нет. Он, однако, все равно в своем новом неожиданном акте делает все для человека, на благо человека, придан личности для ее самоутверждения» [Бибихин, 1999, с. 293].

[178] Она воспроизводится на обложке книги Обатнина «Иванов-мистик».

исходят лучи и к которому ведет стрелочка от внешней окружности. Таким образом, статичная троичная схема оказывается нерелевантной ивановской мысли, поскольку не учитывает ее динамический, диалектический характер.

Самым лаконичным образом схема мистической антропологии Иванова очерчена Обатниным, который не только различает триаду внутри духовно-душевной организации человека, но и описывает динамику отношений внутри нее. Основную проблематику ивановской статьи исследователь определяет так: «Что происходит с сознанием человека, когда он пытается найти бога в себе»? Обатнин выделяет несколько стадий на пути богообретения. Первая – «снятие контроля дневного сознания», вторая – поиски Психеей божественной Самости, которая скрыта рационально-мужской частью души, третья – преображение мужской части души, четвертая – обретение Психеей утраченной Самости после соединения мужского я с Я сверхличным, божественным [Обатнин, 2000, с. 26–27].

Ивановскую «теорию сознания» (или, по-нашему, мистическую антропологию) Обатнин возводит к оккультизму и считает статью «Ты еси» «текстом, возникшим в круге влияния Минцловой» [Обатнин, 2000, с. 25]. Не подвергая сомнению наличие антропософских идей в статье «Ты еси», отметим, однако, что ивановская мысль не укладывается целиком в антропософский дискурс и не исчерпывается им. Оккультные идеи – лишь один из слоев ивановской символики, причем, на наш взгляд, не ключевой, не системообразующий.

Титаренко несколько усложняет интерпретацию ивановской мистической антропологии. Исследовательница делает акцент на многослойности ивановской мысли, которую она сравнивает с палимпсестом и рассматривает ее как симбиоз христианской теологии (с ориентацией на блаженного Августина), софийной метафизики (в русле традиции Вл. Соловьева), гностицизма, психоанализа и феноменологии [Титаренко, 2009а,

с. 89][179]. Джеймс Уэст близок к концепции палимпсеста, однако он добавляет в нее некоторую векторность, телеологичность, считая, что мысль Иванова движется от языческой символики к христианской. Мистическую антропологию Иванова он называет «a translation of the myth of Psyche and Eros, and of the parallel mythology of Dionysian and Brahmanic religion, into its Christian equivalent: Eros is God the Son, through Whom alone the Father may be approached»[180] [West, 1988, p. 234].

Безусловно, у Иванова можно найти следы и отголоски всего перечисленного Титаренко, однако существенным недостатком ее взгляда является его дискретность, отсутствие единого герменевтического знаменателя. Это приводит к тому, что все смысловые уровни ивановского текста оказываются разрозненными disiecta membra[181], поскольку отсутствует некое интегрирующее их начало, а стало быть, и цельность. Цель нашего исследования концепции «ты еси» состоит в том, чтобы выделить это интегрирующее начало и показать, как оно пронизывает все смысловые уровни ивановской мистической антропологии, обеспечивая их единство и целостность.

Мы исходим из того, что это интегрирующее начало не должно быть гетерогенным по отношению к ивановской мысли. Оно должно быть эксплицировано Ивановым в самом тексте «Ты еси». При этом оно должно быть настолько универсальным, чтобы охватить мистико-христианскую, оккультную и античную символику. На наш взгляд, таким универсальным интегрирующим началом является мистериально-дионисийский сюжет.

---

[179] Томас Венцлова предлагает интерпретацию ивановской формулы «ты еси» в терминах теории диалога [Венцлова, 2012, с. 79].

[180] «Преобразование мифа о Психее и Эроте и связанной с ним дионисийской и брахманической мифологии в их христианский эквивалент: Эрос есть Бог-Сын, через Которого только и можно прийти к Отцу».

[181] Disiecta membra – лат. «разъятые члены» (см. параграф 1.3.1).

Для анализа ивановской мистической антропологии, конденсат которой представлен в статье «Ты еси», нам важны две триады мистериально-дионисийского сюжета, которые замыкают мистериальный и сотериологический сюжеты (см. Таблицы 1 и 2).

3.2.4. Связь статьи «Ты еси» с мистериально-дионисийским сюжетом: история создания и текстология

Круг идей статьи «Ты еси» непосредственно соприкасается с мистериально-дионисийским сюжетом. Изложенная в ней мистическая антропология, на наш взгляд, производна от мистериально-дионисийского сюжета и является его видоизменным повторением. Для нас принципиально важно, что уже Ансельмо Томмазини, первый интерпретатор ивановской статьи «Anima», которая является во многом новой редакцией «Ты еси», отметил дионисийский характер ивановской мистико-символической трактовки Психеи-Анимы. По мнению Томмазини, Иванов «s'avvicina da un punto di vista un po' diverso, più preoccupato dell'umana tragedia, direi più “dionisiaco” se si chiamasse “apollineo” quello del Bremond, ai misteriosi rapporti di Anima e Animus» [Tommasini, 1940, c. 92][182]. Иванов высоко оценил анализ итальянского критика: «Он терпеливо и нежно распутал клубок и внес свет в мои потемки» [Иванов, 2008c, с. 626].

О близости концепции «ты еси» к мистериально-дионисийскому сюжету говорит тот факт, что ивановская статья была написана осенью 1907 года, следом за поэмой «Сон Мелампа» – произведении, в котором мистериально-дионисийский сюжет впервые целостно и систематически эксплицирован. Оба текста Иванов отослал в редакцию «Золотого руна» одновременно, 22 сентября [Богомолов, 2009, с. 244]. «Поэма “Сон Мелампа”

[182] «… приближается к мистическим отношениям Анимы и Анимуса с иной точки зрения, скорее дионийиской, чем аполлонийской, как считает Бремон, в большей степени занимаясь трагедией человеческой души».

предполагалась быть помещенной в том же номере, что и “Ты еси”, но из-за нехватки места была опубликована в следующем номере» [Иванов, 2018, с. 512]. Вполне осознавая, что post hoc ergo propter hoc non est, мы утверждаем, что «Сон Мелампа» и «Ты еси» образуют своеобразный диптих. Анализ содержания статьи и ее сопоставление с мистериально-дионисийским сюжетом Иванова убедит нас в том, что почти одновременное создание этих текстов не является простой случайностью, но свидетельствует об их глубинном родстве.

Ольга Шор характеризует принцип «Ты еси» как мистическую антропологию, или «пневматологию», Иванова, который «разбирает интроспективно им усмотренные события внутреннего опыта в связи с экстатическими состояниями “выхода из себя”, вскрывающими антиномию личности» [Иванов, 1974, с. 766]. Интерпретация Ольги Шор носит мистериально-дионисийский характер: экстатический трансценсус, в результате которого личное я соединяется со сверхличным Я, примиряясь с Психеей-Анимой, является не чем иным, как третьей триадой сотериологического сюжета.

О принципиальной значимости мистериально-дионисийского сюжета в структуре статьи «Ты еси» свидетельствует история ее создания и текстология. Статья была написана Ивановым осенью 1907 года. Первые свидетельства о работе над этим текстом относятся к 18 сентября: «В<ячесла>в, как дитя, счастлив. Ходит по дому и поет во все горло. Отложил немножко “Цыган” и кончает “Ты еси” и “Спорады”» [Богомолов, 2009, с. 243], а финальная корректура – к 4 октября [Богомолов, 2009, с. 244]. 21 сентября 1907 года Иванов завершает беловой автограф первого полного варианта статьи «Ты еси»[183]. Однако окончательный вид статья принимает 4 октября, когда Иванов отсылает правленую корректуру в журнал «Золотое

[183] РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 15. Л. 1–12, 14–22.

руно». Она отличается от белого автографа несколькими обширными вставками объемом с абзац, содержанием которых является не что иное, как мистериально-дионисийские образы и мотивы. Так, в главке IV появляется третий абзац, где вводится образ Гиппы, который связан с третьей триадой сотериологического сюжета; главка V дополняется четвертым абзацем, где говорится о растерзании Диониса титанами (третья триада мистериального сюжета). Таким образом, на финальной стадии работы над статьей «Ты еси» Иванов посчитал необходимым эксплицировать взаимосвязь своей мистической антропологии, построенной вокруг апулеевской символики Психеи и Эроса, с мистериально-дионисийским сюжетом. Без отмеченных абзацев дионисийская проблематика в тексте присутствует (образы менад и Диониса), но остается крайне бледной и лапидарной.

Если учесть, что статья «Ты еси» была написана непосредственно вслед за поэмой «Сон Мелампа», где, напомним, мистериально-дионисийский сюжет впервые представлен во всей своей полноте, то необходимо признать, что на финальной стадии создания «Ты еси» Иванов либо осознал соответствие своей мистической антропологии мистериально-дионисийскому сюжету, либо счел нужным эксплицировать эту связь, которая была ясна для него и ранее. Внедрение мистериально-дионисийского сюжета в густую мистико-символическую ткань «Ты еси» очевидным образом делает эту ткань сверхплотной. Символическая многослойность становится еще более комплексной, понимание мистической символики – еще более трудным. Но это Иванова не смущает. По всей видимости, соотнесение принципа «ты еси» с кругом не только христианских и оккультных, но и дионисийских идей было для него принципиально важно.

3.2.5. Общая характеристика концепции «ты еси». Ее связь с мистериально-дионисийским сюжетом

В данном параграфе мы исследуем имманентную структуру принципа «ты еси», который разрастается в мистико-философский нарратив, с помощью которого Иванов строит свою модель душевно-духовной организации человека, мистическую антропологию. Мистериально-дионисийский сюжет становится порождающей моделью, парадигмой мистико-символического сюжета «ты еси». Иванов писал, что его творчество представляет собой «непрерывную метаморфозу (в гетевском смысле этого слова), что делает для меня самого невозможным просто отрицать какой бы то ни было предшествующий момент целостного органического развития» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, 397]. Мистико-философский нарратив «ты еси» представляет собой не что иное, как подобную метаморфозу мистериально-дионисийского сюжета. Этот сюжет оказывается той самой органической формой, «скелетом» метафизической конструкции Иванова, которая обеспечивает единство и целостность его мистической антропологии.

В целях большей ясности анализ концепции «ты еси» следует начать с выводов, к которым мы пришли. Дедуктивный путь репрезентации результатов исследования в данном случае предпочтительнее индуктивного ввиду необыкновенной сложности символики ивановского текста. Сложность эта, на наш взгляд, состоит в построении статьи по принципу музыкальных лейтмотивов. Разнообразные культурно-исторические паттерны (Исида и Осирис, Психея и Эрос, Менада и Дионис, Бог Отец и Бог Сын и т.д.) представлены у Иванова не в их систематической взаимосвязи, а в музыкально чередующейся последовательности наподобие вагнеровских лейтмотивов. На первый взгляд это создает впечатление некоторой сумбурности, хаотичности, бессистемности, но выделение и соотнесение этих смысловых плоскостей, происходящее в рамках читательского сотворчества, обнаруживает их глубинное родство. Впрочем, оно и не

ставилось под сомнение в ивановедческой литературе. Своеобразие нашей позиции в том, что мы предлагаем систематизировать эти семантические слои ивановского текста с помощью мистериально-дионисийского сюжета, включив таким образом и статью «Ты еси» в мистериально-дионисийский метатекст.

Итак, статья «Ты еси» представляет собой вариацию мистериально-дионисийского сюжета, а точнее говоря, двух ее триад – третьей триады мистериального и третьей триады сотериологического сюжета. Эти триады – квинтэссенция мистериально-дионисийского сюжета. Неудивительно, что именно они становятся парадигмами, с помощью которых систематизируется многослойная мистическая антропология Иванова.

Статья «Ты еси» состоит из семи глав. К мистериально-дионисийскому сюжету имеют отношение главы III–VII.

В первой главе Иванов говорит, что современная эпоха отмечена кризисом индивидуализма, который проявляется в потере ощущения и понимания, что представляет собой личное я, человеческий субъект. Во второй Иванов вводит первый постулат своей мистической антропологии: религиозный опыт состоит в различении внутри себя Я и Ты, личного я и сверхличного начала, божественной Самости. Этот опыт экстатический, поскольку представляет собой одержимость, «исполнение души божеством» [Иванов, 1979, с. 264].

Экстатические переживания Иванов связывает с женским началом, и третью главу он посвящает религиозно-психологическому анализу феномена исступления, экстаза, который приводит к «упразднению граней личного сознания» [Иванов, 1979, с. 265]. Это экстатическое переживание закрепляется за Психеей, женской частью человеческой души[184]. Исходным

[184] В статье «Anima» (1935), о которой речь пойдет ниже, это начало душевной организации получит имя Анимы, равно как мужское, рациональное я – имя Анимуса. Мы будем использовать их наравне с другими обозначениями, которыми оперирует Иванов.

пунктом экстатического переживания Психеи является противостояние ей мужского, рационального душевного начала, которое отвращается от начала сверхличного и предстает в своей диаволической ипостаси как Человекобог, в состоянии богопротивления и отъединенности от божественного целого; личное я затмевает Ты и ставит себя на его место, т.е. в духовном средоточии личности. В главе V Иванов назовет это состояние «демоническим самоопределением нашей умопостигаемой воли» [Иванов, 1979, с. 266]. В этой своей ипостаси (назовем ее падшей, греховной) мужское начало души предстает тираном, узурпатором и насильником над своей женской половиной. Поэтому суть экстатического переживания Иванов усматривает в освобождении Психеи «из-под власти и опеки нашего сознательного мужеского начала» [Иванов, 1979, с. 264]. Освобождение это принимает формы жертвоприношения мужского я: Психея «самопроизвольно и насильственно нейтрализует мужеское я и как бы жертвенно умерщвляет его, внутренне воспроизводя собою пластический тип Мэнады – жрицы и мужеубийцы» [Иванов, 1979, с. 265]. Этот аспект женской части души получается символическое закрепление в образах Психеи-мстительницы (одноименное стихотворение Иванов включит в статью «Anima» и в книгу «Свет вечерний»), Менады-убийцы, Лиссы. Эксплицируемая Ивановым в статье связь Психеи-Менады с Лиссой, героиней одного из дионисийских мифов, глубоко знаменательна. В параграфе 1.4.2 мы установили, что Лиссу Иванов понимает как женское начало в своем губительном, разрушительном аспекте. Эта характеристика вполне приложима к Психее-мстительнице. Таким образом, мужское начало предстает тут амбивалентно: с одной стороны, это титаническое, богопротивное, неправо-богоборческое начало, с другой – начало жертвенное, по отношению к которому Психея ведет себя титанически и жречески.

Результатом воздействия Психеи-мстительницы на изолированное мужское начало становится изменение его статуса. Это изменение

характеризуется Ивановым как сон, самозабвение либо как смерть. Сон и самозабвение актуализирует апулеевские (Психея и Эрос) и библейские (Ева и спящий Адам) подтексты, а умерщвление – мистериально-дионисийские (Менада и Дионис).

Необходимо отметить своеобразие экстатического состояния, о котором говорит Иванов в главе III. Как правило, под экстазом Иванов понимает преодоление личной обособленности, индивидуации, т.е. трансценсус. Однако здесь «упразднение граней личного сознания» не означает обретение душой свободы и целостности. Господство над мужским я оборачивается новой формой индивидуации, греховного самоутверждения: «Женская часть нашего сокровенного существа утверждает свою **обособленную** жизнь [выделение наше – Л.К.]» [Иванов, 1979, с. 264–265]. Снимая грани личного сознания, Психея не обретает сознания сверхличного. Принцип индивидуации не преодолевается, а утверждается в новой форме. Трансценсуса не происходит.

Таким образом, в рамках сюжета «ты еси» мы получаем первую триаду, которая явным образом соотносится с третьей триадой мистериального сюжета. Своеобразие мистической антропологии Иванова заключается не только в том, что она имеет мистико-символический характер (антропологические категории выражаются с помощью символов наподобие Психеи, Эроса, Менады и Диониса и т.д.), но и в том, что ивановская антропология предстает как развернутый нарратив, элементами которого выступают символы, обозначающие мистические сущности. Этот нарратив представляет драматическую историю взаимоотношений Анимы и Анимуса и строится по образцу мистериально-дионисиийского сюжета.

Представляя собой единое целое, сюжет «ты еси» тем не менее, на наш взгляд, может быть разделен на две линии – мистериальную и сотериологическую. Мы предлагаем ввести такие термины, поскольку с их помощью фиксируется взаимосвязь этих сюжетных линий с мистериально-

дионисийским сюжетом. Каждая из линий сюжета «ты еси» подразделяется на «мужской» и «женский» варианты в зависимости от того, что является действующим началом в данном нарративе.

Таблица 27. – «Женский» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси» в соотнесении с мистериально-дионисийским сюжетом

Третья триада мистериального сюжета нисхождения	**«Женский» вариант мистериальной линии «ты еси»**
Дионис (божественная жертва)	Богоборческий, демонический аспект мужского я
Титаны (жрецы, жертворастерзатели)	Жреческий аспект женского я (Психея-мстительница, Лисса, Менада-мужеубийца (Агава))
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Жертвенное мужское я (спящий Адам, спящий Эрос, растерзанный Дионис)

Теперь необходимо рассмотреть «мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси». Он развивается в пятой главке. В логическом смысле «мужской» вариант предшествует «женскому», так как в нем речь идет об отступлении мужского я от начала сверхличного, о возникновении Психеи тоскующей и одержимой, о том, в результате чего человеческая душа теряет связь с божественным центром своего бытия. Будучи в логическом отношении первым, «мужской» вариант мистериальной линии следует за «женским».

«Мужской» вариант тоже строится на основе третьей триады мистериального сюжета нисхождения. Отличие обоих вариантов в том, какое начало является трагически активным – мужское, рациональное или женское, иррациональное. Если связь «женского» варианта с мистериально-дионисийским сюжетом реконструируется нами, то «мужской» непосредственно с ним соотносится самим Ивановым, который в добавленном на финальной стадии работы над статьей абзаце эксплицирует сюжет растерзания Диониса титанами.

Итак, как же Иванов объясняет «закрепощение Психеи нашему сознательному мужескому началу» [Иванов, 1979, с. 266]? Это закрепощение становится результатом богоборчества, которое осуществляется мужским я. Находясь в непосредственном соприкосновении со сверхличным божественным дионисийским началом, мужское я совершает «демоническое самоопределение», которое проявляется в «отвращении от сверхличного начала», его узурпации, «конечном богопротивлении» и «личном отъединении» [Там же], т.е. в неправом богоборчестве и утверждении принципа индивидуации. В конце главки Иванов соотносит действие мужского начала с «метафизическим грехопадением, темной “виной своевольных предков”, о снятии которой молились орфики, разумея под нею предвечный разрыв Диониса Титанами» [Иванов, 1979, с. 267].

Здесь Иванов напрямую соотносит мужское я с титаническим началом, цитируя одно из своих любимых мест из орфической литературы – отрывок из «Рапсодической теогонии», сохраненный античным философом-неоплатоником Олимпиодором в Комментарии на Федона [Abel, 1885, p. 237]. Мы цитировали его в параграфе 1.2.2, где указали, что цитирование этого отрывка и комментарий к нему, находящиеся в письме к Зиновьевой-Аннибал, стали первой экспликацией мистреиально-дионисийского сюжета у Иванова.

Дионис в статье «Ты еси» соотносится с божественной Самостью, а титаны – с мужским я. Иванов актуализирует третью триаду мистериального сюжета, осмысливая ее как «метафизическое грехопадение».

Изолированное и самовластное утверждение мужского начала приводит к греховной трансформации начала женского, поскольку оно подвергается соблазну и претерпевает метафизическое предательство. Его состояние закрепляется в серии символических образов: Психея-скиталица, которая странствует в поисках Эрота; Менада, призывающая Диониса; Ева, соблазненная Змием и ставшая «орудием мрачного самоутверждения

личности, замкнувшейся в своих пределах и удалившейся от начала вселенского» [Иванов, 1979, с. 266]. Мужское начало при этом характеризуется как «враждебный преследователь» и «коварный соблазнитель».

Таблица 28. – «Мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси» в соотнесении с мистериально-дионисийским сюжетом

Мистериальная триада сюжета нисхождения	**«Мужской» вариант мистериальной линии «ты еси»**
Дионис (божественная жертва)	Бог = Дионис = сверхличное Я
Титаны (жрецы, жертворастерзатели)	Мужское, личное я как люциферическое начало
Титаны, поглотившие Диониса и сожженные его огнем (тождество жреца и жертвы)	Психея-скиталица; Менада, призывающая Диониса; согрешившая Ева

В главе IV представлена сотериологическая линия сюжета «ты еси». Она тоже подразделяется на два варианта – «мужской» и «женский». Эти варианты представлены слитно, их необходимо аналитически дифференцировать.

Начнем с «мужского» варианта.

Спасению целостного состава человеческой личности, представленному как мистический брак мужской и женской части человеческой души, Анимы и Анимуса, предшествует преображение рационально-эмпирического мужского сознания. Это преображение осуществляется путем отождествления личного я с Я сверхличным, находящимся в духовном средоточии личности, и представляет собой воскресение от смертного сна.

Это сверхличное Я Иванов характеризует необыкновенно подробно, приписывая ему ряд мистических предикатов. Сверхличное Я понимается как «божественный центр» человеческой личности, «Абсолютное в глубочайшей святыне нашего духовного существа» [Иванов, 1979, с. 265]. Оно обозначается индуистским термином Атман, эзотерическим «Сам» и

мистико-христианским «Отец в Небе». Обатнин и Соболев так объясняют этот термин: «Atman (санскр. – дыхание души, я сам) в философии Веданты означает истинную сущность человека (самость), скрытую за феноменами», указывая также на «выписку Иванова из сочинений по индийской философии: «Atmân – воля отца» (ИРЛИ. Ф. 607. Ед. хр. 223. Л. 553)» [Иванов, 2018, с. 522].

Понятие сверхличного Я появляется у Иванова ранее 1907 года. Хронологически первой манифестацией представления об «истинном Я» человеческой души Обатнин считает дистих «Лазаре, гряди вон!» [Обатнин, 2000, с. 19]: «Кличь себя сам, и немолчно зови, доколе, далекий / Из заповедных глубин: “Вот я!” – послышишь ответ» [Иванов, 1971, с. 641]. В главке VII статьи «Копье Афины» (1904) Иванов характеризует сверхличное Я, которое открывается внутри личного я, как предел его совершенства и связывает эту эпифанию сверхличного в пределах личного с формулой «ты еси»: «существует для ищущего, подобно математическому пределу бесконечно приближающихся величин, некоторое Я во мне; как постулат моего не я, или я-мэона» [Иванов, 1971, с. 733].

В статье 1908 года «Спорады», которая также вошла в книгу «По Звездам», Иванов снова формулирует оппозицию сверхличного Я и личного я: «Есть в человеке Я высшее, его святое святых, цель его постижения и предел приближения, божественное средоточие микрокосма. И есть я, определяемое границами эмпирической личности. Для первого Я второе – смерть, ибо воплощение – смерть для Бога; для второго, приближение к первому – тоска Психеи по огненной смерти» [Иванов, 1979, с. 129].

Отец в Небе есть апофатическое, неизреченное и непознаваемое начало, оно является в ипостаси Сына: «Никто не приходит к Отцу иначе, как через Сына», – пишет Иванов, отсылая читателя к Евангелию от Иоанна (14:6): «Я есмь и путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня». Другими словами, принципиально различая Отца и

Сына, Иванов рассматривает их как одно в рамках своей мистической антропологии (в полном согласии, кстати говоря, с церковной догматикой).

Преображение или воскресение мужского я совершается в опыте богочеловечества, претворении титанически изолированного личного я в сына Божьего через утверждение своей воли как воли Божией: «мужское я как бы воскресает из смертного сна и облекается в светлое видение Сына, – если его умопостигаемое самоопределение есть в своей сущности тяготение к “светлейшему солнца” и сверхличному средоточию личного бытия <…> Луч Духа, брызжущий из божественного средоточия существа человеческого, пресуществляет психическую субстанцию погруженного в сон мужеского я и, воскрешая, воссоздает его, преображенного, в лике богосыновства» [Иванов 1979, с. 265]. В статье «Древний ужас» Иванов даст аналогичное описание преображения мужского я: «Сыном становится человеческое я только отдачею воли своей тому внутреннему свету, который есть Отец в Небе человека. Если воля человеческого я стала волей Его, тогда родится в человеке Христос, и он стал достоин называться Сыном Человеческим» [Иванов 1979, с. 108].

Наши размышления можно структурировать в виде такой таблицы.

Таблица 29. – «Мужской» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси» в соотнесении с мистериально-дионисийским сюжетом

Сотериологическая триада сюжета восхождения	**«Мужской» вариант сотериологической линии «ты еси»**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Атман, Сам, Отец в Небе = Сын, Дионис, Эрос; Христос как Богочеловек
Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Мужское я
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Преображенное я[185], сын Божий, Христос в я.

[185] В статье «Орфей» Иванов назовет этот аспект Анимуса «духом, определяющим себя в категории богосыновства» [Иванов, 1912, с. 63].

Финальной формулой мистической антропологии Иванова становится «женский» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси». Этот «женский» вариант непосредственно «прорастает» из «мужского». Он также представлен в четвертой главе ивановской статьи. Если исходной пунктом мистериальной линии становится богоборческое самоутверждение мужского я, то сотериологическая линия начинается с утверждения преображенного мужского я, ставшего богочеловеческим. В этой своей преображенной ипостаси мужское я предстает как Жених: «Психея узнает своего Жениха, так приближающегося к ней из глубины личного сознания в образе воскресшего я» [Иванов 1979, с. 265]. Психея перестает враждовать с мужским началом в себе и тосковать и тоже преображается, становясь «душой Земли в нас, ждущей разоблаченного Сына в нас как истинного Жениха своего, чтобы через него осуществить “на Земле” волю “сущего в Небе”» [Иванов 1979, с. 268]. Жених как воскресший сын Божий ассоциируется с Адамом, а Психея-жена – с только что созданной Евой: «проснувшийся сын Божий (Лука, 3, 38) – Адам – приближается к своей новозданной невесте» [Иванов, 1979, с. 265].

Примиренная с мужским я Психея отождествляется с Гиппой, преображенной и спасенной Мировой Души, вместившей в себя Диониса, творением, стремящимся к обожению, соединению с новым Дионисом (Христом воскресшим) и достигающим его.

Итак, Психея – Гиппа – Мировая Душа вступает в брак с мужским я. Его результатом становится обретение утраченной целостности духовно-душевного состава человеческой личности. Такой синтетической духовной формой, где восстанавливается утраченная мужеженская целостность человеческой личности, ее мистическая андрогинность, как раз и является новый Дионис, Вакх, Осирис: «В слиянии Психеи с преображенным *я*, разоблачающимся в эпифании Вакха, сына Диева, с завершением цикла правого вакхического безумия, восстановляется сознание личности <…>

мужеское я в человеке осознало себя, – хотя бы тускло и на миг, как это бывало в эллинской катартике, – в ипостаси сыновней. И не случайно, в священной терминологии Дионисова культа, эта полнота внутреннего слияния личного я с Богочеловеком-Сыном означается наименованием “вакха”, применяемым ко всем правым служителям дионисийских таинств, а в символике египетских посвящений – именем “Озириса”» [Иванов 1979, с. 266].

Преображенное мужское я, обретшее свою богочеловеческую сущность и выступающее как Жених Психеи, сходно с Зевсом-Дионисом, поскольку последний есть такой лик дионисийского начала, которое проявляет ноуменальную сущность Диониса – его сердце. Как Сын есть одно с Отцом, поскольку исполняет его волю, так и Зевс-Дионис есть одно с Дионисом-Загреем в той степени, в какой он хранит его сердце. Психея-Невеста, Гиппа есть такой аспект Души Мира, который не замкнут в своей титанической гордыне, но способен к преображению. Третьи элементы мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси» практически идентичны, они являются синтетическими формами первых двух элементов. Божественное начало (Зевс-Дионис, богочеловеческий Жених) соединяется с тварным (падший человек и Психея суть одно). В обоих случаях результатом единения является новый Дионис. Разница между двумя сюжетами только в нюансах. В мистериально-дионисийском сюжете делается космогонический акцент, в сюжете «ты еси» – мистико-антропологический, андрогинный.

Таблица 30. – «Женский» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси» в соотнесении с мистериально-дионисийским сюжетом

Сотериологическая триада сюжета восхождения	**«Женский» вариант сотериологической линии «ты еси»**
Зевс-Дионис (такая ипостась Зевса, которая вбирает в себя сердце Диониса)	Жених = преображенное мужское я; восставший от сна Адам

Падший человек, отягощенный первородным грехом, но жаждущий преображения	Психея[186]; новозданная Ева; Гиппа
Преображенный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис	Брак мужского и женского начала; новый Дионис, Вакх, Озирис

3.2.6. Антропософские слой концепции «ты еси»

Г.В. Обатнин утверждает, что статья «Ты еси» возникает под влиянием известной теософки А.Р. Минцловой [Обатнин, 2000, с. 25], которая в 1907 году выступает провозвестником учения Рудольфа Штейнера и интенсивно знакомит Иванова с идеями «Доктора». Знакомство Иванова с Минцловой состоялось в ноябре 1906 года, а в феврале 1907 года Иванов уже называет себя учеником Минцловой и практикует медитацию с дыхательными упражнениями, подвергая их мистико-философской рефлексии [Иванов, 1994b, с. 164–165].

Нимало не претендуя на всеохватность, отметим несколько общих черт мистической антропологии Штейнера и Иванова. В качестве материала для сравнения мы будем использовать главным образом цикл парижских лекций Штейнера (май – июнь 1906 г.), на которых присутствовали А.Р. Минцлова, Максимилиан Волошин и Маргарита Сабашникова – люди, через которых и происходило знакомство Иванова с интропософским учением.

Штейнер выделяет семь сущностных элементов (Wesensbestandteile) человеческой личности: физическое тело, эфирно тело, астральное тело, Я, Манас, Будда, Атман [Steiner, 1979a, S. 37–39]. Центральным элементом человеческой личности является Я. Определения, которые Штейнер дает этому Я, схожи с тем, как понимает Иванов личное я. В отличие от Иванова, Я у Штейнера не разделяется на мужскую и женскую половину. Антропософская характеристика Я скорее соответствует целостному составу

[186] В статье «Орфей» Иванов охарактеризует Психею как «“душевное тело”, “рабу Господню”, невесту освобождаемую» [Иванов, 1912, с. 63].

духовно-душевной организации человека, при которой женская и мужская части души (Анима и Анимус) слиты воедино. Я у Штейнера обладает несколькими свойствами. Во-первых, Я имеет богочеловеческую природу, оно есть «der göttliche Funke in ihm <…> Und es ist auch das einzige, was ihn mit dem unendlichen Ich, mit Gott, verbindet. <…> Das unaussprechliche menschlich-göttliche Ich»[187] [Steiner 1979a: 19]. Во-вторых, это такое Я, которое едино с Богом, а стало быть, может быть названо также Ты: «Es ist dasjenige, was die anderen «Du» nennen»[188] [Steiner 1979a: 19]. У Иванова, напомним, мужское я, Анимус воссоединяется с Анимой и обретает свою забвенную и отвергнутую богочеловеческую природу в тот момент, когда говорит Богу Отцу в себе «Ты еси». Другими словами, штейнеровское Я ближе всего к преображенному я, осознавшему свое богосыновство и предстающего в качестве небесного Жениха Анимы (это третий элемент «мужского» варианта и первый элемент «женского» варианта сотериологической линии).

При описании своей мистической антропологии Иванов использует термин «Атман», имеющий богатый оккультный бэкграунд[189]. С его помощью, напомним, обозначается сверхличное Я в человеке, которому мужское личное я говорит «Ты еси». У Иванова Атман является абсолютной Самостью, Богом-Отцом, в этом качестве он совершенно трансцендентен человеческой личности. В статье «Ты еси» этот момент осмыслен не до конца, поскольку Атман отождествляется с богочеловеческим началом, которое открывается в мистических глубинах человеческой души, Христом

---

[187] «божественная искра в нем [в человеке – Л.К.] <…> Это есть также то единственное, что соединяет его с бесконечным Я, с Богом. <…> Невыразимое богочеловеческое я».

[188] «Это есть то, что другие называют Ты».

[189] Стоит, однако, отметить, что в статье «Anima» (1935), которая является адаптацией для европейского читателя 1930-х гг. концепции «ты еси», термин «Атман» был элиминирован, «уступив место своему более нейтральному аналогу “самость” (“das Selbst”)» [Обатнин, 2000, с. 32].

внутри я. Граница между трансцендентным Богом и имманентным образом Божиим внутри человеческого существа проводится Ивановым недостаточно четко. Это найдет свое выражение в признании, что статья «Ты еси» «может показаться исповеданием чистого имманентизма» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 398]. В статью «Anima» Иванов вставит несколько глав и введет несколько понятий (мистическое умирание, мистический разум), чтобы отмежеваться от языческого и оккультного имманентизма и ответить на вопрос: «Как возможно познание абсолютной трансцендентности Бога через внутренний опыт?» [Иванов, 2009, с. 33]. Этот аспект ивановской мистической антропологии мы рассматриваем в параграфе 3.2.8.

Необходимо отметить, что у Штейнера мы наблюдаем ту же терминологическую нечеткость в определении Атмана как сверхличного духовного начала. С одной стороны, Атман называется божественным Духом [Steiner, 1979a, S. 40] и соотносится с Богом-Отцом [Steiner, 1979b, S. 243], т.е. есть нечто трансцендентное; с другой стороны, Атман определяется как богочеловеческое начало [Steiner, 1979a, S. 76, 89] и является высшей сущностью человеческой личности, т.е. есть нечто имманентное. Это мерцание категорий трансцендентности и имманентности является общим для Атмана у Штейнера и Иванова периода написания статьи «Ты еси».

Ивановский Анимус в своей ложной, богоборческой, титанической ипостаси соотносится со «стражем порога» (Hüter der Schwelle), «одного из самых известных в России мистических концептов» Штейнера [Обатнин, 2000, с. 165].

Страж порога появляется при христианском посвящении. Его обстоятельное описание содержится в парижских лекциях Штейнера 1906 года. Оно было передано Минцловой в одном из писем Иванову начала 1907 года [Богомолов, 2009, с. 39–40]. Изображая одну из стадий христианского посвящения – возложение тернового венца (Dornenkrönung), Штейнер говорит, что тут посвящаемого ожидает встреча со стражем порога: «Im

Verlauf der Etappe, die man in der christlichen Einweihung die Dornenkrönung nennt, tritt ein furchteinflößendes Phänomen auf, das die Bezeichnung «Hüter der Schwelle» trägt und das man auch die Erscheinung des Doppelgängers nennen könnte. Das geistige Wesen des Menschen, gebildet aus seinen Willensströmungen, seinen Wünschen und seinen Verstandesfähigkeiten, erscheint alsdann dem Eingeweihten als Bild im Traumbewußtsein. Und dieses Bild ist manchmal abstoßend und Schrecken einflößend, denn es ist ein Ergebnis seiner guten und schlechten Eigenschaften und seines Karma; von diesem allem ist es die bildhafte Personifikation auf dem Astralplan. Das ist der schlimme Fährmann im Totenbuch der Ägypter. Der Mensch muß ihn besiegen, um sein höheres Ich zu finden»[190] [Steiner 1979a, S. 56].

Страж порога наделен важными характеристиками, которые делают его почти идентичным демонической ипостаси Анимуса. Во-первых, страж порога предстает духовной сущностью (Das geistige Wesen des Menschen), поскольку является носителем мышления, воли и чувств личности. Во-вторых, он возникает в сомнамбулическом состоянии (im Traumbewußtsein). Напомним, что трагический разрыв Анимы и Анимуса получает символическую форму сна или смерти Анимуса. В-третьих, Анимус, как и страж порога, является демоническим двойником истинного Я: у Штейнера – в силу своей кармической природы, у Иванова – ввиду индивидуалистического самоутверждения в отъединенности от божественного центра. В-четвертых, и тот и другой внушают ужас. В-пятых, и страж порога, и богоборческий Анимус должны быть побеждены и

[190] «На этапе, который в христианском типе посвящения называется «Возложением тернового венца», происходит внушающее ужас явление, которое получает обозначение «Страж порога» и которое можно назвать явлением двойника. Духовное существо человека, созданное из волевых устремлений, желаний и мыслительных способностей, является тогда посвящаемому как образ в его сонном сознании. Этот образ оказывается иногда отталкивающим и внушающим ужас, поскольку он является результатом хороших и дурных качеств, кармы [человеческой личности – Л.К.]; эта персонификация совершается в астральном плане. Это мрачный перевозчик из египетской «Книги мертвых». Человек должен его победить, чтобы найти свое истинное Я».

преодолены, чтобы произошло восстановление целостности духовно-душевного состава личности и состоялся брак Анимы и Анимуса, по Штейнеру – чтобы человек обрел высшее Я[191].

В статье «Революция и народное самоопределение», где развивается историософский взгляд на Февральскую революцию, Иванов, не используя открыто понятийный аппарат своей мистической антропологии, в сущности, применяет те же понятия: «Говорят тайновидцы, что на пороге духовного перерождения встает перед человеком страж порога, преграждающий ему доступ в светлейшие обители» [Иванов, 1979, с. 357]. Страж порога оказывается двойником, «собравшим и отразившим в своем обличии все низшее и темное». «Если я найду в себе сосредоточенную силу прильнуть к тому, кто во мне воистину Я Сам, если сольюсь в своем сознании со своим, во мне вечно живущим и всечасно забвенным ангелом, который – не кто иной, как Я истинный, Я, изначала и впервые сущий, – тогда, светлый и мощный, могу я сказать своему двойнику: «ты – я», и свет мой вспыхнет в нем и сожжет темную личину» [Иванов, 1979, с. 358]. «Духовное перерождение», о котором пишет Иванов, есть восстановление цельного душевно-духовного состава человеческой личности, которому препятствует ложный Анимус (= страж порога) и которое может совершить только путем соединения Анимуса с Самостью, Атманом, Богом-Отцом внутри своего Я (= Я истинный, ангел как образ Божий в человеческой душе).

Брак Анимы и Анимуса понимается Ивановым как воссоединение земного и небесного начал в микрокосме. Напомним, что символом Анимы является Земля, символом истинного Анимуса – богочеловеческого Жениха является Солнце. Аналогичную идею мы находим в процессе христианского посвящения. Штейнер понимает переход от одной его стадии (возложение тернового венца) к другой (ношение креста) как конец разделения («das Ende

---

[191] Место стража порога в социально-политическом дискурсе Иванова определено Обатниным [Обатнин, 2000, с. 165–166].

des Gefühls der Trennung») и единение с Землей: «das Gefühl der Einswerdung mit der Erde und mit allem, was sie in sich birgt»[192] [Steiner, 1979a, S. 57].

3.2.7. Место статьи «Anima» в творчестве Иванова

Начало 1930-х годов было ознаменовано своеобразным всплеском интереса европейской интеллектуальной элиты к творчеству Иванова. Этот всплеск был инспирирован успехом «Переписки из двух углов», которая в 1926 году была переведена на немецкий, в 1930-м – на французский, в 1932-м– на итальянский, в 1933-м – на испанский [Бёрд, 2006]. В 1930 году увидела свет брошюра «Русская идея» (в немецком переводе Евсея Шора)[193], в 1932-м – книга о Достоевском (в авторизированном переводе) [Шишкин, 2021]. Кроме того, в 1930-е гг. Иванов сотрудничал с влиятельными элитарными журналами «Corona» и «Hochland».

Статья «Anima», опубликованная в немецко-швейцарском журнале «Corona» в 1935 году, – важнейшая работа Иванова периода эмиграции, репрезентирующая его религиозно-мистические взгляды перед европейским читателем. В ней предлагается своеобразное символико-феноменологическое описание динамической структуры религиозно-мистического сознания. Иванов отвечает на вопрос, что происходит с человеческой душой, получающей опыт богообщения.

В 1936 году интерес к «Anima» проявляет знаменитый немецкий филолог Э.Р. Курциус [Ivanov, 1995, S. 71]. Ивановская мистическая антропология повлияла впоследствии на философию Другого Эммануэля Левинаса и Жака Дерриды [Грабар, 2021].

О значимости ивановской статьи позволяет судить также тот факт, что она была включена С.Л. Франком в антологию «Из истории русской

---

[192] «чувство единения с Землей и со всем, что она в себе таит».

[193] Об истории публикации см.: [Бёрд, 2008]; [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 338–403, 343–361].

философской мысли конца XIX – начала XX века», которую знаменитый философ готовил в 1947 году для одного американского издательства. Заслугу Иванова Франк видит в том, что тому удалось дать «классическое философское описание существа мистического опыта» [Иванов, Шишкин, 2008, с. 440].

«Anima» – результат глубокой переработки статьи «Ты еси». Первый биограф Иванова О.А. Шор утверждала даже, что «Anima» является авторским переводом на немецкий язык статьи «Ты еси». «В переводе он уточнил некоторые формулировки первоначального текста и прибавил к нему в виде “лирического Intermezzo” стихи свои о Психее» [Иванов, 1979, с. 745]. По мнению Шор, под влиянием французского поэта Поля Клоделя, которому принадлежит иносказательный рассказ о незадачливом супружестве Анимы (души) и Анимуса (рассудка), Иванов видоизменил свою терминологию и дал статье другое название. С.Д. Титаренко отмечает (на наш взгляд, совершенно обоснованно), что причиной переработки «Ты еси» в «Anima» стало не ознакомление с философской притчей Клоделя, относящееся к 1926 году, а разногласия с Е.Д. Шором [Титаренко, 2009а, с. 91–94], который в начале 1930-х гг. выполнил перевод на немецкий статьи «Ты еси» и написал «Опыт реконструкции мировоззрения Вяч. Иванова», вызвавший протест Иванова из-за эклектического характера сочинения Шора [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 370–383, 397–403].

Для понимания соотношения текстов «Ты еси» и «Anima» важно признание Иванова о том, что его творчество представляет собой «непрерывную метаморфозу (в гетевском смысле этого слова), что делает для меня самого невозможным просто отрицать какой бы то ни было предшествующий момент целостного органического развития» [Там же, с. 397]. На наш взгляд, статью «Anima» необходимо квалифицировать именно как подобную «гетевскую» метаморфозу «Ты еси», которая

действительно, как это утверждает О. Шор, сохраняет основные мысли статьи 1907 года, но и наращивает при этом новые смыслы.

В параграфе 3.2.4 мы показали, что концепция «ты еси» является производной от мистериально-дионисийского сюжета. Он сохраняет свою парадигматическую роль и в статье «Anima». Это заметил уже Ансельмо Томмазини, которого мы цитировали выше.

В дальнейшем изложении мы предполагаем ответить на ряд историко-литературных и историко-философских вопросов. Каково концептуальное соотношение между ранним (статья «Ты еси») и поздним («Anima») вариантом мистической антропологии Иванова? Что подвергается трансформации в 1930-е гг.? Какова специфика мистико-религиозной позиции Иванова?

3.2.8. Статья «Anima» в контексте сюжета «ты еси» и мистерильно-дионисийского сюжета

В статье «Anima» сохраняется общая структура сюжета «ты еси» – мистериальная и сотериологическая линии, в каждой из которых выделяется «мужской» и «женский» вариант. Отличие состоит в том, как происходит репрезентация этого сюжета и как расставлены смысловые акценты при его интерпретации. «Anima» представляет собой ближайшую метаморфозу сюжета «ты еси». Ее ценность состоит в том, что мы можем проследить, как происходит трансформация сюжета «ты еси» и какую роль в этом играет мистериально-дионисийский сюжет. Статья «Anima» может рассматриваться как своего рода «вторая производная» от мистериально-дионисийского сюжета. Концепция Иванова обретает удивительную многослойность: «Anima» является производной от сюжета «ты еси», который в свою очередь порождается мистериально-дионисийским сюжетом, сохраняющим парадигматические потенции для обновленной версии мистической антропологии Иванова 1930-х гг. Исследование структурно-семантических

особенностей статьи «Anima» позволит понять, как происходит развитие исходной универсалии художественного сознания и художественного мира Иванова, ее трансформация.

Проанализируем статью «Anima», отмечая ее сходство с сюжетом «ты еси», взаимосвязь с мистериально-дионисийским сюжетом и фиксируя новации ивановской мысли.

«Anima» состоит из десяти частей, каждая из которых имеет заглавие, указывающее на ее тему. В первой главе «Экстаз и религия» формулируется основная проблема, которой посвящена статья: «Что же, собственно, случается с человеком, одержимым божеством» [Иванов, 2009, с. 11], т.е. пребывающем в экстатическом состоянии, при котором происходит различение внутри себя личного я и сверхличного Ты. Эта цель почти дословно повторяет формулировку из «Ты еси»: «изъяснение экстатических состояний, в лоне которых совершается религиозное событие» [Иванов, 1979, с. 262].

Иванов различает в мистической встрече я и Ты два аспекта: «энтузиастический пафос» и «катартическое исцеление». Это различение – новация статьи «Anima». Указанные моменты экстатического религиозного опыта можно соотнести с сюжетом «ты еси» и с мистериально-дионисийским сюжетом: «энтузиастический пафос», т.е. выход за пределы своего я, жертвенная смерть личности, соотносится с «мужским» вариантом сотериологической линии, а «катартическое исцеление» – с «женским»; оба экстатических состояния соотносятся с третьей триадой сотериологического сюжета восхождения. Иванов использует дионисийские термины (пафос, катарсис) уже при постановке проблемы своего исследования.

В главе «Anima как мэнада» Иванов дает характеристику «женского начала нашего духовно-душевного существа» (der weibliche Teil unserer geistig-seelischen Wesenheit) [Иванов, 2009, с. 12]. В Аниме Иванов выделяет два аспекта, которые возникают при богоборческом, демоническом

самоутверждении Анимуса в антагонизме с божественной Самостью. Первый аспект – Психея-скиталица или «мэнада, в диком безумии призывающая Диониса» [Иванов, 2009, с. 14]. Этот аспект Анимы есть результирующий момент «мужского» варианта мистериальной линии: отлученная от божественного средоточия бытия, Анима погружается в тоску и отчаяние. Второй аспект Анимы – Психея-мстительница или менада-мужеубийца. Этот аспект есть второй, титанический, момент «женского» варианта мистериальной линии, который заключается в отвержении всего рассудочного и погружении в иррациональную стихию, высшая точка которой – уничтожение Анимуса, которое проявляется в безумии. Эти лики Анимы связаны с третьей триадой мистериального сюжета нисхождения.

При описании этих двух ликов Анимы Иванов различает два аспекта в отношении Анимы к Анимусу: эротический («Anima осознает, что она лишена целостности») и антиэротический (Анима «страстно сбрасывает с себя свою прежнюю связанность») [Там же]. Очевидно, что эротический аспект соответствует Психее-скиталице и менаде, ищущей Диониса, а антиэротический – Психее-мстительнице и менаде-мужеубийце, отвергающей Диониса. Оба аспекта Анимы проявляются в мистериальной линии. Это терминологическое различение отсутствовало в статье «Ты еси».

Третья глава «Anima и Animus» посвящена характеристике Анимуса как мужской части духовно-душевной организации личности. Иванов различает два лика Анимуса – истинный и ложный. Истинный является потенциальным, а ложный – актуальным[194].

Ложный лик Анимуса застилает от Анимы божественную Самость, и это вызывает гнев и безумие Анимы. Иванов сопоставляет Аниму, для которой Анимус перекрывает доступ к божественному, с тварью, которая «стенает и мучится, ожидая своего освобождения сынами божиими»

---

[194] Цимборска-Лебода смешивает две ипостаси Анимуса и называет его «интеллектом-тираном» [Цимборска-Лебода, 2003, с. 245].

[Иванов, 2009, с. 17]. Таким образом, искаженные отношения между Анимой и Анимусом сопоставляются Ивановым с так называемым «основным мифом» у Достоевского. Это сопоставление – важнейшая новация статьи «Anima», которая усложняет структуру мистериально-дионисийского метатекста: через сюжет «ты еси» мистериально-дионисийский сюжет оказывается связан с достоевсковедческими концепциями Иванова[195].

«Основной миф» Достоевского формулируется в работах Иванова 1910-х и 1930-х гг.: «Достоевский хотел показать в “Бесах”, как Вечная Женственность русской Души страдает от насильничества и засилья “бесов”, искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. <…> Он [Достоевский – Л.К.] как бы воочию увидел, как мужеское начало сокровенного народного бытия, обращенное к созерцательной духовности, вытесняется из сферы его воздействия на душу народа и на его внешнюю жизнь бесовским “Легионом”, и как женское его начало, душа русской земли, мучается и томится ожиданием спасителя своего, героя Христова, богоносца: при всем своем смятенном состоянии в пленении и покинутости – изменника и самозванца, приближающегося к ней под личиной желанного и долгожданного, она всегда узнает, и обличит его, и проклянет» [Иванов, 2020, с. 56]. Очевидно, что «основной миф» Достоевского есть ничто иное, как прозрачная трансформация мистериальной линии сюжета «ты еси». Истинный Анимус русской народной души подпадает под власть бесовского легиона, т.е. утверждает себя богоборчески, титанически, совершает «демоническое самоопределение», а стало быть, предстает как ложный Анимус. Результатом этого становится то же самое, что в «мужском» варианте мистериальной линии – страдающая Психея-скиталица, душа русского народа, которая находится «в пленении и

[195] Тождество Анимы с тварью, которая, «по слову апостола, стенает и томится, ожидая откровения сынов Божиих, которое ее освободит» [Иванов, 2006а, с. 103], Иванов сохранит в автокомментариях к мелопее «Человек» (1939).

покинутости», «мучается и томится ожиданием спасителя своего, героя Христова, богоносца», т.е. небесного Жениха, преображенного мужского начала (= первый элемент «женского» варианта сотериологической линии) (см. таблицы 28, 30).

Есть в «основном мифе» Достоевского также черты «женского» варианта мистериальной линии (см. таблицу 27). Душа русского народа подобна Психее-мстительнице: она обличает и отвергает демоническую личину ложного Анимуса («изменника и самозванца, приближающегося к ней под личиной желанного и долгожданного»). Особенностью отражения сюжета «ты еси» в «основном мифе» Достоевского является то, что демоническое мужское начало истребляет само себя: Ставрогин и Смердяков кончают самоубийством, Версилов и Иван Карамазов испытывают умственное помешательство.

М.Б. Плюханова показывает, что фундаментом «основного мифа» Достоевского следует считать рассуждение апостола Павла в Послании к римлянам (Рим. 8:19-25) [Плюханова, 2021, с. 296–298], особенно же: «Ибо тварь с надеждою ожидает откровения сынов Божиих» (Рим. 8:19); «Ибо знаем, что вся тварь совокупно стенает и мучится доныне. И не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» (Рим. 8:22-23). Строки из апостола Павла Иванов вкрапляет в статью «Anima», актуализируя таким образом взаимосвязь сюжета «ты еси» как с евангельским пониманием падшего творения, так и со своими достоевсковедческими концепциями[196].

Ложная ипостась Анимуса соотносится с мужским началом духовно-душевной организации, которое действует в «мужском» варианте мистериальной линии сюжета «ты еси», поскольку здесь Анимус проявляет

---

[196] Нормальные отношения Анимы, Анимуса и Бога внутри человека (т.е., в нашей терминологии, «женский» вариант сотериологической линии) могут быть описаны тоже с помощью наставлений апостола Павла: «Хочу также, чтобы вы знали, что всякому мужу глава Христос, жене глава - муж, а Христу глава – Бог (1 Кор. 11:3).

себя демонически, ставит себя на место Бога и, как таковой, отвергается женской частью души.

Истинный лик Анимуса понимается Ивановым как преображенное личное я, божественный Жених (= первый элемент «женского» варианта сотериологической линии, таблица 30): Анима «хочет найти своего брата и супруга, Animus'а, но в преображенном инобытии, озаренного ему присущим сиянием, которое он потерял в земных делах и заботах» [Иванов, 2009, с. 17].

В главе «О Самости» Иванов дает общий очерк взаимоотношений между Анимой, Анимусом и Самостью, опираясь на метафорику солярной и небулярной теории мифологической школы [Иванов, 2009, с. 19]. Анима символизирует Землю; Самость, т.е. имманентно данное в душе божественное начало, соотносится с Солнцем; ложный Анимус, застилающий божественный свет, – с облачным покровом. Божественное начало в своей трансцендентной ипостаси (его Иванов называет в статье «Ты еси» Отцом) соотносится с Небом, на котором сияет Солнце-Самость-Христос, имманентно данное трансцендентное начало. Таким образом, Иванов описывает отношения внутри «мужского» варианта мистериальной линии (см. таблицу 28): Самость-Солнце – первое начало, Анимус-облако – второе, Анима-земля – третье, с прибавлением Неба (Бога Отца) как первого элемента сотерилогической линии.

Анима относится к Самости как Жениху и Спасителю. Сочетание с Ним восстанавливает целостность духовно-душевного существа личности: «узнавая его собственное лицо, она созерцает в нем и себя самое, и своего Animus'а, и еще третьего, с кем они оба изначала были связаны, и кто связывал их между собой. Блаженно сознает она отныне свое собственное существо, еще недавно столь разодранное, собранным в единое целое» [Иванов, 2009, с. 21].

Иначе относится к божественной Самости ложный Анимус, который находится в отрыве от Анимы. Его отношение «либо направлено на

познание, либо носит магический характер <…> Чисто идеальное восприятие Абсолютного в человеческом духе (о конкретном познании могла бы идти речь только при целостности сознания) влечет опирающегося на себя самого Animus’а к идеалистическому самоотвержению в мире, построенном по его собственному образу» [Иванов, 2009, с. 21–22]. Это описание ложного лика Анимуса сближает его с Люцифером, «светлым» ликом зла, который был описан Ивановым в его работах о Достоевском. И это тоже новация статьи «Anima».

«Люцифер – идеалист <…> Люцифер замкнул человека в его самости и пресек для него возможности касания к мирам иным <…> Люцифер именно закрыл человека от всего реального и сделал так, что все отсветы и отголоски такового представляются человеку, ставшему «как бы богом», – его собственным творением, порождением его идеализма» [Иванов, 1979, с. 251].

Люциферический идеализм Анимуса отождествляется Ивановым с кантианской и неокантианской философией. В статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911), которая представляет собой своеобразное связующее звено между «Ты еси» и мелопеей «Человек», представлено такое описание замкнутого в себе познания субъекта: «Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало. Все, что познает он, является зеркальным отражением, подчиненным закону преломления света и, следовательно, неадэкватным отражаемому. Правое превращается в этом отражении в левое, и левое в правое; связь и соразмерность частей остались те же, но части переместились, фигура отражения и проекция отражаемого тела на плоскости не наложимы одна на другую, в том же порядке сочетания линий. <…> В результате неокантианских исследований субъект познания, в который обратилась личность, видит себя замкнутым в неразрывном круге» [Иванов, 1979, с. 303].

Ложный характер неокантианского люциферического идеализма обличается Ивановым с помощью возведения его ко второй триаде мистериально-дионисийского сюжета, которая разворачивает мотив возникновения титанов как обособленных форм бытия в результате отражения Диониса в зеркале явлений (см. параграф 1.5.5).

В открытом «Письме к А. Пеллегрини» (1934), которое представляло собой размышление о судьбах гуманизма и было процитировано в комментариях к «Человеку», Иванов отождествляет люциферический идеализм с мнимым познанием, описанным в платоновском мифе о пещере (Res 514a – 517d). Безрелигиозный гуманизм отрицает сверхчувственный мир, и это «вызывает пленение нашего “я” в тюрьме эмпирического существования, искалеченье целостной личности принудительным включением ее в ограду культуры, и, наконец, во имя той же культуры вынужденный отказ от самой духовной жизни <…>. Чтобы стать подлинно свободными, необходимо преодолеть нашу зачарованность, одержимость, делающую нас какими-то чурбанами в описанной Платоном пещере и уйти из нее тесными вратами отвержения, отмены нашего привычного воззрения на мир, иллюзорного, нами искусственно придуманного для объяснения игры теней и световых отражений на стене вертепа» [Иванов, 1979, с. 447]. Как видим, узники платоновской пещеры (они же представители безрелигиозного гуманизма) отождествляется с носителями замкнутого, люциферического идеализма.

Важно также отметить, что в контексте сюжета «ты еси» ложный, люциферический лик Анимуса трансформируется в истинный, богочеловеческий в результате соединения с Самостью. Эта мысль звучит в достоевсковедческих работах Иванова: «Люцифер в человеке окончательно преодолевается Богочеловеческим Ликом» [Иванов, 1979, с. 246]. В дневниковой записи жены поэта Лидии Зиновьевой-Аннибал от 20 сентября 1907 года, когда Иванов как раз и создавал статью «Ты еси», также

содержится этот мотив перехода люциферического в богочеловеческое: «Убийство я мужского Психеею (В⟨ячеслав⟩в пишет о трансе, сне я мужского во время странствий Психеи за Эросом и чудесном преображении я во сне и [соединении] рождении Христа-Диониса-Эроса в себе и Психея-Гиппа с колыбелью) и **в муке и в риске впадения в Диявольство – достигается мгновение слияния**» (выделение мое – Л.К.)[197].

Магизм Анимуса, в сущности, тоже укладывается в люциферический идеализм, являясь его разновидностью. «Из магической попытки извлечь из мистических глубин “я” как бы его божественного двойника, чтобы через его наставление и посредство найти доступ в духовный мир, вытекает некоторого рода гнозис, который, однако, без соучастия Anima не может достичь реального единения с сверхчувственным» [Иванов, 2009, с. 22]. Люциферический идеализм есть пребывание в себе, самозамкнутость, а магизм есть выход к иному, некое подобие трансценсуса, но только ложного, не достигающего цели. Это различение идеалистического и магического отношения Анимуса к Самости соответствует ложному трансценсусу Анимы в отрыве от Анимуса, о котором шла речь в статье «Ты еси» (см. параграф 3.2.5).

Шестая глава «Transcensus sui» является кульминационной как в композиционном, так и в идейном плане. В ней актуализируется сотериологическая линия сюжета «ты еси», в обоих вариантах – «мужском» и «женском», а значит, и мистериально-дионисийский сюжет восхождения. Напомним, что сущностью «мужского» варианта сотериологической линии является преображение титанически или люциферически изолированного Анимуса через обожение, т.е. утверждение своей воли как воли Божией. Иванов формулирует это так: «Спасительное чудо, которого жаждет Anima, есть возрождение Animus’a – в Боге – как Бога <…> таинство обожения

[197] Римский архив Иванова. Оп. 1. Карт. 5. Папка 25. Л. 1 об. – 2.

человека, которое вместе с тем есть вочеловечение Бога» [Иванов, 2009, с. 29].

Уподобление Анимуса Христу, т.е. обожение, рождение Христа в глубинах личности, является выраженным на языке микрокосма аналогом вочеловечения Христа – события макрокосмического. «Внутренний человек в своем мистическом завершении, соединяя в себе обе природы, человеческую и Божественную, – должен явиться ясновидящему оку Anima, как Богочеловек и Сын Божий» [Иванов, 2009, с. 31].

Для обозначения процесса преображения Анимуса Иванов использует ряд терминов: «правое безумие» Платона[198], transcensus sui Августина[199], катартическое исцеление.

В конце главы «Transcensus sui» Иванов эксплицирует мистериально-дионисийский сюжет и актуализирует «женский» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси»: Психея-Анима принимает как Жениха преображенное мужское я, ставшее богочеловеческим, т.е. истинного Анимуса. В статье «Anima» это выражено так: «Из своего погруженного в сон облика сам Animus восстает перед восхищенной Anima в своем богозамышленном облике, как Богочеловек» [Иванов, 2009, с. 32]. Затем происходит брак Анимы и истинного Анимуса, т.е. восстановление цельного духовно-душевного состава личности в гармонии с божественной Самостью. Иванов дает троякое символическое осмысление этого мистического события. Брак Анимы и Анимуса сопоставляется 1) с единением миста с Вакхом-Дионисом (или Озирисом), 2) с Гиппой, несущей колыбель с младенцем Дионисом, и 3) с Богородицей. Все три символических образа несут один и тот же смысл – такое отождествление микрокосма с

---

[198] Термин «правое безумие» Иванов заимствует из диалогов Платона «Федр» и «Законы». См.: [Вестбрук, 2007, с. 175–180].

[199] Понятие transcensus sui (самопреодоление) заимствуется Ивановым у Августина (трактаты «Об истинной религии») [Дудек, 2002, с. 358; Цимборска-Лебода, 2005, с. 125].

макрокосмом, при котором макрокосм воплощается в микрокосме, «рождение Христа в человеческой душе» [Там же].

В главах «О мистическом умирании» и «О мистическом разуме» Иванов отвечает на подозрения в том, что принцип «ты еси» «может показаться исповеданием чистого имманентизма» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 398]. Он так и ставит вопрос: «Как возможно познание абсолютной трансцендентности Бога через внутренний опыт? Не ограничен ли последний, по самому определению своему, имманентными духу содержаниями, и не служит ли он только самопознанию духа?» [Иванов, 2009, с. 33] Ответом на этот вопрос и является мистическое умирание, через которое человек обретает мистический разум, способный узреть божественное само по себе.

Понятие «мистического умирания» является новацией статьи «Anima», по всей видимости, инспирированное упомянутой ранее попыткой Евсея Шора реконструировать ивановское миросозерцание.

Примечательно, что мистическое умирание Иванов осмысляет в мистериально-дионисийских категориях. Человеческую личность, переживающую смерть перед огненным ликом Абсолюта, Иванов уподобляет Дионису, который, умирая (титанически распадаясь на множество элементов), возрождается благодаря спасительным божественным энергиям, которые восстанавливают разъятый смертью состав личности: «аполлонова монада противодействует его саморасточению без остатка и блюдет его сохранным от разлития во множественность» [Иванов, 2009, с. 33]. Это сравнение представляет собой пересказ цитаты из Прокла[200], которую в книге «Дионис и прадионисийство» Иванов кладет в основу

[200] Ὀρφεὺς ἐφίστησι τῷ βασιλεῖ Διονύσῳ τὴν μονάδα τὴν Ἀπολλωνιακὴν ἀποτρέπουσαν αὐτὸν τῆς εἰς τὸ Τιτανικὸν πλῆθος προόδου καὶ τῆς ἐξαναστάσεως τοῦ βασιλείου θρόνου καὶ φρουροῦσαν αὐτὸν ἄχραντον ἐν τῇ ἑνώσει” [Procl. In prim. Alcib. 83, 9–12].

антиномической связи Диониса и Аполлона [Вестбрук, 2007, с. 184–188][201]. Использование этой прокловской мысли указывает на то, что само мистическое умирание, которое является условием объективной, трансцендентной человеческому субъекту встречи с Богом, соединяет черты мистериальной и сотериологической триад мистериально-дионисийского сюжета, а значит, охватывает весь сюжет «ты еси» в целом. Иванов пишет: «Если мистическое переживание обнаруживается, как потеря личности и ее обретение вновь, то оно вместе с тем есть жертвенное сожжение и фениксов взлет очищенного вместе с личностью разума (νοῦς καθαρός) новоплатоников» [Иванов, 2009, с. 35]. Потеря личности и жертвенное сожжение есть обозначения мистериального события, жертвенной смерти, собственно самого мистического умирания человека, а обретение личности, «фениксов взлет очищенного разума» есть обозначение сотериологического события, возникновения новой бытийной формы – нового Диониса, который в данном контексте тождествен мистическому разуму.

Итак, отвечая на вопрос о том, как происходит познание трансцендентного Бога во внутреннем опыте, Иванов использует мистериально-дионисийские категории. Это не значит, что он замыкает опыт богопознания в рамках человеческого субъекта, т.е. окольными путями реабилитирует имманентизм. Напротив, Иванов утверждает трансцендентность мистического разума, используя для этого мистериально-дионисийский паттерн, восходящий к мистериальной и сотериологической триадам.

В этом месте становится очевидна та роль, которую играло дионисийство в мировоззрении Иванова. Оно не является содержанием его религиозных взглядов, остающихся всецело христианскими. Мистериально-

---

[201] В книге «Дионис и прадионисийство» Иванов дает такой перевод Прокла: «Орфей противопоставляет царю Дионису аполлонийскую монаду, отвращающую его от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве» [Иванов, 1923, с. 157].

дионисийский сюжет становится чем-то вроде неокантианской трансцендентальной схемы, умозрительной функциональной схемы, которая помогает осмыслить религиозный опыт, при этом не занимая его место.

Характер перехода от трансцендентности макрокосма к имманентности микрокосма уточняется Ивановым в главе «Богословское»: «Трансцендентный Бог, наш Отец, живущий во внутреннем небе в мистическом средоточии нашей самости и непрерывно творящий и освящающий его, как солнце животворит и озаряет темную планетную систему, становится нам имманентным (утверждает в нас Свое небесное царство) через посредство Сына, который сходит с Своего неба и становится человеком в нашей самости» [Иванов, 2009, с. 44–45].

Иванов проводит четкую онтологическую демаркационную линию между Творцом и тварью. Бог стоит выше Самости и отличен от нее по своей сущности и природе. Вместе с тем Бог-Отец отождествляется с человеческой Самостью и, будучи сам по себе невидимым, непознаваемым, является в ней через Сына. Отсюда убеждение Иванова в богочеловеческой природе Самости, благодатные энергии которой преображают сначала Анимуса, а через него – и Аниму.

В последней главе «Anima приносится в жертву» Иванов отдельно рассматривает ситуацию, при которой Анимус является Аниме не в виде богочеловеческого Спасителя, а как «чуждый гость, самовластно выдающий себя за ее спасителя» [Иванов, 2009, с. 46], т.е. в демонической своей ипостаси. Этот сюжет воспроизводит «женский» вариант мистериальной линии. В этом случае Анима «должна пасть жертвой демону богоборчества, овладевшему изменническим духом» [Там же]. Эта ситуация тождественна «основному мифу» Достоевского (см. его описание выше). Вполне ожидаемо поэтому, что в качестве иллюстрации Иванов приводит «слабоумную, но духовно чуткую хромоножку в “Бесах” Достоевского в отношении ее отпавшего от Бога возлюбленного [т.е. Ставрогина – Л.К.], в котором она, в

ужасе и отчаянии, в отвращении и гневе, видит убийцу и отвратительного обезьяньего подражателя ее “солнечного сокола”» [Иванов, 2009, с. 47–48]. Следуя кумулятивной логике мифологического сознания, Иванов приводит также пример Гретхен, которая не узнает Фауста, сидя в темнице, и отказывается следовать за ним, и Ариадны, которая впала бы в безумие, если бы ее небесный жених Дионис явился только лишь во сне, а не наяву.

Последней новацией статьи 1935 года становится то, что в контекст сюжета «ты еси» ставится Ивановым трагическая духовная судьба Фридриха Ницше. В репрезентации и развитии мистической антропологии Иванова реализуется так им любимый принцип уробороса. Финальным приложением принципа «ты еси» становится осмысление судьбы Ницше, под влиянием которого формируется мистериально-дионисийский сюжет, трансформацией которого является концепция «ты еси».

О трагической судьбе Ницше говорится так: «Его нежная, жаждущая любви Anima разбилась об одинокое упорство его богоборческого духа» [Иванов, 2009, с. 48]. Ценность духовной судьбы Ницше усматривается Ивановым в ее архетипичности. Ницше открылась его Самость, ею был Заратустра, ипостась Диониса, «которого любила Anima Ницше» [Иванов, 2009, с. 49]. Однако Ницше отверг Диониса, «профанировал его, превратив его в иллюзорную эманацию своего собственного “я”, сознающего себя все более божественным» [Там же]. Богоборческий Анимус Ницше разлучает свою Аниму, которую он называет Ариадной, с божественной Самостью, лишает ее веры в Бога. В ином месте Иванов скажет об этом совершенно определенно: «Это был рок Ницше – не верить в Бога, чьим пророком и чьим чудотворцем он был», – и назовет его «покаянной жертвой совершенного эпохой богоубийства» [Иванов, 2008а, с. 200]. Анима Ницше противостоит его ложному, богоборческому Анимусу. Исходом этой борьбы становится безумие, «на его пороге ее приветствует – подобно темному воспоминанию – видение “распятого Диониса”» [Иванов, 2009, с. 50]. Иванов намекает здесь

на подписи, которые Ницше ставил под своими письмами к друзьям «Dionysus», «Der Gekreuzigte». Иванов понимает эти подписи как «запоздалое и нечаянное признание родства между дионисийством и так ожесточенно отвергаемым дотоле христианством» [Иванов, 1971, с. 721].

В «Переписке из двух углов» Иванов назовет Ницше антропософским термином «страж порога»: «И едва ли какая-либо инициация личности в современной культурной среде может свершиться без того, чтобы «посвящаемый» (как говорят теософы) не встретился с ним [Ницше – Л.К.], как со “стражем порога”» [Иванов, Гершензон, 2006, с. 57–58]. В параграфе 3.2.6 мы показали, что антропософский «страж порога» соотносится с богоборческим Анимусом. К Ницше прикладываются Ивановым обе характеристики.

Все вышесказанное означает, что судьба Ницше вписывается Ивановым в мистериальную линию сюжета «ты еси» и обогащает его семантику новыми историко-культурными смыслами.

3.2.9. Природа подтекста в рамках сюжета «ты еси»: средневековые символы Рахили и Лии как лики Анимуса

В параграфе 3.1.5 мы показали, что мистериально-дионисийский сюжет является своеобразным инструментом, который позволяет Иванову «улавливать» подтексты и аккумулировать их в целостную смысловую структуру того или иного текста. При этом подтекст оказывается телеологически связан с мистериально-дионисийским сюжетом, который предстает как его целевая причина. Если несколько утрировать, то можно сказать, что из всего богатства культуры Иванов отбирает лишь те элементы, которые соотносятся с мистериально-дионисийским сюжетом. Тот же самый механизм, по нашим наблюдениям, действует и в случае сюжета «ты еси». Он предстает в качестве инструмента формирования подтекстуального поля того или иного текста. Образы и мотивы, отбираемые Ивановым для

расширения семантики своих произведений посредством создания интертекстуальных связей, связаны с сюжетом «ты еси» и обретают свое значение только в соотнесении с ним. Этот тезис мы постараемся подтвердить, рассмотрев символику Рахили и Лии в художественных произведениях Иванова.

Рахиль и Лия – «вечные спутники» Вячеслава Иванова. Первое размышление о символике этих ветхозаветных персонажей содержится в одном из писем к Л.Д. Зиновьевой-Аннибал 1901 года. Образы жен Иакова появляются в поэме «Сфинкс», в стихотворении «Transcende te ipsum», поэме «Феофил и Мария», в «Римском дневнике 1944 года» и в «Повести о Светомире-царевиче». Символический потенциал Рахили и Лии наиболее полно раскрывается в двух текстах Иванова: «Сфинкс» и «Transcende te ipsum». Они будут в центре нашего рассмотрения.

Поэма «Сфинкс» признается исследователями написанной под влиянием Данте [Davidson, 1989, p. 95]. Герой поэмы приходит к пещере, где обитает Сфинкс, и проходит инициацию, крещение страданием: Сфинкс крестообразно разрезает грудь героя, а затем вдыхает в него новую жизнь. Эта инициация понимается как мистическая смерть, гибель ветхого Я, которая разрывает узкие границы его индивидуальности и приобщает к вселенской полноте жизни в жертвенной любви.

Вслед за этой мистической смертью и возрождением идет лицезрение «первой обители», «родимого рая». Иванов описывает идеал любви – райское единство Адама и Евы. За изображением земного рая следует видение, как бы сон наяву, в котором герою и предстают Рахиль и Лия.

Увенчаны, по светлым высотам
Блуждали мы; пророческие речи
Дух поверял неведущим устам.

Вселенского мы были грезой сна...
И ты рвала рукой прекрасной, Лия,

Цветы лугов, где шла с тобой Весна!

Тебя, Рахиль, увидел издали́ я,
Чьих дар очей – дивиться, уст – молчать
[Иванов, 1971, с. 651–652].

Мистическое посвящение, лицезрение земного рая, видение Рахили и Лии – эти события из ивановского «Сфинкса» воспроизводят последовательность событий, которые происходят с Данте в «Чистилище» (песни 27–33). Но между ивановским произведением и «Божественная комедией» есть одно принципиальное отличие: порядок мистических событий у Иванова иной, зеркально-инверсионный: у Данте сон о Рахили и Лии предшествует созерцанию земного рая, а у Иванова следует за ним. Находясь перед входом в земной рай, Данте видит сон: Лия собирает цветы и плетет венок, а Рахиль сидит перед колодцем и любуется своей красотой. Рахиль удовлетворена созерцанием, Лия – делами.

Мне снилось – на лугу цветы сбирала
Прекрасная и юная жена,
И так она, сбирая, напевала:

«Чтоб всякий ведал, как я названа,
Я – Лия, и, прекрасными руками
Плетя венок, я здесь брожу одна.

Для зеркала я уберусь цветами;
Сестра моя Рахиль с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями.

Ей красота ее очей мила,
Как мне – сплетенный мной убор цветочный;
Ей любо созерцанье, мне – дела»
(Purg. XXVII, 97–108) [Данте, 2001, с. 344–345].

В автокомментарии к этому месту поэмы Иванов считает необходимым обнажить источник своей образности: «Рахиль и Лия – символы деятельной и

созерцательной жизни у Данта (по Фоме Аквинскому) и во всем искусстве Средневековья и Возрождения» [Иванов, 1971, с. 861]. «There was a well-established medieval Christian tradition of interpreting these two sisters as allegorical figures of the active and contemplative lives Leah, who bore many children, represented the active way of God; Rachel who bore only one son[202] was regarded as a figure of the contemplative life. This interpretation was made famous by Dante»[203] [Davidson, 1989, p. 95].

У Данте видение Лии и Рахили, т.е. символов деятельной и созерцательной жизни, на пороге земного рая свидетельствует о том, что необходимо человеку, чтобы достичь высот райской гармонии и совершенства. У Иванова Рахиль и Лия становятся символами тех же добродетелей, но только обретаемых человеком вследствие гармонизации его отношений с Богом, которая достигается в результате трансценсуса, преодоления своего эгоизма и самозамкнутости. Используя аристотелевские термины, можно сказать, что у Данте Рахиль и Лия – действующие причины достижения духовного совершенства в земном бытии, у Иванова они предстают как целевые причины, результат духовного совершенствования человека. Этот переворот дантовской логики коррелирует с зеркально-инверсионной последовательностью у Иванова эпизодов, отсылающих к «Чистилищу».

Следует обратить внимание на две восходящие к «Божественной комедии» черты образа Лии, которые присутствуют у Иванова. Во-первых, как и Данте, ивановский герой видит сначала Лию и только потом Рахиль. Эта последовательность принципиально важна. Данте должен подойти

---

[202] Здесь в блестящем исследовании Давидсон допущена досадная неточность: Рахиль родила Иакову двух сыновей: Иосифа и Вениамина.

[203] «Была широко известная средневековая христианская традиция интерпретации двух этих сестер как аллегорических образов деятельной и созерцательной жизни. Лия, которая родила много детей, представляла собой деятельный путь к Богу; Рахиль, которая родила только одного ребенка, рассматривалась как образ созерцательной жизни. Эта трактовка была известна Данте».

сначала к Лии, подобно тому как Иаков взял в жены сначала Лию, а потом Рахиль. «The active life comes first and is a preparation for the contemplative»[204] [Singlton, 1958, p. 113]. Во-вторых, во время собирания цветов Лии у Иванова сопутствует Весна. В земном раю у Данте собирает цветы и отождествляется с Прозерпиной (Весной) Мательда, которая ведет героя навстречу Беатриче. У нас нет достаточным оснований, чтобы утверждать наверняка, но, возможно, Иванов примыкает тут к интерпретации ветхозаветных жен, которые предстают ему во сне на пороге земного рая, как прообразов Мательды и Беатриче, которых он встречает наяву в земном раю [Pacchioni, 2001].

Иванов утверждает в автокомментарии, что первоисточником символики Рахили и Лии является Фома Аквинский. На этом исследование подтекстов можно было бы завершать, но на самом деле оно только здесь и начинается. Дело в том, что Иванову, который был благодаря материнскому воспитанию глубоко знаком с православным богослужением, не могло не быть известно, что Рахиль и Лия – одни из самых ярких образов в «Великом покаянном каноне» преп. Андрея Критского, который читается на первой и пятой седмице Великого поста. В четвертой песни канона, которая исполняется в Чистый понедельник, написано: «Жены ми две разумей, деяние же и разум в зрении, Лию убо деяние, яко многочадную, Рахиль же разум, яко многотрудную, ибо кроме трудов, ни деяние, ни зрение, душе, исправится».

Интерпретация Рахили и Лии, представленная у Андрея Критского, актуализируется в поэме «Сфинкс». Герой становится свидетелем необъяснимой жестокости Сфинкса, который только что даровал ему высшее блаженство – самопреодоление через жертвенную любовь. Сфинкс беспричинно умерщвляет двух голубей, которые порхают возле его лап. Эта

---

[204] «Активная жизнь идет первой и является подготовкой к созерцательной».

спонтанная жестокость как символ несовершенства и зла, царящего в мире, терзает героя и пробуждает в нем презрение к такому миру и отчаяние. Он уподобляется Ивану Карамазову, который не приемлет мир, в котором допустимо безвинное страдание.

Такие люди, отрицающие благость Сфинкса, изображаются Ивановым как носители люциферических энергий. Отрицая творение Божие, они видят его только в преломлении своего одинокого сознания, по-кантиански отрицают объективность сущего, заменяя его реальность фантомами своего сознания и подсознания. Поэтому проблема теодицеи для них трагически неразрешима, как для Ивана Карамазова:

> «Не видеть был, не ведать наш завет:
> Но мир все в нас. О, вечное боренье!
> Кричим: тебя, ужасный призрак, нет! –
>
> «Вотще! Ночь – свет... Безвеких глаз вперенье
> В недвижный смотрит день... И все светлей
> Бесплотное, безжалостное зренье!..» [Иванов, 1971, с. 656].

Исцелением от люциферических энергий провозглашается Лия, т.е. благие дела, которые дают ощущение другого как объективной реальности[205], а через это – возрождение чувства живой реальности сущего:

> А их вожди: «Ты благостный елей
> Нас в мир нести почто учила, Лия?
> Приди, на сих целительный пролей!
>
> «Не милосердием сердца чужие
> Уврачевать! Но мы росою дел
> Должны гасить о главах многих змия...» [Иванов, 1971, с. 656].

[205] Лекарством от Люцифера является, по Иванову, «приникновение к живой Земле» [Иванов, 2021, с. 114].

В этом эпизоде из ивановской поэмы дантовские ноты заглушаются литургическими обертонами. В нем слышится глухой отзвук мотива искоренения греха с помощью делания, внутреннего ли, внешнего ли, из канона Андрея Критского: «кроме трудов ни деяние, ни зрение, душе, исправится».

В период наиболее интенсивной работы над поэтической книгой «Кормчие звезды», куда вошла поэма «Сфинкс», Иванов упоминает Рахиль и Лию в переписке с женой, причем в весьма знаменательном и несколько неожиданном контексте. Так, в письме к Л.Д. Зиновьевой-Аннибал от 24-25 декабря 1901 года Иванов пишет: «Нет, Лия не учительница, а умертвительница жизни. Жить учит Рахиль. Vita contemplativa – единственно жизнь. И кто любит, тот должен созерцать как те боги: «рука с рукою, с устами уста», – как те – «жертвы и боги», что держат в себе мир, глядя в глаза друг другу» [Иванов, Зиновьева-Аннибал, 2009, II, с. 49].

Иванов цитирует здесь собственное стихотворение «Зеркало Эроса», вошедшее в книгу «Кормчие звезды», где любящие, словно бессмертные боги, держат в себе весь мир: «Нам снится: / Жертва и боги, / Чуждый тот мір / И дольний тот сон / Замкнув в груди, / Лобзанья мукой / Слиты на миг, / Глядим в немую / Вечность очей – / Бессмертную, вечную вечность… / Рука с рукой, / С устами уста, / Каплю за каплей пьем / Сладостной муки сон...» [Иванов, 1971, с. 656].

В «Зеркале Эроса» говорится о таком состоянии любящих, когда они обретают друг в друге полноту бытия, вечность и бессмертие. Однако эта божественная полнота покупается ценой жертвенной муки, которая неотделима от любви. Мотивы из «Зеркала Эроса» (заключение в человеческом микрокосме всей полноты макрокосма, обретение вечности и бессмертия в любви, связь любви с мукой) повторяются в поэме «Сфинкс», где возникают (в дантовском ореоле) образы Рахили и Лии. Однако интерпретация Лии в ивановском письме радикально противоречит ее

символике в поэме «Сфинкс», где Лия предстает не как «умертвительница жизни», а как ее спасительница от люциферических соблазнов.

При всей своей важности образы Рахили и Лии в поэме «Сфинкс» являются второстепенными. Но в творчестве Иванова есть текст, целиком посвященный этим ветхозаветным персонажам, наиболее полно раскрывающий их символику. Это стихотворение «Transcende te ipsum» («Прейди себя»).

Два жала есть у царственного змия;
У ангела Порывов – два крыла.
К распутию душа твоя пришла:
Вождь сей тропы – Рахиль; и оной – Лия.

Как двум вожжам послушны удила,
Так ей – дела, а той – мечты благие.
Ей Отреченье имя, – чьи дела;
Той – Отрешенье. Вечная София –

Обеим свет. Одна зовет: «Прейди
Себя, – себя объемля в беспредельном».
Рахиль: «Себя прейди – в себя сойди».

И любит отчужденного в Одном,
А Лия – отчужденного в Раздельном.
И обе склонены над темным дном [Иванов, 1971, с. 782–783].

Заглавие стихотворения отсылает к мистической антропологии блаженного Августина, чей термин «transcensus sui» (самопреодоление) Иванов заимствует из трактата «Об истинной религии» (см. параграф 3.2.8). И действительно, ивановское произведение посвящено двум способам преодоления принципа индивидуации, трагической самозамкнутости человеческого субъекта, которая образовалась в результате люциферического желания «быть как боги», т.е. пересоздавать объективное содержание бытия в соответствии с собственным произволом.

Композиция произведения строится как цепочка дефиниций и основана на последовательном сравнении двух определяемых символов: Рахили и Лии.

Таблица 31. – Сравнительная характеристика Рахили и Лии

Рахиль	**Лия**
Созерцание (*мечты благие*)	Деяние
Отрешение	Отречение
Самоуглубление (*в себя сойди*)	«Саморасширение» (*себя объемля в беспредельном*)
Цель – нечто внутреннее	Цель – нечто внешнее
Отчуждение (самопреодоление) в Одном (важна категория единства)	Отчуждение (самопреодоление) в Раздельном (важна категория множества)

Иванов считал Фому Аквинского первоисточником понимания у Данте Рахили и Лии как символов созерцательной и деятельной жизни. На самом деле подтекст этих ветхозаветных символов оказывается, используя слова Томаса Манна, «колодцем глубины несказанной» [Манн, 1991, с. 29]. Фома опирался главным образом на Григория Великого. Везде, где у Фомы речь заходит о Рахили и Лии, он цитирует «Моралии на книгу Иова» Григория Великого, который оказал на последующее понимание Рахили и Лии как нравственно-философских символов определяющее влияние [Singlton, 1958, p. 113]. В свою очередь Григорий Великий опирался на блаженного Августина, который называл в трактатах «Против Фавста» (XXII, 52) и «О согласии евангелистов» (1,8) Лию «laborans» («трудящаяся»), а Рахиль – «visum principium» («начало созерцания») [Mason, 1961, p. 18; Trottman, 2005, p. 13–14]. Но Августин не был родоначальником этой традиции. Первым философом, который обозначил различие деятельной и созерцательной жизни с помощью ветхозаветных (Лия и Рахиль) и новозаветных символов (Марфа и Мария; Петр и Павел или Иоанн), был Филон Александрийский [Trottman, 2005, p. 10]. Платоническое по своему генезису учение Филона о βίος πρακτικός и βίος θεωρητικός заимствовал Клемент Александрийский [Mason, 1961, p. 20–21], от которого оно перекочевало к Оригену, который

использует символику Марфы и Марии, но опускает Рахиль и Лию [Chapman, 1924, p. 91]. Само же различение двух разновидностей человеческой жизни, приводящих к счастью, восходит к трактату Аристотеля «Никомахова этика» (X, 7-8) [Mason, 1961, p. 12–13; Trottman, 2005, p. 8; Singleton, 1958, p. 103–105], который в свою очередь связан с платоновской трихотомией жизни чувственной, практической и созерцательной, которая развивается в диалогах «Федр» и «Государство» [Mason, 1961, p. 12–13; Trottman, 2005, p. 8]. Добавим к этому обзору, что в поздней античности различие между деятельной и созерцательной жизнью возводилось к мифологии. У Аполлодора (3,5,5) содержится рассказ о Зете и Амфионе которые были близнецами, но отличались разным нравом: Зет занимался охотой и скотоводством и мыслился родоначальником деятельной жизни, а Амфион – музыкой и пением и мыслился образцом созерцательной жизни [Аполлодор, 1972, с. 54, 167].

Но вернемся к Фоме Аквинскому, которого Иванов считает первоисточником традиции, связанной с Рахилью и Лией. Их философ вспоминает в своем трактате «О дарах благодати» (Сумма теологии, II-II, 179-182)[206], где как раз и обсуждается деятельная и созерцательная жизнь.

Привлечение Фомы Аквинского (а через него Григория Великого) позволяет объяснить некоторые пласты символики Рахили и Лии у Иванова.

Почему Рахиль смотрится в воду у Данте и Иванова?

Этот мотив имеет библейский исток: Иаков впервые увидел Рахиль и восхитился ее красотой у колодца в земле Харран (Бытие 29:2-10). Этот мотив получает метафизическую интерпретацию у Фомы: «Григорий говорит, что «самое имя “Рахиль”, которое переводится как “зрящая начало”»[207], указывает на созерцательную жизнь».

---

[206] Здесь и далее текст Фомы Аквинского цитируется по: [Фома Аквинский, 2014].

[207] Неточный перевод. На самом деле Григорий использует августиновское выражение «visum principium», которое правильнее перевести как «начало созерцания».

Почему Рахиль и Лия связываются с принципом трансценсуса, самопреодоления («Одна зовет: “Прейди / Себя, – себя объемля в беспредельном”. / Рахиль: “Себя прейди – в себя сойди”»)?

«Григорий говорит, что “созерцатели, дабы познать духовное, **исходят из себя**”, не беря с собой даже тени телесности, а если та все же преследует их, то со всем благочестием гонят её прочь. Ибо, возжаждав зреть непостижимый свет, они пресекают все образы своего ограниченного постижения и, **чая достичь высочайшего, преодолевают в себе себя**» [выделение мое – Л.К.].

Таким образом, если к Августину восходит само понятие самопреодоления (transcensus sui), то к Фоме Аквинскому и Григорию Великому – понимание Рахили как символа самопреодоления в результате внутреннего углубленного созерцания («В себя сойди – себя прейди»). Интерпретация Лии как принципа самопреодоления в результате саморасточения в практической деятельности («себя прейди, себя объемля в беспредельном») не актуализируется ни у Августина, ни у Григория Великого, ни у Фомы Аквинского. А стало быть, либо источник такой интерпретации еще не обнаружен, либо она дана Ивановым самостоятельно.

Почему у Иванова Рахиль связывается с категорией одного, а Лия – с категорией многого («И любит отчужденного в Одном, / А Лия – отчужденного в Раздельном»)?

«Деятельная жизнь озабочена многим, в то время как созерцательная жизнь сосредоточена на созерцании одного». В основе этой философской интерпретации, предлагаемой Фомой Аквинским, лежат библейские мотивы: Рахиль долгое время была бесплодна, Лия же многодетна. Эта мысль впервые выражена у Григория Великого: «Rachel is beautiful but barren, Leah weak eyed, but fruitful» [St. Gregory the Great, 1844, p. 212], а затем повторяется в каноне Андрея Критского.

Почему Рахиль и Лия соотносятся с двумя ангельскими крыльями («У ангела Порывов – два крыла»)? На этот вопрос получить ответ у Фомы Аквинского можно лишь отчасти. Единство деятельной и созерцательной жизни Фома сравнивает с лестницей Иакова: восхождение ангелов по ней – символ созерцания, нисхождение – деяния. «Один ангел учит другого, очищая его, просвещая и совершенствуя, и в этом отношении в них – доколе существует мир – некоторым образом присутствует деятельная жизнь, поскольку они попечительствуют о тех, кто ниже их. Это обозначено лестницей, увиденной Иаковом [во сне], по которой ангелы “восходили” (что указывает на созерцание) и “нисходили” (что указывает на деяние)».

Таким образом, Фома связывает символику Рахили и Лии с ангельской символикой. Но «Суммы теологии» недостаточно, чтобы объяснить сравнение ветхозаветных героинь у Иванова с ангельскими крыльями. Для этого следует привлечь Кристофоро Ландино, флорентийского неоплатоника, последователя Марсилио Фичино и одного из самых популярных комментаторов «Божественной комедии» эпохи Возрождения. Ландино учит о том, что в процессе восхождения к Мировому (ангельскому) уму человеческая душа поддерживается справедливостью и религией, словно двумя крылами. Справедливость отождествляется с деятельной жизнью, Лией и Марфой, а религия – с созерцательной, Рахилью и Марией [Панофски, 2009, с. 269–270].

Следует также обратить внимание на то, что Лия и Рахиль сравниваются у Иванова с вожжами, которым *послушны удила* (метонимия лошади, запряженной в повозку). Возможно, здесь следует различать отзвук платонизма. Символ души как колесницы – один из самых известных мифологических образов Платона, возникающий в диалоге «Федр» (246a–254e), где впервые происходит установление трех типов жизни (чувственной, практической и созерцательной).

В «Transcende te ipsum» Иванов выходит за пределы дантовского контекста, который доминирует в поэме «Сфинкс». «Божественной комедии» это стихотворение обязано только образом «темного дна», над которым склоняются Рахиль и Лия. Исходя из дантовского контекста, это «темное дно» следует понимать как зеркало, куда глядятся сестры. Однако Памела Дэвидсон пишет, что в «Transcende te ipsum» происходит синтез соловьевской и дантовской составляющих ивановского мировоззрения [Davidson, 1989, p. 95–96]. Соловьевский элемент в образах Рахили и Лии обозначен самим Ивановым словами «Вечная София обеим свет».

Для интерпретации софийных смыслов стихотворения «Transcende te ipsum» принципиально важна мистическая антропология Иванова, развитая в статьях «Ты еси» и «Anima» и взаимосвязанная с августиновским понятием transcensus sui и символическим образом «темного дна».

По сюжету «ты еси», Анима пребывает в разрыве и дисгармонии с Анимусом, поскольку он лишает Аниму доступа к божественной Самости. Прорыв к ней возможен только через мистическое умирание, утверждение божественного принципа «ты еси». «Если мистическое переживание обнаруживается, как потеря личности и ее обретение вновь, то оно вместе с тем есть жертвенное сожжение и фениксов взлет очищенного вместе с личностью разума (νοῦς καθαρός) неоплатоников <…> душа чувствует себя неспособной к дальнейшему существованию; поистине, она вливается в темное ничто, если она прежде всего была причастна бытию; или, если это и есть истинное бытие, то она раньше была сама – ничто» [Иванов, 2009, с. 33–35].

Тут, наконец, мы можем дать объяснение образу темного дна, над которым склоняются Рахиль и Лия. Это темное дно есть божественный мрак, область, где происходит мистическая смерть, которая необходима для обретения экзистенциально-онтологического контакта с Богом. Это область, в которой совершается трансценсус человеческой личности. «Выход за

пределы себя самого, переход за крайние границы собственной имманентности означает встречу, в святейшем в человеке, с Богом, как с существом абсолютным и существенно от него отличным, хотя и живущим в нем и в невыразимом слиянии теснейшим образом с ним связанным» [Иванов, 2009, с. 31].

В свете сказанного Рахиль и Лию следует понимать как такие ипостаси Анимуса, которые направлены на соединение с Богом внутри своего существа. Созерцательная и деятельная жизнь есть два пути, два вида трансценсуса, которые способны привести Анимуса к своей Самости, к внутреннему человеку, а значит, и примирить с Анимой, гармонизовать душевно-духовный состав человека. Таким образом, Рахиль и Лия связаны с «мужским» вариантом сотериологической линии сюжета «ты еси», а именно – с его вторым элементом, Анимусом, переживающим трансценсус. Рахиль и Лия становятся библейскими символами, обозначающими два вида трансценсуса, которые приводят Анимуса к единению с Самостью и превращают его в божественного Жениха, с которым может примириться Анима.

Выводы

Мистическая антропология Иванова предстает как развернутый нарратив, элементами которого выступают символы, обозначающие мистические сущности. Этот нарратив представляет драматическую историю взаимоотношений Анимы и Анимуса, женского, иррационального и мужского, рационального начала. Эта история символическая, она может интерпретироваться психологически, мистически, космологически.

Сюжет «ты еси» строится по образцу мистериально-дионисийского сюжета и может быть разделен на две линии – мистериальную и сотериологическую. Содержанием мистериальной линии является богоборчество Анимуса и разрыв с Анимой, содержанием сотериологической

– возрождение Анимуса и спасение Анимы преображенным, богочеловеческим Анимусом. Мистериальная линия повторяет мистериальную часть дионисийского сюжета, в центре которого – жертвенная смерть Диониса от титанов и грехопадение человечества, а сотериологическая линия – сотериологическую часть дионисийского сюжета, в котором происходит воскресение Диониса и возрождение человечества через утверждение дионисийской сущности на земле.

Акцентирование двух финальных триад мистериального и сотериологического сюжета представляется неслучайным. Они обе имеют антропологическое измерение, которое становится основным в рамках сюжета «ты еси».

Как мистериальная, так и сотериологическая линия сюжета «ты еси» делится на «мужской» и «женский» вариант (в зависимости от того, какое начало становится действующей силой).

В «мужском» варианте мистериальной линии Анимус искажает божественное Я в себе и разделяется с Анимой, которая становится Психеей-скиталицей; в «женском» варианте Анима принимает на себя жреческую роль и отрекается от богоборческого Анимуса либо губит его.

В «мужском» варианте сотериологического сюжета Анимус обретает свой богочеловеческий первообраз, таящийся в глубинах его духовного существа, и преображается в сына Божьего. Этот преображенный Анимус предстает как богочеловеческий Жених, с которым вступает в брак Анима-Невеста, в результате чего совершается полное преображение человеческой личности, примирение мужского и женского начала и рождение нового Диониса-Вакха.

Таблица 32. – Общая структура сюжета «ты еси»

	«Мужской» вариант	**«Женский» вариант**
Мистериальная линия	Бог = Дионис = сверхличное Я	Богоборческий, демонический аспект мужского я
	Мужское, личное я как люциферическое начало	Жреческий аспект женского я (Психея-мстительница, Лисса,

	[самозамкнутое, титаническое]	Менада-мужеубийца)
	Психея-скиталица; Менада, призывающая Диониса; согрешившая Ева	Жертвенное мужское я (спящий Адам, спящий Эрос, растерзанный Дионис)
Сотериологическая линия	Атман, Сам, Отец в Небе = Сын, Дионис, Эрос; Христос как Богочеловек	Жених = преображенное мужское я; восставший от сна Адам
	Мужское я [дионисийское, трансцендирующее]	Психея; новозданная Ева; Гиппа
	Преображенное я, сын Божий, Христос в я.	Брак мужского и женского начала; новый Дионис, Вакх, Озирис

Статья «Anima» является не переводом и не переделкой статьи 1907 года «Ты еси», а метаморфозой (в гетевском смысле) мистической антропологии Иванова. Сохраняя основные линии сюжета «ты еси», Иванов расширяет, видоизменяет и углубляет их.

Иванов раскрывает процесс богообщения, мистической встречи Бога и человека внутри человеческой души. Она представляет собой антиномический и трагический процесс разъединения Анимуса с Богом и с Анимой, а затем их объединения заново в результате волевого стремления Анимуса и действия божественной благодати. Символическая драма Анимуса и Анимы служит средством моделирования «войны полов» и намечает способ его разрешения через мистический брак человеческой души со Христом, который вызывает ассоциации с учением апостола Павла об отношениях мужа, жены и Христа.

К числу наиболее существенных новаций в статье «Anima» относится сопоставление сюжета «ты еси» с «основным мифом» Достоевского, который понимается как трансформация одной из его линий – мистериальной. Иванов различает две ипостаси Анимуса – ложную, актуальную и истинную, потенциальную. Ложный Анимус понимается как люциферическое начало в человеческой душе, истинный – как богочеловеческое. «Основной миф» Достоевский представляет собой архетипический сюжет о том, как герои

демонического типа, ложные Анимусы (Рогозин, Ставрогин, Иван Карамазов) отвергаются женскими персонажами (Настья Филипповна, Хромоножка, Екатерина Ивановна), олицетворяющими Психею-скиталицу, которая ждет своего небесного Жениха, т.е. преображенного героя.

Еще одной принципиально важной новацией статьи «Anima» становится введение в контекст мистической антропологии Иванова судьбы Фридриха Ницше. Она отождествляется с мистериальной линией сюжета «ты еси», которая объясняет природу безумия базельского философа предательством своей Анимы.

Статья «Anima» окончательно удостоверяет, что порождающей моделью мистической антропологии Иванова является мистериально-дионисийский сюжет. На это указывает прежде всего концепция мистического умирания, которая соотносится с мистериальным сюжетом нисхождения (жертвенная смерть Диониса), и обретение мистического разума, которое соотносится с сотериологическим сюжетом восхождения (воскресение Диониса).

Вячеслав Иванов предстает как оригинальный христианский мыслитель, который пытается синтезировать античные религиозные представления (орфизм) с христианскими и создать в результате архетипическую модель мистической антропологии.

Сюжет «ты еси», подобно мистериально-дионисийскому сюжету, становится механизмом формирования подтекста в ивановских художественных произведениях. Так, библейские символы Рахили и Лии обретают у Иванова такие античные (Платон), христианско-средневековые (Фома Аквинский, Данте), возрожденческие (Кристофоро Ландино) и религиозно-философские (Соловьев) коннотации, которые семантически укоренены в «мужском» варианте сотериологической линии сюжета «ты еси» и связаны с символикой Анимуса, который переживает трансценсус и воссоединяется с Богом внутри своего существа.

3.3. Мелопея «Человек» как симбиоз мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси»

3.3.1. Ключ к интерпретации мифопоэтики «Человека»

«Человек» занимает в творчестве Иванова «особое, центральное, в некотором смысле привилегированное место» [Аверинцев, 2006, с. 51]. Поэма является «тайным средоточием творческой биографии Вяч. Иванова, точкой, из которой проливается свет и на предшествующее, и на последующее творчество» [Аверинцев, 2006, с. 69]. Суждения Аверинцева подтверждаются самим Ивановым, который называет мелопею «синтетическим изображением всего моего миросозерцания в виде одного космического мифа» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 398] и «целостно выражающей мое мистическое миросозерцание поэмой» [Сапов, 1994, с. 309]

Первую редакцию «Человека», состоящую из трех частей, Иванов пишет с 25 мая по 15 июля 1915 года [Шишкин, 2006a, с. 22]. В 1917 году Иванов, по мнению Ольги Шор, «ясно увидел, что мелопея вовсе не завершена, что в “Человеке” не сказано главного о Человеке: “Да будет все едино…”» [Иванов, 1979, с. 737]. Осенью 1918 – весной 1919 г. дописываются четвертая часть и эпилог [Шишкин, 2006a, с. 43].

Во фрагменте авторского комментария к поэме «Человек», датированном 1916 г., Иванов дает ключи к интерпретации своего произведения.

Иванов характеризует человека как титаническое существо: он подобен «сторукому богоборцу Бриарею» [Иванов, 2006b, с. 8]. Подобно люциферическому Анимусу, человек «погружен всеми своими корнями в летаргию, как бы стоящий по горло в Летейских водах демон» [Там же].

Человек является Сфинксом, который изображается как тетраморф, имеющий лики человека, быка, льва и орла. Он заключает в себе четыре стихии: влага (человекоподобное существо), огонь (лев), земля (бык), воздух

(орел) [Иванов, 2006b, с. 8–9]. Разделение на четыре стихии имеет мистериально-дионисийские коннотации, оно связано с жертвенным растерзанием Диониса и соотносится с третьей триадой мистериального сюжета (см. параграф 2.3).

Зеркало Афродиты золотой, т.е. Небесной, отождествляется Ивановым с морем. Афродита предстает золотой, поскольку она «облечена в солнце» (ср. Жена, облеченная в Солнце). Стало быть, она является Анимой, «соединенной в брачной слиянии с Логосом», т.е. спасенной Анимой. Спокойное море понимается как София, т.е. цельный духовно-душевный состав личности [Иванов, 2006b, с. 10].

Море превращается в «бушующие безвидные хляби» [Иванов, 2006b, с. 9], потому что «душа Человека, одержимая неистовством замкнутой в ее тайниках ночной стихии, – существенно женской, неопытной, полной любовного влечения к Логосу и вместе мужеубийственного ему противления, – рвется разрушить внешнее подобие *святыни строя*, наложенного на него поверхностно, как возлагается на лицо чужая личина» [Иванов, 2006b, с. 9]. В этом символическом рассуждении ясно просматривается мистериальная линия сюжета «ты еси». «Ночная стихия» человеческой души, полная любви к Логосу, – это, очевидно, Психея-скиталица. Она отторгнута от божественной жизни действием богоборческого Анимуса («чужой личины», «внешним подобием *святыни строя*») и становится Психеей-мстительницей, которая исполнена «мужеубийственного противления» демоническому Анимусу. Душа-море отделяется от Солнца, которое понимается как образ Божий, «Жених-Логос», богочеловеческая Самость. Анимус – личина, Самость – лик, образ Божий.

В своем комментарии к поэме Иванов использует мифологические символы, которые не встретятся в «Человеке», но которые актуализируют мистериально-дионисийский метатекст. Метафизическую судьбу человека Иванов описывает с помощью мифа об Озирисе. Человек подобен

«страстротерпцу Озирису», который понимается как Самость, образ Божий, ибо он «в нас изначально сущий». Озирис «разъят на части многоликим Тифоном», который называется также «братоубийцей»[208]. За братоубийственным многоликим Тифоном легко угадывается начало титаническое, которое тождественно с богоборческим Анимусом. Воскресает Озирис в ипостаси «младенца Гороса», т.е. нового Диониса, богочеловеческого Жениха [Иванов, 2006b, с. 10–11].

Таким образом, в своих собственных комментариях к «Человеку» Иванов дает два ключа к интерпретации своего произведения – мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси». Истоки «Человека» Шишкин относит к 1907 году, отмечая, что на замысел поэмы повлияли статья «Ты еси». [Шишкин, 2006a, с. 18–19]. Здесь стоит напомнить, что параллельно с «Ты еси» Ивановым создается «Сон Мелампа», который имеет исключительное значение как квинтэссенция мистериально-дионисийского сюжета.

3.3.2. Композиция «Человека» как отражение мистериально-дионисийского сюжета

В разнообразных эгодокументах Иванов обозначает жанр своего произведения по-разному: лирический цикл, поэма, мистерия, мелопея. В конечном итоге Иванов остановился на последнем определении. Термин «мелопея» подвергался многочисленным интерпретациям [Гаспаров, 1993, с. 234; Аверинцев, 1995, с. 14; Аверинцев, 2006, с. 52; Федотова, 2010; Титаренко, 2009b]. При всем уважении к ценным наблюдениям Титаренко и Федотовой мы будем придерживаться точки зрения Аверинцева. Он дал два

[208] Иванов тут контаминирует египетский миф об Озирисе, который был убит и расчленен на множество частей своим братом Сетом, с древнегреческим мифом о Тифоне, который понимается Ивановым как носитель титанического начала, подобно гекатонхейру Бриарею. Это отождествление Сета с Тифоном встречается у Плутарха (Plut. De Isid. et Osir., 7), [Плутарх, 2006, с. 15] и у Прокла (Procl. In Tim. 77, 15–20), [Прокл, 2012, с. 123].

определения жанра «Человека». «Мелопея – лирический цикл, отличающийся особой жесткостью построения и непрерывностью смыслового развития» [Аверинцев, 1995, с. 14]. Впоследствии исследователь скорректировал это определение, сопоставив мелопею с эпопеей: «Если эпопеей называется традиционная поэма, имеющая, наряду с признаком эпичности, признак жесткой архитектонической связи в единое повествование множества “книг” <…> – очевидно, термин “мелопея” предполагает замену в первом пункте эпического качества с эпического на лирическое при удержании mutatis mutandis второго признака», так что мелопею можно определить как «лирическую поэму, части которой столь же тесно объединены лирическим и/или мыслительным движением, сколь части эпопеи объединены нарративным сюжетом», причем в произведении Иванова есть «мифологическое повествование», которое выполняет композиционно-организующую функцию [Аверинцев, 2006, с. 52].

Таким образом, жанр мелопеи имеет три признака: 1. принадлежность к лирическому роду, 2. строгая архитектоническая композиция, 3. «непрерывность смыслового движения», которое может принимать и форму мифологического повествования.

В данном параграфе речь пойдет об архитектонике композиции ивановской поэмы. «В каждой части составляющие ее стихотворения расположены в неукоснительной симметрии, выявленной греческими литерами и разъясненной в авторских примечаниях» [Аверинцев, 2006, с. 55]. В первой («Аз есмь»), второй («Ты еси») и четвертой («Человек един») частях симметрия создается с помощью чередования мелосов и антимелосов. И те и другие написаны одинаковым размером и имеют тот же объем, что роднит их с античными строфами и антистрофами. «Смысловые связи между “мелосом” и “антимелосом” <…> каждый раз делают “антимелос” прямым продолжением “мелоса”, образуя с ним как бы диптих» [Аверинцев, 2006, с. 57]. В первой части поэмы симметрия усиливается зеркальной инверсией

мужских и женских клаузул в мелосах и антимелосах [Аверинцев, 2006, с. 55–56]. Эта **зеркальность** формы связана с содержанием первой части: «Аз есмь» трактует о люциферическом обособлении человека от Бога, которое подразумевает идеалистическое **отражение** всего объективного содержания бытия в субъективном мире души.

Примечательно, что Аверинцев сравнивает формальную структуру композиции мелопеи со структурой вселенной, описанной в «Сне Мелампа». «Каждое стихотворение духовно локализовано как бы на пересечении различных линий» [Аверинцев, 2006, с. 60]. Вертикальная линия связывает отдельно мелосы друг с другом, а горизонтальная – мелосы с антимелосами, и обратно. Это значит, что композиционная структура «Человека» имеет крестообразную форму. Это замечает уже Федотова, однако интерпретирует этот факт, на наш взгляд, неполно. По мнению Федотовой, крестообразная композиция «заостряет внимание читателя на проблеме спасения человека через причастие Богу Страдающему» [Федотова, 2006, с. 88]. Не отвергая эту точку зрения, отметим, что, на наш взгляд, символика креста в «Человеке» актуализирует мистериально-дионисийский сюжет, неотъемлемой частью которой эта символика является.

В параграфе 1.5.2. мы показали, что первообразом первой триады мистериально-дионисийского сюжета становится платоновская крестообразная сфера, представляющая собой Х-образное сочетание космических кругов тождественного и иного, которое вслед за неоплатониками осмысляется Ивановым в орфическом духе как брак Зевса и Персефоны, от которого рождается Дионис-Загрей. Архитектоника композиции мелопеи «Человек» поразительным образом дублирует этот универсальный мистериально-дионисийский архетип: отдельные части поэмы представляют собой либо крестообразную, либо круговую, либо крестообразно-круговую структуру. При интерпретации формальной композиции мы будем опираться на схему, созданную самим Ивановым не

ранее 1918 года [Федотова, 2010, с. 79]. Крестообразная структура характерна для первой части поэмы «Аз есмь». На первый взгляд кажется (такого взгляда придерживается и Федотова), что ее композиция параллельная: ряду мелосов соответствует аналогичный ряд антимелосов, данный в том же порядке. Однако, как мы отметили выше, этот вертикальный параллелизм на самом деле осложняется горизонтальными соответствиями между мелосами и антимелосами, в результате чего возникают крестообразные пересечения вертикали и горизонтали. Чистая круговая структура характерна только для третьей части «Два града», которая представляет собой венок сонетов. Крестообразно-круговая структура свойственна второй и четвертой частям – «Ты еси» и «Человек един». Их композиция отмечена восходяще-нисходящей последовательностью: мелосам α, β, γ, δ, ε соответствуют антимелосы ε, δ, γ, β, α. Горизонтальные связи задают крестообразную структуру, а вертикальные, как ни парадоксально, – круговую, поскольку начало восходящего ряда мелосов совпадает с концом нисходящего ряда антимелосов.

В следующих параграфах мы рассмотрим мифопоэтику мелопеи «Человек», которая является третьим жанровым признаком произведения («мыслительно движение», «мифологическое повествование» в терминологии Аверинцева) и представляет собой сложный синтез мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси».

3.3.3. Мифопоэтика первого раздела «Аз есмь»

30 марта 1916 года в московском Религиозно-философском обществе Иванов выступил с публичным чтением и авторской интерпретацией своего только что написанного произведения. Доклад назывался «Человек. Размышление о существе и назначении, отпадении и божественном

воссыновлении человека» [Шишкин, 2006a, с. 38] и стал одним из важнейших событий в интеллектуально-духовной жизни предреволюционной России [Там же, с. 37, 40].

Первая часть мелопеи, озаглавленная «Аз есмь», состоит из двух разделов. Первый из них включает в себя шесть текстов, обозначенных греческими литерами α, β, γ, δ, ε, ζ. Этот раздел был назван Ивановым в публичном докладе «Человек, как микрокосм». Его тематика обозначена таким образом: «Отрыв человека от природы. – Уединенное сознание человека. – Сознание во Христе» [Там же, с. 38]. В первом разделе части «Аз есмь» рассматривается мифологический статус ложного, богоборческого Анимуса. Образно-мотивная структура этого раздела эксплицирует главным образом «мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси».

Сначала рассмотрим каждый из текстов в их синтагматическом сцеплении. Темой **мелоса α** становится определение ложного Анимуса как титанической личины божественной Самости. Его образно-мотивный строй был соотнесен с сюжетом «ты еси» самим Ивановым в рукописном фрагменте комментария к поэме «Человек». В основе стихотворения лежит антитеза «небо – море». Ясное небо («лазурь – как опахало / Над Афродитой золотой»[209] (с. 9)) является символом целостного душевно-духовного состава человеческой личности, «софийным образом» [Иванов, 2006b, с. 10]. Афродита называется «золотой», поскольку она «облечена в солнце», подобно апокалиптической Жене, – символ Богородицы. Эта золотая Афродита есть спасенная Анима, «соединенная в брачном слиянии с Логосом» [Иванов, 2006b, с. 9]. Стало быть, Иванов начинает свою поэму с постулирования брака божественного Жениха (Христа) с Анимой-Невестой (тварным миром). Этот брак является содержанием «женского» варианта сотериологической линии.

---

[209] Здесь и далее цитаты из поэмы «Человек» приводят по изданию [Иванов, 2006a] с указанием страницы в квадратных скобках.

Ясному небу противопоставляется бушующее море – символ Психеи-скиталицы: «И море мраком оклевещет / Безоблачные небеса. / Так и душе – святыни строя / Не сотворить в своих мирах» [с. 9]. В рукописном фрагменте комментария Иванов назовет эту часть человеческой личности «ночной стихией, – существенно женской, неопытной, полной любовного влечения к Логосу и вместе мужеубийственного ему противления» [Иванов, 2006b, с. 9]. Эта мятежная ипостась Анимы, Психея-скиталица отождествляется Ивановым в автокомментарии к мелопее со Сфинксом, который, будучи «собирательным образом четырех библейских животных, совмещающим в себе “ангела и зверя, и лики всех стихий”, <…> канул в бездну», но «вошел в самого Эдипа, в его подсознательную сферу, как связанный и тоскующий хаос» [С. 102–103]. Бушующее море, «связанный и тоскующий хаос» – все указывает на эмансипированную от божественного всеединства Аниму. Душа-море отделяется от Солнца, которое понимается как образ Божий, «Жених-Логос», богочеловеческая Самость.

Этой Аниме противопоставляется ложный Анимус – титаническая личина богочеловеческой Самости, отделяющая Аниму от божественного источника бытия и узурпирующая власть над иррациональной частью души: «Затем что ангела и зверя / И лики всех стихий навек / В себе замкнул, кто, лицемеря, / Назвал личину: Человек» [с. 9].

Итак, мы видим, что мелос α воспроизводит триаду «мужского» варианта мистериальной линии сюжета «ты еси»: титанический Анимус противостоит божественной Самости и разрушает предустановленную гармонию душевно-духовной структуры человеческой личности, отделяя женское я от божественного средоточия бытия, в результате чего Анима становится мятежной Психей-скиталицей.

Мелос β связан с α с помощью антитезы «лик – личина», т.е. истинная сущность – искаженная сущность [Флоренский, 2017, с. 22]. Титанической личине ложного Анимуса противопоставляется лик, образ Божий в человеке.

Сущность Человека определяется не личиной, а ликом. Человек, как микрокосм, тождественен с божественным макрокосмом: «И в звездных знаках небосклона / Твои мне знаменья горят» [с. 10].

В рамках иконографической символики ложный Анимус отождествляется с окладом иконы, который «расплавит огненный язык» (= дионисийский огонь) [с. 10], а богочеловеческая Самость называется «нерукотворным Ликом». Здесь уместно вспомнить, что в статье «Anima» Иванов соотносит божественную Самость с Солнцем, а ложного Анимуса, как бы застилающего божественный свет, – с облачным покровом (см. параграф 3.2.8). Возникают такие взаимосоотносимые символические ряды: Самость – Солнце – Лик; Анимус – облако – иконный оклад.

В данном тексте представлен «мужской» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси»: под действием божественной Самости ложный Анимус способен преобразиться и предстать в своей истинной сущности как образ Божий.

Мелос γ контрапунктом продолжает мелос α. Его тема – разрыв Анимуса с Богом и с Природой как ипостасью Анимы.

Анимус убивает Бога в себе («убил ты волей темной / Бога в звере и в себе» [с. 11]), становясь отцеубийцей, подобным Эдипу (аналогия с Эдипом, намек на который также содержится в мелосе α, будет подробно разработана Ивановым в мелосе ε)[210]. Это неправое богоборчество состоит в титаническом обособлении от Бога и узурпации его достояния. Анимус именуется «вселенским вором», потому что он своевольно присваивает себе «душу солнца», которую заключает «в глубь сердечного Эреба», и «душу неба», которая заключается «в голубой и ясный взор». Если мы вспомним символический репертуар сюжета «ты еси», где Солнце – это Христос, а

[210] «Миф об Эдипе в понимании Иванова заключает в себе открытие антиномической, двойственной природы Человека, но также и предполагает его изначальную способность пройти путь возвращения к Создателю» [Баранова, 2011, с. 20].

Небо – Бог Отец, то станет ясно, что Анимус узурпирует свою божественную природу, которая как бы замыкается в нем как в микрокосме, становясь особенностями его внутреннего мира (сердце = солнце) и внешнего облика (глаза = небо).

В параграфе 3.2.8, на основе анализа статьи «Anima», мы установили два модуса отношения ложного Анимуса к Самости – обособленный идеализм и мнимый магический трансценсус. В мелосе γ они проецируются на отношения Анимуса к Природе-Аниме. Человек называется «чародеем», который «укротил сознаньем» «природы ярость», «в жилы влил цветущей старость, / Сны невинной укротил» [с. 11]. Дионисийские черты Анимы (юность, невинность, буйство) противопоставляются титанически-демоническим чертам Анимуса (старость, развращенность, сознательность).

Человек-Анимус противопоставляется в этом тексте тигру, который именуется также «желтым старцем». Для понимания этой оппозиции необходимо привлечь ивановское толкование поэмы, сохраненное в записях его жены Веры Шварсалон. «Желтый старец-тигр – символ активного, обиженного неудовольствия природы на человека, за то, что он обездушил природу, впитав в себя все души ее и оставив ее развращенной наполовину» [Шишкин, 2006а, с. 35], «мститель за нарушенный человеком изначальный строй невинного, в Боге проснувшегося к жизни мира» [с. 102]. Стало быть, «желтый старец-тигр» есть ипостась Психеи-мстительницы, лик Природы, которая мстит Человеку за воздействие, которое он оказал на нее. Этот символический образ максимально близок к образу Сфинкса, «связанному и тоскующему хаосу», таящему в себе «лики всех стихий».

Тигр как мстящее начало мятежной Анимы восходит к статье «Ты еси»: «Отвращение от сверхличного начала <…> уклоняет волю мужеского я к его периферии, где освобождающаяся Психея встречает его в образе враждебного преследователя» [Иванов, 2007, с. 292]. «Враждебный преследователь» и есть «желтый старец-тигр».

Тигр в мелопее знаменательным образом противопоставляется змее, которая «стережет мудрой ложью» «тайные клады» Человека. В контексте части «Аз есмь» и в соотнесении первого раздела со вторым змея в данном месте может трактоваться как Люцифер, искушающий Адама и Еву в Эдеме. «Тайные клады» – это то достояние, которое получил Человек в результате эмансипации от божественного всеединства и идеалистического заключения всего содержания бытия в своей душе. «Мудрая ложь» – люциферический призыв «быть как боги», который Иванов трактует как замкнутость человека в его самости и невозможность соприкосновения с мирами иными, с подлинной реальностью (см. параграф 3.2.8).

Таким образом, в мелосе γ вновь актуализируется «мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси».

В **мелосе δ** в центре внимания Иванова остается образ тигра. Он обретает здесь антиномические характеристики, которые противоречат его сущности, очерченной в предыдущем тексте. Прежде всего тигр сближается со змеей: он ползет; он подобен «черноогненной кобре», поскольку сочетает в своей окраске черный и желтый цвета, его хвост «упругий, как боа» [с. 12]. За визуальным сходством таится сходство сущностное. Иванов отождествляет тигра с первым звуком индийской мантры Аум. Чтобы понять это тождество, необходимо соотнести это утверждение с антимелосами ε и δ второго раздела «Аз есмь» (подробнее см. параграф 3.3.4). Аз трактуется как вертикальная черта вселенского креста Аз-есмь, которая утверждает божественную Самость. Первый звук индийской мантры и божественное Аз называются «лучом первым Бога, / Сошедшим в сумрак умереть» [с. 12]. Солнечный луч, нисходящий во тьму, напоминает солнце, заключенное «в глубь сердечного Эреба», из мелоса ε. Если свести эти свидетельства вместе, мы получим, что тигр является символом божественной Самости-Солнца, обращенной против ложного Анимуса. Из мелосов γ и δ вырисовывается символика тигра как мстящего начала, только если в первом тексте это месть

Анимусу со стороны Анимы-Природы, то во втором – со стороны божественной Самости. Отсюда амбивалентность тигра, соединение в нем титанических и дионисийских черт: чернота, мрак и огненность, солнечность.

Итак, мелос δ сосредоточен на отношениях первых двух элементов «мужского» сюжета мистериальной линии с акцентом на божественной Самости.

Мелос ε выделен из ряда остальных самим Ивановым: он написан терцинами (на эту особенность поэт укажет в авторских примечаниях к поэме), имеет бóльший объем, чем все остальные мелосы первого раздела. Здесь получает наиболее полную реализацию миф об Эдипе, имплицитно присутствовавший в мелосах α и γ. Становится окончательна ясна связь Эдипова мифа с сюжетом «ты еси».

Темой мелоса ε являются отношения Анимуса и Анимы с божественным Женихом.

Вина и тайна Человека состоит в том, что, будучи Божиим сыном, он был первым, кто не поверил в Бога: «Во всех мирах умыслил ты один, / Что Бога нет» [с. 13]. Человек-Анимус оказывается подобен Эдипу. Отцеубийство Эдипа трактуется как богоотступничество, так же как позднее в стихотворении «Безбожие» [Иванов, 1979, с. 552]. Эдип-Анимус у Иванова убивает не своего земного отца Лайя, а небесного Бога Отца. В примечаниях к поэме Иванов дает характеристику Эдипу, которая раскрывает его сущность как ветхого Адама: Эдип «знаменует человека по грехопадении и его основанный на призрачном самообожествлении (“будете как боги”) закон» [с. 102].

Человек-Эдип становится «над Матерью безмужней властелин» [с. 13]. В контексте античного мифа мать, лишенная мужа, – это, безусловно, Иокаста. Однако Иванов пишет слово «Мать» с заглавной буквы, указывая на ее мифологизацию. Сопоставление текста стихотворения с текстом

ивановского примечания обнажается символическую многозначность образа Иокасты. Иокаста есть «все индивидуально и космически женственное» [с. 103]. Она определяется с помощью пучка мифологических и философских предикатов: Природа, Сфинкс, Мать-Земля, тварный мир, Мировая душа[211]. Иокаста есть Сфинкс-Природа, поскольку Сфинкс понимается Ивановым как «собирательный образ четырех библейских животных, совмещающий в себе “ангела и зверя и лики всех стихий”». Эдип разгадал загадку Сфинкса-Природы и покорил ее «наложением на нее своей печати и вознесением над ней своего благолепного обличия», однако был бессилен «просветить ее до глубины *святынею строя*» [с. 102]. Стоит отметить, что отождествление Сфинкса и Природы восходит к Фридриху Ницше: «Тот, кто разрешил загадку природы – этого двуобразного Сфинкса – должен был нарушить и ее священнейшие законоположения, как убийца своего отца и супруг своей матери» [Ницше, 2007, с. 73].

Иокаста есть также символ тварного мира, который, «по слову апостола, стенает и томится, ожидая откровения сынов Божиих, которое ее освободит» [с. 103]. Эта цитата из Послания к римлянам апостола Павла (8:22) в примечаниях к «Человеку» указывает на то, что Иванов отождествляет миф об Эдипе с «основным мифом» Достоевского, поскольку и тот и другой представляют собой иносемантическую экспликацию «мужского» варианта мистериальной линии сюжета «ты еси» (см. таблицу 28 и 32, а также параграф 3.2.8), где Эдип есть ложный Анимус, а Иокаста – мятежная Анима, Психея-скиталица.

Человеческое познание тварного мира величественно и прекрасно, но призрачно («Велик и леп / Был сон слепца»). Оно является люциферическим идеализмом, умозрительно вмещающим в сознании весь мир, но не

---

[211] Впервые Иокаста трактуется как Мать-Земля в стихотворении «Порука» [Иванов, 1974, с. 376–377].

соприкасающимся с реальной сущностью вещей: «в безбрежности прозрачной / Всю тварь вместил души зеркальной склеп» [с. 13].

Истинная реальность связана с Анимой, а познание этой реальности есть брак с Анимой. Она является на зов Анимуса, однако он не может вступить с ней в брак: «Лазурь сгущалась: ты / Ловил покров… Но зыбкий призрак ложен, / И снами снов струится ткань фаты» [с. 14]. Невозможность брака Анимуса с Анимой обусловлена тем, что Анимус является ложным Женихом, поскольку бытие его мнимо, ирреально, идеалистично: «В зеркальном затворе уединенного сознания, построяющего мир по своему закону, человек обнимал свое представление об ней [Аниме-Невесте – Л.К.], но не достигал ее бытийственной сущности» [с. 103]. Невеста-Анима, с которой Анимус не способен вступить в брак в силу своего люциферизма, которая исчезает, словно призрак, и предназначена только божественному Жениху, отождествляется Ивановым с такими мифологическими образами, как Саисская богиня (Исида-Нейт-Афина), Елена Спартанская, Майя. Связь с Саисской богиней эксплицируется в авторских примечаниях Иванова к поэме, где он воспроизводит (правда, с искажением) надпись у подножия этой богини, приведенную Плутархом: «Ни один бог и ни один смертный не снял с меня покрывала»[212] [с. 103]. Связь Анимы (Мировой Души) с Еленой Прекрасной и Майей представлена в статье «Древний ужас» (1909): «Ибо многих мужей имела богиня, подобно Елене, но не законные то были мужья, а насильники, овладевавшие одною ее тенью и ограждающей периферией, любившие ее призрак и от призрака зарождавшие призрачную жизнь[213]:

---

[212] τὸν ἐμὸν πέπλον οὐδείς πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν (Plut. De Isid. et Osir., 9), «никто из смертных не приподнял моего покрывала» [Плутарх, 2006, с. 17].

[213] Г.В. Обатнин и А.Л. Соболев объясняют образ «незаконных мужей» Елены ивановской контаминацией античного мифа о похищении троянским царевичем Парисом Елены у ее законного мужа Менелая с евангельским сюжетом о самарянке, которая имела пять мужей (Ин. 4:16-18). Это объяснение следует дополнить. В трагедии «Елена» Еврипида сохранился сюжет, согласно которому Парис похитил лишь призрак Елены, а она сама была перенесена в Египет и препоручена старцу Протею, который сохранял ее до

Майю любили они как жену и матерь, но девственною и недостижимою для мужеского бессильного насильничества пребыла неневестная Невеста, глубочайшая, сокровенная сущность Души Мира, недосягаемая реальность девственности за женскою видимостью» [Иванов, 1979, с. 104].

В докладе «О евангельском смысле слова “земля”» (подробнее см. параграф 2.1.3) Иванов назовет эту призрачную ипостась Анимы «миром» («Мир – земля в ее данном, временном состоянии, в состоянии одержимости князю мира сего» [Иванов, 2008b, с. 76]) и сблизит с такими евангельскими образами, как самарянка, у которой было семь мужей (Ин. 4: 16–18), Мария Магдалина, из которой было изгнано семь бесов (Мк. 16:9; Лк 8:2), и женщина, взятая в прелюбодеянии (Ин. 8:3). В параграфе 2.1.3 мы показали, что ивановская интерпретация евангельского слова «мир» связана с третьей триадой мистериального сюжета нисхождения. В контексте поэмы «Человек» становится ясна его взаимосвязь с «мужским» вариантом мистериальной линии сюжета «ты еси». С.С. Аверинцев зафиксировал связь образа «мировой души, рабствующей неправым владыкам и неистинным супругам, однако чающей Жениха истинного», с фигурой Психеи-Анимы и указал на актуальность этого образа для мелопеи «Человек» [Аверинцев, 2008, с. 785].

Только истинный Анимус, преображенный божественным Женихом и мистически отождествленный с Ним, способен вступить в брак с Анимой: «к ней сойдет Достойнейший тебя, / С Кем бог ты сам, и без Кого ничтожен» [с. 14]. Однако в первой части поэмы «Аз есмь» этот поворот сюжета «ты еси» только намечается, но не реализуется. Люциферически-идеалистическое самоопределение Анимуса логически приводит его к созданию ложной личины божественного Жениха в себе самом: «И Божий лик, свой лик в нем

тех пор, пока в Египет после Троянской войны не прибыл Менелай и не забрал настоящую Елену, в то время как ее призрак испарился [Еврипид, 1969, с. 73–162]. Сюжет еврипидовской трагедии объясняет образ тени и призрака Елены у Иванова.

возлюбя, / Ты сотворить задумал»[214] [с. 14]. Этот эрзац Божьего лика оказывается метафизическим двойником самообожествленного Анимуса: «Но в Любимом / Себя любил и сотворял себя» [с. 14]. Создание Анимусом ложного божественного двойника связано с магическим отношением Анимуса к Абсолюту, которое состоит в извлечении «из мистических глубин “я” как бы его божественного двойника, чтобы через его наставление и посредство найти доступ в духовный мир» [Иванов, 2009, с. 22]. Ложный двойник божественного Жениха является отражением Анимуса в зеркале своего духа: «О двойнике, зеркальностью дробимом / И множимом и выросшем за грань, / Жил в сердце ты» [с. 14]. В этом месте мы видим, что Иванов использует вторую триаду мистериального сюжета нисхождения (см. таблицу 1), связанную с возникновением титанического начала в результате отражения Диониса в зеркале явлений. Ложный Анимус (= ипостась титанического начала) отражает в своем сознании (= зеркало явлений) лик божественного Жениха (= Дионис-Загрей), в результате чего появляется его ложная личина – самообожествленный Анимус (= титаническое, мнимо вмещающее в себе божественно-дионисийское). Мистериально-дионисийский сюжет актуализируется в мелосе ε также с помощью образов лани и ловчих, которые включены в мотивный комплекс отражения божественного начала внутри Анимуса. Это отражение уподобляется «манящей вдаль мечте» [с. 14], которая в свою очередь подобна лани. Образ лани является дионисийским символом Мировой души как жертвы [Павлова, 2004b, с. 45], а ловчие – образ откровенно титанический. Титанические ловчие в данном контексте могут быть соотнесены с Анимусом, который гонится за призрачным отражением Анимы-Невесты или божественного Жениха, а лань – с самой Анимой либо с божественным Женихом. Очевидно,

[214] Ср.: «человеческая божественность в этом раздроблении оказывается, с одной стороны, в самом деле данною, даже до вмещения в личном сознании не только всего творения, но и самого Бога, как идеи» [Иванов, 1979, с. 247].

что здесь актуализируется третья триада мистериального сюжета нисхождения.

Отражение божественного Жениха в сознании Анимуса понимается Ивановым как религиозное и художественное творчество человечества: из тоски по Аниме, которая сохранила связь с истинной божественной реальностью, «возникло все многообразное творчество человека, все его самоотражения в художествах и религиях» [с. 103–104]. Иванов находит для человеческого творчестве мифологический аналог – «пышнотканное покрывало» Майи, одной из ипостасей Анимы [Иванов, 1979, с. 104]: «И красками переливалась ткань / В игре лучей отсветных на богине» [с. 14].

В **мелосе ζ** речь идет о преображении Анимуса, которое происходит в «мужском» варианте сотериологической линии сюжета «ты еси». Это преображение получает историко-религиозную интерпретацию как переход от языческого богопознания к христианскому.

«Евангельский образ детей, играющих на флейте (Мф. 11, 17; Лк. 7, 32), знаменует меланхолическую неудовлетворенность эпохи, когда явился Спаситель» [с. 104]. Игра на флейте, «служения подземельные» и «плач Божьих похорон» указывают на языческо-дионисийские культы, которые перестали удовлетворять человечество перед воплощением Иисуса Христа. Начало земной проповеди Христа, отмеченное призывом к покаянию (μετανοεῖτε – «измените мышление», «перемените помыслы»)[215], соотносится Ивановым с преображением Анимуса: «Он [Христос – Л.К.] в мир глядел из сердца мира, / И в зрячем разбудил слепца: / Мой день затмился; свет эфира / Вернул прозревшему Отца». Христос, который в рамках сюжета «ты еси» отождествляется с Солнцем, ослепляет Анимуса, но, подобно Эдипу, Анимус, ослепнув, прозревает и преображается, соединяясь с небесным Отцом. Антиномическая связь прозрения и слепоты восходит к «Царю

[215] Подробный обзор ивановского понимания евангельского понятия ἡ μετάνοια представлен здесь: [Александрова, 2001], [Кумпан, 2018, с. 89–90].

Эдипу» Софокла, а вот мотив ослепления в результате взгляда на Солнце отсылает к ницшеанской интерпретации Эдипа [Ницше, 2007, с. 71–72]. Преображение Анимуса выражается в переходе от языческих радений к христианству. Этот переход обозначен оппозицией «служения подземельные» / «новый Эздрелон» (цветущая Галилейская равнина).

3.3.4. Мифопоэтика второго раздела «Аз есмь»

В уже упомянутом выше докладе «Человек. Размышление о существе и назначении, отпадении и божественном воссыновлении человека», в котором Иванов делал попытку дать разъяснения к своему произведению, второй раздел первой части мелопеи «Аз есмь» был назван «Денница (Люцифер)». Основные его темы были обозначены так: «Миф о Деннице. Узурпация божественного Аз есмь. Денница и Адам» [Шишкин, 2006а, с. 38]. Миф о Люцифере излагается в антимелосе α; «узурпация божественного Аз есмь» раскрывается в антимелосах β, γ, δ; отношениям между Адамом и Люцифером посвящены антимелосы ε и ζ.

Взаимосвязь между сюжетом «ты еси» и люциферическим мифом осознавалась Ивановым уже в 1907 году. В статье «Ты еси» он соотносит «богопротивление» и «личное отъединение» Анимуса как события микрокосмические с событием макрокосмическим – «отпадением Сатаны от Бога» [Иванов, 2007, с. 292]. Другими словами, Иванов изначально устанавливает мистическую связь между Люцифером и богоборческим Анимусом, который является главным действующим лицом «мужского» варианта сюжета «ты еси».

«Вторая половина первой части [т.е. «Аз есмь» – Л.К.] представляет собой рассказ о том, из каких причин возникло грехопадение, отрыв, уединенное сознание» [Шишкин, 2006а, с. 36].

Подобно тому как в мелосе α давалось определение богоборческого Анимуса, так в **антимелосе α** дается определение Люцифера – метафизической сущности Анимуса, духовного начала титанического принципа индивидуации. Мелос α начинался с утверждения гармонических отношений внутри душевно-духовного состава человеческой личности: они символизировались «софийным» образом ясного неба и спокойного моря и понимались как брак Анимы (тварного мира) с божественным Женихом-Христом. Антимелос α начинается так же: Люцифер изображается не как богоборческий дух, а как Денница, высший из ангелов, херувим, ближе всего стоящий к неприступному престолу Божиему. Ивановский образ Люцифера-Денницы фундирован на текстах Священного писания (Ис. 14:12–15; Иез. 28:13–16; Лк. 10: 17–19). Оттуда берется само имя «Люцифер» (в славянском переводе – «Денница»), которое является латинским переводом еврейского слова «hêlēl», «светоносный» [Барский, 2016, с. 199]. У Иезекииля Люцифер назван херувимом, у Исайи его положение – на небе, выше звезд, у Луки говорится, что Люцифер пал с неба, подобно молнии.

Люцифер описывается Ивановым как первая звезда-ангел, которая появилась на трансцендентном Небе при творении духовного, ангельского мира: «Когда небесная Земля, / Согрета Солнцем запредельным, / Благословенные поля / Вздымала лоном колыбельным, / Неся в лазури первых сфер / Эфирный сев, Отцом посеян, – / Был в сердце Розы Люцифер / Неизреченно возлелеян» [с. 17]. Это возникновение ангельского мира трактуется Ивановым как «предмирная литургия», а Люцифер – как ипостась Христа в ангельском мире: «Развертывались чередой, / Как лепестки, иерархии: / Он был предмирной литургии / Дориносимою звездой…». На тождество Люцифера и Христа указывает именование его «дориносимой звездой предмирной литургии». Определение «дориносимый» значит «носимый на копьях» и восходит к так называемой Херувимской песни, которая поется во время литургии: «Я́ко да Царя́ всех поды́мем, а́нгельскими

невѝдимо дориносѝма чѝнми». Образ небесной литургии, совершаемой ангелами во главе с Христом на Небе, имеет богослужебные и иконографические основания [Каяниди, 2017, с. 169–170]. Именование Люцифера «дориносимой звездой» указывает на его царский статус среди ангелов, подобный царскому статусу Христа над всем творением. Люцифер не Христос, но подобен ему в ангельской сфере. Взаимосвязь Люцифера и Христа и извечное превосходство последнего над первым обозначена в Священном писании: «Из чрева прежде денницы родих Тя» (Пс. 109:3). Изначальная миссия Люцифера, по Иванову, состояла в том, чтобы быть царем над ангелами, подобно тому как Анимус-Адам должен был быть царем над земным творением (Анимой-Природой).

Происходит падение Люцифера, которое Иванов уподобляет помрачению солнца, иссяканию света и которое сопровождается колебанием девяти чинов ангельских («светочей»), из которых возникают демоны: «Но преломился бег луча, / И, солнцем отделясь от стебля, / Пал Богоносец, мрак влача / И девять светочей колебля» [с. 17].

Здесь уместно указать, что отпадение Люцифера от Бога бл. Августин сопоставляет со слепотой: «Как слепота глаза представляет собою порок, и порок этот указывает, что глаз сотворен для того, чтобы видеть свет, а потому и в самом своем пороке глаз является для прочих органов органом, способным к восприятию света... так и природа, наслаждавшаяся Богом, свидетельствует, что была сотворена наилучшей, самим своим повреждением, когда злополучна собственно потому, что не наслаждается Богом, Который свободное падение ангелов подверг правосуднейшему наказанию вечным лишением блаженства» (Aug. De civ. Dei. XXII 1. 2). «Как ослепший глаз лишен лицезрения света, так и падший денница отлучен от лицезрения Бога» [Барский, 2016, с. 201]. Это сопоставление проводится в трактате «О Граде Божием», откуда взят эпиграф к поэме «Человек». Оно очевидным образом соотносится с ослеплением Эдипа, который является

античнo-мифологической репрезентацией богоборческого Анимуса, сопоставляемого Ивановым с Люцифером.

Последняя строфа антимелоса α посвящена судьбе Люцифера после падения. Это одно из немногих мест поэмы, первоначальный вариант которого, датированный 1915 годом, был скорректирован поэтом в 1930-е гг. Рукописные варианты этой строфы приведены Федотовой [Федотова, 2012, с. 274]. Общим для всех редакций является определение судьбы Люцифера после падения: он обособляется от источника божественного бытия и существует в замкнутом мире богопротивления, получая в долю, «Мятежный, замкнутого Я / Самодержавную неволю» [с. 17]. Отметим, что «мятежный», «замкнутый», «неволя» – все это титанические определения. Очевидно, что судьба Люцифера предопределяет судьбу Анимуса-Адама как прародителя падшего человечества: в нормальном состоянии находясь ближе всего к источнику бытия, к божественной Самости, Анимус, подобно Люциферу, обособляется и удаляется от Бога. В итоговой редакции этот мотив обособления Люцифера получает дантовский антураж: «Вне дышащего бытия / Полнощный лед он выбрал в долю» [с. 17]. В этих строках представлена очевидная аллюзия на дантовского Люцифера, который закован во льдах адского озера Коцит.

Первоначальный вариант этой строфы, однако, звучал иначе: «Зане венчанье бытия / Приял он в жертвенную долю, / Мятежный, царственного Я / Самодержавную неволю». Федотова отмечает здесь неортодоксальность трактовки падения Люцифера и усматривает «”кивок” в сторону определенной романтической концепции в духе Байрона, Гёте или Лермонтова» [Федотова, 2012, с. 276]. На наш взгляд, Иванов балансирует здесь между вполне традиционной ортодоксальной концепцией, своим собственным взглядом на богоборческого духа и антропософской его интерпретацией. Рассмотрим эти составляющие ивановского образа Люцифера.

По христианским представлениям, падший Люцифер становится дьяволом, который называется «князем мира сего» (Ин. 12:31) (впервые тождество Люцифера и Сатаны было выражено Оригеном [Барский, 2016, с. 200]). «Венчанье бытия» может трактоваться как превращение Люцифера в «князя мира сего». Это отвечает ивановским представлениям о мире как падшем модусе земного бытия: «Мир – земля в ее данном, временном состоянии, в состоянии одержимости князю мира сего» [Иванов, 2008b, с. 76]; «”Мир” есть данное состояние Земли, внешне и видимо обладаемой Люцифером» [Иванов, 1979, с. 250–251]. Стало быть, мир есть один из ликов мятежной Анимы, которая противостоит богоборческому Анимусу, который воплощает в земном бытии люциферический архетип.

Какую «жертвенную долю» принимает Люцифер, будучи «князем мира сего»? Чтобы это понять, необходимо вдуматься в характеристику Люцифера, данную в статье «Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского» (1916), опубликованную в журнале «Русская мысль» (январь 1917) и входящую, наряду с поэмой «Человек», в «ряд эсхатологических по настроению философско-поэтических этюдов» [Шишкин, 2021, с. 277]. Иванов утверждает, что Люцифер «повышает и обостряет <…> все бытийственные и творческие энергии человека. <…> Люциферическая энергия толкает человека, как Фауста, по слову Гете, “к бытию высочайшему стремиться неустанно”. <…> В онтологическом смысле действие это для человека не губительно – при условии постоянного движения, непрестанного преодоления обретаемых человеком форм его самоутверждения новыми формами достойнейшего бытия» [Иванов, 1979, с. 249–250]. Люциферизм, стало быть, есть титаническое самоутверждение, индивидуация, которая тут же переходит в трансцензус. Действие Люцифера не есть чисто негативное, греховное действие. Оно позитивно, если является самопреодолением, стремлением к бытию высочайшему, т.е. является таким обособленным самоутверждением, которое тут же становится своим иным –

божественным единством. «Люцифер в человеке окончательно преодолевается Богочеловеческим Ликом» [Иванов, 1979, с. 246]. Люцифер трактуется Ивановым как такой модус титанического, который, будучи аннигилирован, поглощен, «снят» дионисийским началом, способствует утверждению этого дионийского начала. Таков первообраз искупления (первая триада) в сотериологическом сюжете восхождения: титаны, причастившиеся Дионису, опаляются его огнем, аннигилируются, и проявляется дионисийская сущность – его сердце (см. таблицу 2, параграф 1.1).

Вопрос об антропософских корнях ивановского Люцифера является спорным в ивановедении. Обатнин считает их несомненными [Обатнин, 2000, с. 148], другие ивановеды оспаривают и отвергают [Сегал-Рудник, Титаренко, Фетисенко, 2021, с. 321–324]. Мы считаем, что ивановский Люцифер аккумулирует в себе ряд антропософских черт. В параграфе 3.2.6 мы уже отмечали, что в период увлечения Ивановым антропософией (1906–1909) на него оказали влияние парижские лекции Штейнера (май – июнь 1906 г.), содержание которых транслировалось Иванову через Анну Минцлову, Максимилиана Волошина и Маргариту Сабашникову.

Люцифер Штейнера, как и у Иванова, связан с индивидуацией. Штейнер называет его сущностью, «das zur Individualisierung veranlagt ist»[216] [Steiner, 1979a, S. 115]. Люцифер есть нечто среднее, «промежуточная ступень» (Zwischenstufe) между человеческим и божественным миром [Steiner, 1979a, S. 30]. «Der Mensch ist geworden, was er ist, indem er das luziferische Prinzip mit der göttlichen Vernunft verbunden hat. Diese Verbindung zweier entgegengesetzter Prinzipien in ihm gibt ihm die Möglichkeit zum Bösen, aber gleichzeitig auch das Mittel, sein Selbstbewußtsein zu erlangen, kritisch zu

[216] «которая предрасположена к индивидуации».

prüfen und frei zu sein»[217] [Steiner, 1979a, S. 115]. Для Иванова Люцифер также является силой, которая пробуждает в человеке динамизм, энергию деятельности, жажду божественного, он является своего рода медиатором между человеком и Богом, но лукавым, влияние которого нужно преодолеть.

«Luzifer ist ein gefallener Gott, der nur durch den Menschen aufsteigen kann, indem er ihm die Begierde nach persönlicher Erkenntnis eingibt» [Steiner, 1979a, S. 30][218]. Кроме того, Люцифер является астральным существом [Steiner, 1979a, S. 114]. В антимелосе ε Иванов разовьет эту антропософскую мысль о том, что Люцифер – небесный прообраз падшего Человека-Анимуса, а Человек – дольний лик Люцифера.

Для Штейнера актуально также ивановское представление о том, что Люцифер преодолевается в человеке с помощью богочеловеческой сущности Христа: «Luzifer ist also das Prinzip, das es dem Menschen erlaubt, wahrhaft ein von den Göttern unabhängiger Mensch zu werden. Der im Menschen sich offenbarende Christus oder der Logos ist das Prinzip, das ihm erlaubt, wiederum zur Gottheit aufzusteigen»[219] [Steiner, 1979a, S. 115].

Итак, антимелос α оказывается связан с «мужским» вариантом мистериального и сотериологического сюжета «ты еси» и с первой триадой сотериологического сюжета восхождения, а образ Люцифера аккумулирует традиционные ортодоксальные и антропософские черты, которые оригинально переосмысляются Ивановым.

Темой **антимелоса β** становится отношение Люцифера и Бога Отца, подобно тому как в первом разделе рассматривались отношения Анимуса и

---

[217] «Человек становится тем, что он есть, поскольку он связывает люциферический принцип с божественным сознанием. Эта связь двух противоположных принципов делает его способным ко злу, но одновременно является средством познать самого себя, критически мыслить и быть свободным».

[218] «Люцифер есть падший бог, который только через человека может восстать, поэтому-то он и пробуждает в человеке тягу к личному знанию».

[219] «Люцифер есть принцип, который позволяет человеку стать поистине независимым от богов. Раскрывающийся в человеке Логос-Христос есть принцип, который ему позволяет снова вернуться к богу».

Христа. Иванов вводит здесь формулу «Аз есмь», которая дает название первой части мелопеи. Смысл этой формулы интерпретируется Ивановым в примечании к поэме. На основе Священного писания (Исх. 3:14) «Аз есмь» провозглашается не чем иным, как Именем Божием. Акт творения мыслится как акт именования: «Бог сотворяет свободный и бессмертный дух дарованием ему Своего Имени» [с. 104]. Символ тварного имени – алмазное кольцо (на основе Откр. 2:17: «И дам ему белый камень и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает»). Люцифер, как «наследник престола», получает от Бога алмазное кольцо с надписью «Аз есмь». Люциферу «достается самосознание (аз), но качество этого самосознания определяется свободно избираемым отношением сознавшего себя духа к принципу бытия (есмь)» [с. 105]. Божественное «Аз есмь» становится искушением Люцифера. Он трактует Имя Божие титанически, богоборчески. «Но лишь прочел “*Аз есмь*” Денница / В луче от перстня, луч исчез, / И стало сердце – как темница» [с. 18].

Иванов объясняет падение Люцифера с помощью кантианской терминологии, понятий аналитического и синтетического суждений. Аналитические суждения – это такие суждения, в которых «предикат В принадлежит субъекту А как нечто содержащееся (в скрытом виде) в этом понятии А», а синтетические – это такие суждения, где «В целиком находится вне понятия А, хотя и связано с ним». Аналитические суждения «через свой предикат ничего не добавляют к понятию субъекта», а синтетические «присоединяют к понятию субъекта предикат, который вовсе не мыслился в нем и не мог быть извлечен из него никаким расчленением» [Кант, 2020, с. 37–38].

Люцифер понимает божественное «Аз есмь» как суждение аналитическое: «бытие есть признак и изъявление моего “аз”; нет другого бытия, кроме во мне содержимого и из меня истекающего» [с. 105]. Аналитическое суждение титанично (в понимании Иванова), поскольку оно

замыкает свое содержание (предикат) в рамках субъекта. Все мыслимые предикаты уже содержатся в субъекте, и его бытие есть лишь проявление своего содержания.

Правильная интерпретация божественного Имени тварью состоит в суждении синтетическом. «Творец ожидает от возносимого Им над тварностью духа действия творческого: таким было бы превращение Имени в суждение синтетическое. “Аз есмь” должно значить: “Аз” есть “Есмь”; мое отдельное бытие (“аз”) есть Единый Сущий (“Есмь”) во мне, сыне; Сын и Отец одно» [с. 105]. Синтетическое суждение дионисично, оно предполагает жертвенный трансцензус за рамки собственной обособленности субъекта, который полагает своим содержанием не себя самого, а божественную Самость, т.е. прилагает к себе предикаты, взятые не из себя самого, а из трансцендентного себе иного.

Образное движение в антимелосе β противоположно мелосу β: луч бытийного света затухает («И стало сердце – как темница»), вместо «нерукотворного Лика» возникает люциферическая личина псевдо-бытия.

«Аналитическое», титаническое истолкование Люцифером божественного дара бытия приводит к разрушению истинной связи вещей – «цепи вселенной»: «Почто “Отец и я одно” / Ты не сказал, украв, надменный, / Сей луч, расплавивший звено / И цепь рассыпавший вселенной» [с. 18].

Антимелос γ углубляет символику божественного Имени «Аз есмь», которое понимается как крест: «*Аз* и *Есмь* – лучи креста. / *Аз* – прямым копьем означен; / Поперечная черта / *Есмь* гласит. Алмаз прозрачен» [с. 19]. Аз (принцип личности) представляет собой вертикальную перекладину, а Есмь (принцип бытия) – горизонтальную. Вертикальная ось креста называется небесной и связывается с «бессмертным ликом», а горизонтальная называется земной и противостоит «бессмертному лику»: «Лик бессмертный славословит / В нем небесная черта; / Но земная прекословит» [с. 19]. Единство принципа «Аз есмь» нарушается творением,

Люцифером и Адамом, и восстанавливается только Христом страдающим и воскресающим: «Аз и есмь, лучи креста, / Не сливали светов оба / От Денницы до Христа, / Что Денницей встал из гроба» [с. 19].

Итак, Имя Божие «Аз есмь», данное в аспекте своего явления творению, представляет собой крест, части которого антагонистически друг другу противопоставлены и примиряются лишь Христом страдающим. Эта символика очевидным образом отсылает нас к метафизической первотриаде мистериального сюжета нисхождения, которая, как мы установили, связана с крестообразной структурой Мировой Души (см. параграфы 1.1, 1.5.1).

Таблица 33. – Сравнительная характеристика креста «Аз есмь» и метафизической триады мистериально-дионисийского сюжета.

Категории мистериально-дионисийского сюжета	**Метафизическая первотриада**	**Структура Мировой Души**	**Принцип «Аз есмь»**
Дионисийское	Зевс	Круг тождественного	Аз (принцип личности, небесное, бессмертное)
Титаническое	Персефона	Круг иного	Есмь (принцип бытия, земное, смертное)
Дионисийско-титаническое	Дионис-Загрей	Мировая душа	Аз есмь (Христос страдающий)

Антимелос δ тоже углубляет символику бытийного принципа «Аз есмь». Подобно тому как в мелосе δ центральным образом является тигр, так тут – уроборос: «Язви, живучая змея, / Свой хвост, спрягая цель с началом» [с. 20]. Уроборос – люциферически-титанический символ индивидуации и замкнутости, «аналитической» интерпретации Имени Божиего «Аз есмь».

Змеиная символика связывает антимелос δ и γ: в рамках мистериально-дионисийского сюжета Зевс и Персефона предстают как два уробороса, крестообразно сомкнувшиеся.

Иванов расширяет семантический диапазон образа уробороса. Он предстает как крылатый змей и как медный змей, который висит на кресте: «Ты [змея – Л.К.] крест чертила в высоте, / Взмывая к далям заповедным; /

Ты ж, обескрылев, на кресте / Повисла знамением медным» [с. 20]. Образ крылатого змея, парящего ввысь, представляется загадочным. Иванов не дает осязаемых указаний для его интерпретации[220]. Мы предполагаем, что это Тифон, который представлял собой как раз крылатого змея. Тифон – титанический змей. Неслучайно во фрагменте к комментарию к «Человеку» поэт называет его «многоликим» и убийцей своего брата Осириса, т.е. сближает с египетским Сетом [Иванов, 2006b, с. 10]. Все это титанические характеристики. Крылатому змею (Тифону?) противопоставлен библейский медный змей – скульптурное изображение, помещенное Моисеем на знамя и спасающее кающихся евреев от смерти во время исхода из Египта (Чис. 21: 4–9). В Новом Завете Христос распятый сопоставляется с ветхозаветным медным змеем (Ин. 3:13–15). Антично-мифологический крылатый змей (Тифон?) противопоставляется библейско-евангельскому медному змею – Христу, античным ликом которого является Дионис-Загрей.

М. Альтман сохранил ивановскую интерпретацию библейского образа медного змея: «для нас, христиан, медный змий есть прообраз Христа («вознесен, как змий в пустыне»), Спасителя Мира. И Он именно тем и был Спасителем, что явил человеку – человека. Он, Сын Человеческий, был зеркалом человеку. И не части его, не какому-нибудь отдельному виду и индивиду человеческому, а всему человеку. Он, принявший на Себя грех всего мира, есть зеркало и разбойника, и святого. Сораспятый вместе с разбойниками, Он и хуже разбойника, ибо Он, решив стать человеком, Сыном Человеческим, принял в Себя и на Себя все. Вот почему созерцание Его, Медного Змия, распятого на кресте, спасительно, вот почему Он –

---

[220] Необходимо отметить, что сходный образ змея, висящего на кресте, присутствует в стихотворении «Мы две руки единого креста…» из «Венка сонетов»: «Мы две руки единого креста; / На древо мук воздвигнутого Змия / Два древние крыла, два огневые» [Иванов, 1974, с. 418]. Однако в этом месте образ медного змея предстает крылатым, а в «Человеке» медный змей лишен крыльев. Причем семантическая оппозиция «крылатость / бескрылость» имеет смыслоразличительную силу в контексте поэмы – игнорировать ее никак нельзя.

Искупитель» [Альтман, 1995, с. 47]. В этой интерпретации медный змей вбирает в себя титанически-дионисийскую амбивалентность, которая в поэме «Человек» делегируется двум образам – летающему змею (Тифону?) и библейскому медному змею. На совмещение в образе медного змея (как прообраза Христа распятого) титанической и дионисийской ипостасей указывает единство во Христе разбойника и святого, которое понимается как полнота человеческой природы.

Стоит отметить, что змея в данном тексте отлична от Люцифера: «Во рту держала ты алмаз – / “Аз есмь” прочел на нем Денница – / И шепчешь: “Помни: аз есмь яз, / И пребывай, меняя лица”» [с. 20]. Христос страдающий (= медный змей, Дионис-Загрей) обличает Люцифера, который дает аналитическое толкование божественному Имени «Аз есмь», при котором субъект тождественен со своими предикатами («аз есмь аз») и замыкается в себе.

Примечательно, что этот обличающий Люцифера змей (Христос, Дионис) соотносится с тигром из мелоса δ, который мстит Анимусу за измену Аниме.

Подобно тому как темой мелоса ε были отношения богоборческого Анимуса с Анимой и с божественной Самостью, так темой **антимелоса ε** становятся отношения Анимуса с Люцифером и Лилит.

Люцифер предстает как личина-первообраз человека, парадигма титанической индивидуации, обособления от божественного средоточия бытия: «Не первою ль из всех моих личин / Был Люцифер? Не я ль в нем не поверил, / Что жив Отец, – сказав: “аз есмь един”?» [с. 21].

Богоборческий Анимус есть, в свою очередь, земной, тварный лик Люцифера: «Денница ли свой дольний лик уверил, / Что Бога нет, и есть лишь Человек?» [с. 21].

Эта ивановская концепция Люцифера как первообраза человеческого богоборчества возникает, судя по всему, не без влияния антропософии. У

Штейнера Люцифер является астральным двойником человека, который стремится восстановить свою сущность посредством человека (подтверждающие цитаты см. выше).

Люцифер жаждет воплотиться в земном мире, но не может, поскольку ему препятствует крестообразная структура Эдема (реплика крестообразности Мировой души): «Ему же был заказан / Путь к четырем истокам райских рек» [с. 21].

Проникновение Люцифера в земной мир и его отождествление с Адамом-Анимусом связано с браком Адама и Лилит. Иванов эксплицирует в комментариях свои представления о Лилит: «По еврейским легендам, Лилит – первая (астральная) жена Адама, представшая ему во сне» [с. 106]. Сведения о Лилит как первой жене Адама содержатся в Еврейской энциклопедии Брокгауза и Эфрона [Еврейская энциклопедия, 1911, с. 207]. Астральной женой Адама в еврейских средневековых сказаниях («Алфавит Бен-Сиры», Аггаде, Каббале) Лилит не называется, и брак ее с Адамом совершился не во сне, а в действительности. Иванов контаминирует мотивы еврейских сказаний: Лилит – первая жена Адама; ее губительные действия как демонического существа связаны со сном. Астральный характер Лилит у Иванова, по всей видимости, имеет антропософский генезис: Иванов отождествляет Люцифера и Лилит, а Люцифер, согласно Штейнеру, связан с астральным миром, стало быть, Лилит тоже относится к этому астральному миру, занимающему среднее положение между миром духовным и материальным.

Брак Адама с Лилит у Иванова приводит к тому, что Адам, как целостное, мужеженское существо, разделяется на два разнополых существа: «О поясе, что́ должен быть развязан, / Он мне вещал, во сне представ женой; / И был зато изгнаньем я наказан. / Сон отлетел: впервые надо мной / Склонялась плоть моя же в лике Евы; / И с той поры я стал в себе двойной» [с. 21]. Иванов понимает пол как духовную категорию, нечто невидимое и

сверхчувственное: «тело – свет неприступный, пока двойной корень человеческого существа – духовный принцип пола, каким он был дан в раю, – погружен в колыбельное лоно Божие» [с. 106]. Как только андрогинный Адам был разделен на мужское и женское существо, пол превратился из духовной в материальную категорию. Пол из монады (андрогин) стал диадой (мужское и женское). Это привело к возникновению антагонизма между мужской и женской частями человечества, войне полов: «Деннице необходимо извратить пол, выворотить его из небесной почвы наружу, ввести его в мир вещественных форм, подвести его под основной закон материи и множественности – диаду (наиболее открыто являющую свою сущность в борьбе полов)» [с. 106].

В данном месте мы встречаемся со своеобразной трансформацией сотериологической триады «женского» варианта сюжет «ты еси». Подлинный брак Анимуса и Анимы, восстанавливающий душевно-духовное единство человечества, «выворачивается наизнанку» и предстает как «ложный», призрачный союз, который приводит к прямо противоположному результату – войне полов. Антимелос ε становится, таким образом, продолжением и логическим завершением мелоса ε, где тоже поднимается тема ложной Анимы и ложного божественного Жениха.

Таблица 34. – «Ложная» сотериологическая триада «женского» варианта сюжета «ты еси».

«Действительная» сотериологическая триада «женской» линии сюжета «ты еси».	**«Ложная» сотериологическая триада «женской» линии сюжета «ты еси».**
Божественный Жених = преображенный Анимус; восставший от сна Адам	Анимус, ложный Жених, спящий Адам
Психея; новозданная Ева; Гиппа	Мнимая Анима, Лилит
Брак мужского и женского начала; новый Дионис, Вакх, Озирис	Адам и Ева (разделение полов)

При характеристике Лилит ключевую роль играет астральная символика («миров иных посевы», «твердь»). Иванов обыгрывает ее

амбивалентность (см. параграф 1.3.4.). С одной стороны, звездное небо, как единство, есть дионийский образ вечности, макрокосма, истинной реальности, а стало быть, софийного единства божественной Самости, Анимуса и Анимы. Лилит-Люцифер обособляет Анимуса от Анимы и божественной Самости, как бы закрывая созерцание звездного мира, делая Анимуса-Эдипа слепым по отношению к истинной реальности: «Супруга сна, Лилит! Твои напевы / Понятны мне, Лилит-Денница, днесь: / Ты заградил миров иных посевы» [с. 22].

С другой стороны, звездное небо, как множество, есть титанический образ индивидуации, разделения мироздания, его атомизации. Анимус-Адам должен стать подобным звездному небу в себе самом, т.е. множественным, всеобъятным, самодостаточным: «”Познай себя ”, – ты пел: “в себе ты весь,” / Бесчисленный! И тверди соревнуя, / От звезд не жди, что сам имеешь здесь”» [с. 22]. Имеется в виду люциферический идеализм Анимуса, который, подобно зеркалу, отражается и замыкает в себе все мироздание. Этот идеализм Анимуса тоже рассматривался в мелосе ε.

Анима-Природа эмансипируется от божественной Самости, отвечая на зов Люцифера: «Так ты, во мне земное испытуя, / Природу звал: “Рождай без Жениха! / Небесного не требуй поцелуя!” / И не была к речам твоим глуха / Земля во мне» [с. 22]. Трансформация, которая происходит с Анимой-Природой в результате отделения от божественного источника бытия, заключается в том, что она становится смертной, эфемерной.

Антимелос ζ, подобно мелосу ζ, посвящен преображению Анимуса, которое происходит в «мужском» варианте сотериологической линии сюжета «ты еси».

Грехопадение Адама-Анимуса в результате действия Люцифера состоит, по Иванову, в том, что «райское тело Адама, которое поэт видит движущимся лучезарным крестом, принимает по грехопадении подобие пентаграммы (твердыни самости)» [с. 106]: «Ты в плоть мою, Денница, вжег /

Печать звезды пятиугольной / И страстной плотию облек / Мой райский крест, мой крест безбольный» [с. 23]. Пентаграмма, пятиконечная звезда «с вписанной в нее фигурой человека и помещенной в круг, вдоль которого располагаются символы <…> пяти элементов – стихий» [Сегал-Рудник, Титаренко, Фетисенко, 2021, с. 397–398], является у Иванова символом индивидуации: «Само строение (пентаграмма) тела нашего, – этого, по Вл. Соловьеву “организованного эгоизма”, – суть проявления в детях Адамовых Люциферова начала, – почему и не решаются назвать “злом” самих корней нашего обособленного, индивидуального бытия...» [Иванов, 1979, с. 246].

Преображение Адама-Анимуса связано одновременно с Каной Галилейской и с Голгофской жертвой: «Он воск печати растопил! / Пять роз раскрылись... Каплют раны... / На этой свадьбе упоил / Гостей Жених водою Каны!». Первое чудо Христа, совершенное в Кане (Ин. 2:1), состояло в том, что Он претворил воду в вино, а во время крестного страдания Христа на Голгофе из Его ребер излилась кровь и вода (Ин. 19:34). «Пятиконечная печать Люцифера на теле человека искуплена таинством пяти голгофских ран» [с. 106]. Пентаграмма «ассоциируется с пятью ранами Христа и становится одним из христианских символов истинной веры» в Средние века [Сегал-Рудник, Титаренко, Фетисенко, 2021, с. 397]. Адам-Анимус преображается в результате трансценсуса: замкнутость титанической пентаграммы чувственности преодолевается пятью голгофскими ранами Христа, которые он претерпел на кресте. Христос выступает первообразом искупленного Адама-Анимуса, поскольку в нем титаническая пентаграмма тварного мира (человеческая природа) соединяется с дионисийским крестом мира нетварного (божественная природа). Мы видим, что сквозь «мужской» вариант сотериологической линии сюжета «ты еси» проступает третья триада сотериологического сюжета восхождения.

3.3.5. Мифопоэтика второй части мелопеи «Человек» – «Ты еси»

В докладе 1916 года «Человек. Размышление о существе и назначении, отпадении и божественном воссыновлении человека», в котором Иванов предлагал собственную интерпретацию своей мелопеи, вторая ее часть рассматривает принцип «ты еси» «как начало 1) любви, 2) религии и 3) соборности» [Шишкин, 2006а, с. 38]. В одной из редакций поэмы Иванов разбивает часть «Ты еси» на два раздела: «Эрос» и «Соборность» [Федотова, 2006, с. 74]. В записи Веры Шварсалон сохранилось авторское описание общего смысла части «Ты еси»: «Вторая часть посвящена раскрытию принципа “Ты еси”. Любить нельзя, не утверждая *реального бытия любимого*. Это уже выхождение из уединенного сознания. Реальное переживание Бога дается через переживание Любви» [Шишкин, 2006а, с. 36].

Композиция части «Ты еси» восходяще-нисходящая: ряд мелосов от α до θ являются восходящей последовательностью, устремленной к своему «водостоку» – ἀκμή, который в одной из редакций Иванов называет месодом «Бог и Человек» [Федотова, 2006, с. 74], а ряд антимелосов от θ до α являются нисходящей последовательностью. Восходящая последовательность освещает принцип «ты еси» как начало любви, стихотворение ἄκμη – как начало религии, а нисходящая последовательность – как начало соборности.

Мелос α посвящен характеристике Эроса как дионисийского бога. Он обеспечивает трансценсус: «Живое / Манящий за порог» [с. 28]. Любовь преодолевает «аз есмь» как принцип индивидуации, она есть смерть замкнутой формы бытия: «Смерть – Любви двойник», «Для души земной / Они [Любовь и Смерть – Л.К.] – судьбы одной / Два имени, два звука» [с. 28]. Эрос – первый, дионисийский, элемент «мужского» варианта сотериологической линии.

В **мелосе β** углубляется характеристика Эроса. Оказывается, что Эрос «видит наяву», а падшее человечество (ложный Анимус) – «лишь в зеркале явленья» [с. 29]. Иванов вновь, как и в мелосе ε первого раздела «Аз есмь» (см. параграф 3.3.4), обращается ко второй триаде мистериального сюжета нисхождения (см. таблицу 1). Она связана с возникновением титанического начала в результате отражения Диониса в зеркале явлений. Эта триада используется для выражения титанического, люциферического познания. Богоборческий Анимус обречен на замкнутое в себе, идеалистическое и мнимое познание, которое подобно зеркалу Персефоны, где обретают мнимое бытие богоборческие титаны. Эрос же наделен способностью познавать истинную реальность.

Но действие Эроса шире, чем сфера познания. О нем говорится так: «Ты ж – сердце Солнца! Колесницу / Погнав, Денницу гонит он; / Ты гонишь из сердец Денницу» [с. 29]. В соответствии с логикой сюжета «ты еси» (см. параграф 3.2.7) Эрос-Дионис-Христос отождествляется с Солнцем. При свете Солнца исчезает Утренняя звезда – Веспер. На метафизическом, «реальнейшем» уровне это означает, что Любовь-Солнце побеждает люциферическое начало в человеке, ложного Анимуса. Стало быть, в мелосе β раскрываются отношения между первым, дионисийским (Эрос), и вторым, титаническим (Анимус), элементами «мужского» варианта сотериологической линии.

Мелос γ является вариацией мелоса α. Иванов показывает, что все пронизано Любовью. Сущность Любви – стремление к преодолению автаркии индивида, трансценсус, через который Анимус обретает связь с божественной Самостью: «”Почто в себе согласное / Тоскует по другому?” – Дивлюсь… Грустя, смотрю, / Как радо мраку ясное / И стройное излому» [с. 31].

Мелос δ переводит тему любви в личный план и актуализирует затекст – любовные отношения Иванова с Зиновьевой-Аннибал. Иванов

характеризует действие Эроса в своей собственной жизни: «Ты дал мне милую могилу, / Ты дал мне замогильный дар. / Ты растопил мои металлы, / И променял я свой алмаз / На слез прозрачные кристаллы / И на два солнца дальних глаз» [с. 33]. «Милая могила» – могила Зиновьевой-Аннибал. «Замогильный дар» – опыт любви, которая оказывается сильнее смерти. Этот опыт позволяет Иванову преодолеть титаническое «аз есмь» в себе самом: алмаз как символ титанической обособленности меняется на «два солнца дальних глаз», т.е. взгляд умершей возлюбленной.

Итак, в мелосе δ речь идет о влиянии Эроса, дионисийского элемента «мужского» варианта сотериологической линии, на Иванова, как ипостась Анимуса, титанического элемента «мужского» варианта сотериологической линии.

Мелос ε является продолжением мелоса δ и вариацией мелосов α и γ. Вариация мелосов α и γ проявляется в том, что Иванов углубляет характеристику Эроса: «Ты крутишь звезды, / Как Вакх-младенец, / Волчком эфирным[,] / Круженьем вирным/ Уносишь пленниц; / Певцов одержишь / Восторгом лирным» [с. 34]. Эрос движет звезды, подобно Дионису-Загрею. Это место отсылает нас к орфико-неоплатонической трактовке Диониса как монады вторичной, делимой демиургии (см. параграф 1.4.3). Звезды – символ множества, творимого дионисийским умом. Волчок – одна из игрушек, которым титаны привлекают Диониса-Загрея. Задним фоном этого образного ряда является так любимый Ивановым финал «Божественной комедии» Данте: «Любовь, что движет Солнце и другие звезды».

С движением звезд сопоставляется Ивановым хоровод менад («Круженьем вирным / Уносишь пленниц») и искусство («Певцов одержишь / Восторгом лирным»). Возникает дионисийский образный ряд: движение звезд = хоровод менад = музыка сфер (как прообраз искусства). Он состоит из космогонического, ритуального и эстетического элементов, семантика которых взаимно подсвечивает друг друга.

В финале мелоса ε Иванов развивает мотив личного влияния Эроса на его жизнь: «Как струн отгулы, / Ты мне посулы / Несешь от милой… / Мне вздох ответил, – / Буди же, петел, / Рассвет унылый! / Мой день тюремный / До ночи светел» [с. 35]. По всей видимости, здесь содержится намек на мистические контакты с умершей женой (ночные видения, аудиальные контакты) (см. об этом подробнее в параграфе 3.4).

Мелос ζ является развитием мелоса δ. Иванов показывает здесь, к какому результату приводит влияние Эроса на него как ипостась Анимуса.

«Лишь тобою одолен / Был мой плен / своеволья и гордыни» [с. 36]. Происходит трансценсус титанического Анимуса. Этот трансценсус символизируется образом розы, расцветающей на мертвом стволе: «Розой рдяною процвел / Мертвый ствол» [с. 37]. «Мертвый ствол» тождественен ложному Анимусу, лишенному богообщения и любви, а «рдяная роза» – Анимусу, преображенному действием любви, сущность которой – переживание реальности другого как самого себя, не «аз есмь», а «ты еси»: «Я, затворник немоты, / Слову “ты” / Научился – поцелуем. / В поцелуе – дверь двух воль, / Рай и боль: / “Ты” родилось, – у порога / Третий тихо отвечал / И помчал / Эхом “ты” к престолу Бога» [с. 37].

В мелосе ζ сотериологическая триада «мужского» варианта сюжета «ты еси» предстает в полном виде: Анимус вступает в контакт с Эросом, глубоко переживает трансцендирующий опыт любви и преображается. Преображенный Анимус – третий, титаническо-дионисийский, элемент сотериологической триады, который появляется только в этом месте «Человека».

Мелос η подхватывает астральную символику мелоса ε. Она используется для углубления понимания природы любви.

«Вождь любящих, звездный Амур / <…> Колдует скрещеньем лучей: / Как в поле квадратном авгур, / Стоит в средоточьи креста / И вяжет четыре звезды – / Четыре светила очей» [с. 38]. «Звездный Амур» – это Дионис-

Загрей, принцип вторичной демиургии, которая у орфиков-неоплатоников сопрягается со звездным небом (см. параграф 1.4.3). Лучи звезд визуально напоминают крест. Символика креста в этом тексте осложняется Ивановым новой историко-культурной семантикой. Эрос сравнивается с авгуром, древнеримским прорицателем, который стоял в так называемом templum, особом квадратном пространстве, откуда мысленно проводил линии крест-накрест, чтобы определить поле для гаданий [Mommsen, 1876, S. 99–102]. Эрос-авгур стоит между двумя любящими и связывает крест-накрест их взоры («светила очей»). Иванов тут явным образом отсылает к метафизической первотриаде мистериально-дионисийского сюжета: Эрос, стоящий «в средоточьи креста», – это Дионис-Загрей, который возникает в результате брака Зевса и Персефоны – мифологических первообразов платоновских сфер тождественного и иного, единство которых соотносилось орфиками как раз с Дионисом растерзанным (см. параграф 1.5.2). Аллюзии на метафизическую триаду появлялись в антимелосе γ части «Аз есмь». Как мы установили, там они характеризовали мистериальную линию «мужского» варианта, здесь же – сотериологическую.

Символика креста раскрывается во второй строфе мелоса η. Здесь описывается состояние Анимуса в момент трансценсуса. Оно представляет собой жертвенную смерть я: «Еще целомудренных уст / Не сплавило «ты» в поцелуй, / А меркнущий выразил взгляд: / “Я душу тебе отдаю! / Иссяк мой колодезь и пуст, / Твоих вожделеет он струй: / Как милость, отдай мне назад / Ушедшую влагу мою!”» [с. 38].

Становится ясно, что символика креста, восходящая к метафизической первотриаде мистериально-дионисийского сюжета, связана с сотериологической линией сюжета «ты еси». Жертвенная смерть Анимуса в момент любовного трансценсуса соотносится со смертью Диониса-Загрея.

Финальный мелос θ варьирует мотивы мелосов ζ и η: все три посвящены преображению Анимуса. Мелос θ рассматривает это

преображение посредством формул «аз есмь» и «ты еси». В его центре – сам преображенный Анимус.

Обособленное бытие Анимуса возможно только вне опыта любви: «Я есмь, доколе не люблю; / В любви, как Феникс, умираю» [с. 39]. Жертвенная смерть Анимуса, связанная с опытом любви, представляет собой утверждение принципа «ты еси»: «Когда я на костре сгораю, / Любовь поет мне: “ты еси!”» [с. 39].

Иванов показывает антиномический характер трансценсуса, при котором отказ от обособленности индивидуального я (аз есмь) влечет за собой приобщение к другому (ты еси): «Свой плен с другой душой делю, / Свои завесы раздираю, / Своей чужую плоть кормлю, / И плоть чужую пожираю» [с. 39].

Мелос θ родственен антимелосу ζ части «Аз есмь». Здесь тоже появляется образ печати «аз есмь». Про форму пентаграммы речь не идет, но говорится об уничтожении этой печати в дионисийском огне любви: «Печать “я есмь”, как воск, топлю / В огне, где, возродясь, взыграю» [с. 40]. Избавление от люциферической метки влечет за собой богоявление: «С чела “я есмь” стираю / И вижу Бога в небеси» [с. 40].

Стихотворение ἀκμή представляет собой водосток, к которому устремляется восходящая последовательность мелосов. В одной из редакций мелопеи это стихотворение маркировано как месод «Бог и Человек» [Федотова, 2006, с. 74]. В нем Иванов размышляет над смыслом надписи Εἶ на воротах Дельфийского храма Аполлона. В комментариях к поэме Иванов открыто указывает на источник своих сведений – исследование Плутарха, имея в виду трактат «Об “Е” в Дельфах» [Плутарх, 2006, с. 167–206].

Первая строфа ἀκμή первоначально содержала обращение к Эросу: «Сопрестольник Ночи, бог феспийский / Древний Эрос! Твой ли иерей / Некогда на паперти дельфийской / Врезал в медь незыблемых верей / Слово слов: ЕСИ, / На письмен оси / Утверждая таинство дверей?» [Федотова, 2012,

с. 269]. В авторском разъяснении поэмы, сохраненной Верой Шварсалон, дается такое пояснение к этой строфе: «Я полагаю особой поэтической интуицией, что написать это мог только феспийский поклонник *Эроса*, которому поклонялись в Феспии вместе с Ночью» [Шишкин, 2006а, с. 36]. Первоначальный вариант строфы подчеркивает тематическую направленность первого раздела части «Ты еси» – всестороннее рассмотрение Эроса. В итоговой редакции Иванов переработает эту строфу, подчеркивая главный вопрос стихотворения ἀκμή «Что значит дельфийская надпись Εἶ?»: «Что познал ты, гость, когда прочел / На вратах: ЕСИ? / У себя спроси, / Человек, что значит сей глагол?» [с. 41]. Иванов убирает прямое обращение к Эросу, но сохраняет взаимосвязь дельфийской формулы с Любовью. Смысл второй строфы ἀκμή излагается Ивановым в устном комментарии, записанной Верой Шварсалон: «Кто говорит: “Ты еси”? Говорит ли пришлец Богу? Да. Несомненно, но и Бог – человеку. В этом антиномия, особая трагика этого диалога» [Шишкин, 2006а, с. 36]. Итак, Иванов понимает дельфийскую формулу «Ты еси» как метафизический диалог Бога и Человека, взаимно утверждающих бытие друг друга. В этом пункте Иванов опирается на Плутарха[221]: «Бог обращается здесь к каждому из нас как бы с радушным приветствием: “Познай самого себя”, что имеет смысл не меньший, чем “Здравствуй”[222]. А мы, со своей стороны, в ответ богу говорим: “Ты еси”», обращаясь к нему с единственно правдивым и истинным приветствием, подходящим только ему одному, утверждая, что он существует» [Плутарх, 2006, с. 189–190], ибо только бог обладает истинным бытием [Там же, с. 193]. Однако Иванов творчески расширяет плутарховское понимание дельфийской надписи, поскольку «Ты еси» становится у него не

[221] Влияние Плутарха на формирование концепции «ты еси» отмечал Р. Бёрд [Бёрд, 2010, с. 335].

[222] Мысль о том, что выражение «Познай самого себя» является божественным приветствием входящим в Дельфийский храм, восходит к Платону (Chrm. 164de) [Платон, 1999, с. 355].

только обращением человека к Богу, но и Богу – к человеку: «”Ты еси” – поет / С голубых высот – / Из глубин ли храмовых – ответ?» [с. 41].

Отсылка к трактату «Об “Е” в Дельфах», данная Ивановым в комментариях к поэме [с. 107], обнажает взаимосвязь мистериально-дионисийского сюжета с сюжетом «ты еси». Εἶ как «ты еси», обращенное к Аполлону античными богомольцами, интерпретирует у Плутарха его наставник Аммоний. Вопреки словам Иванова («Самое простое и вместе самое духовное толкование (ΕΙ – ΕСИ) не казалось толкователям достаточно содержательным» [с. 107]) в произведении Плутарха эта интерпретация, данная Аммонием, предстает финальной, наиболее глубокой и благочестивой. До нее античный философ выдвигает еще несколько объяснений дельфийской формулы. В их ряду самой примечательной для нас является пифагорейская и натурфилософская интерпретация, которую предлагает Евстрофий. Он понимает Е как число 5, а это последнее определяет как «начало, организующее весь мир» [Плутарх, 2006, с. 180], поскольку при умножении на себя пять дает либо само себя, либо 10, совершенное число, которое складывается из первых простых чисел (1+2+3+4). Организующее весь мир начало Плутарх понимает как огонь, который способен превращаться в космос: «Это начало, замещающее собой космос, из космоса снова возвращается в самое себя, так же как, согласно Гераклиту, “все вещи меняются на огонь, и огонь меняется на все вещи”» [Плутарх, 2006, с. 180]. Огонь отождествляется с Аполлоном, а дифференцированный космос – с Дионисом. Это место было переведено самим Ивановым и неоднократно им цитировалось в целях определения сущности Аполлона и Диониса: «Бог, будучи нетленным и вечным, но в силу некоего рока и логоса подверженный переменам и преобращениям в себе самом, периодически то в один огонь воспламеняет природу, снимая все различия вещей, то становится многообразным в разности форм и страстей и сил, каковое состояние Он испытывает и ныне и в каком состоянии зовется

Мир (Космос), наименованием наиболее известным. Тайно же от большинства людей мудрые именуют Его преобращение в огонь Аполлоном, выражая этим именем идею единства, или Фебом, означая идею чистоты и непорочности. В разъединении же Божества (мы употребили бы здесь воскрешенный Шопенгауэром схоластический термин: principium individuationis) и в его разделении и переходах в воздух и воду, и землю, и светила, и в смену рождений животных и растительных – они усматривают страдание и пресуществление, растерзание и расчленение Бога» [Иванов, 2014, с. 19]. Аполлон-огонь и Дионис – воплощение материальных стихий являются первым и третьим элементами (соответственно) третьей триады мистериального сюжета нисхождения.

Третья строфа стихотворения ἀκμή соотносит с «Ты еси» другую дельфийскую надпись γνῶθι σεαυτόν («познай самого себя»)[223] и посвящена осмыслению формулы «Ты еси» как божественного утверждения человеческого бытия.

Способность к самопознанию осмысляется как сущность Человека: «”Ты еси”... И надпись тут же, рядом: / “Сам себя познай”... То Аполлон / Прорицает Геи темным чадам! / Человека возвещает он!» [с. 42].

Осмысление формулы «Познай самого себя» в мелопее отличается от того понимания, которое представлено в лирике, где способность к самопознанию имеет люциферический и прометеический оттенок. Так, в стихотворении «Eritis sicut dei» дельфийская формула дана в амбивалентном контексте. Она приводит в богопознанию: «Кто познаёт себя, в себе познàет БОГА!..» [Иванов, 1971, с. 574]; однако это богопознание мнимое[224],

---

[223] «Древнее требование к человеку „Познай самого себя”» – «излюбленная и важнейшая тема Иванова, лирика и философа» [Котрелев, 2023а, с. 296].

[224] Эта мнимость самопознания, окрашенного в люциферические тона, звучит в статье «Копье Афины» (1904): «Жизнь во времени – умирание. Жизнь – цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где – я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещее „Познай самого себя“» [Иванов, 2007, с. 58].

поскольку оно способствует появлению Человекобога, который подобен богам, но не наделен истинной богочеловеческой сущностью. В стихотворении «Слоки» Иванов формулирует прометеевский принцип, который, как мы установили, родственен люциферическому: «Познай себя, кто говорит: “Я – сущий”; / Познай себя – и нарекись: “Деянье”. / Нет Человека; бытие –в покое; / И кто сказал: “Я есмь”, – покой отринул» [Иванов, 1971, с. 743]. Вечное движение к недостижимому совершенству – признак люциферического и прометеевского начала в человеке (см. параграф 3.3.4).

В мелопее самопознание не люциферично. Оно не замыкает Человека в «аз есмь», а обеспечивает выход к «ты еси», истинному бытию: «Мне Бог *быть* велит!» [с.42]. Поэтому в мелопее титанические «темные чада Геи» противопоставлены дионисийскому Человеку, наделенному истинным самопознанием.

Дальнейшая динамика стихотворения строится на антиномической диалектике принципа «ты еси». Эти слова говорит человек Богу, отрекаясь от своего бытия, и одновременно Бог говорит их человеку, жертвуя полнотой Своего бытия. Совершается взаимный кеносис Бога и человека: отрекаясь от своего самоутверждения, человек обретает Бога; отрекаясь от Себя, Бог утверждает бытие человека[225]: «Сущий – Ты! А я, – кто я, ничтожный? / Пред Тобой в какую скроюсь мглу? <…> Но Бог: “Не прекословь, / Ибо ты еси! / Царский крест неси!...” / Состязаясь, спорит их любовь!» [с. 42–43].

Символом принципа «ты еси» выступает крест как высшее выражение жертвенной богочеловеческой любви: «Крестное Любови откровенье! /

---

[225] Акт творения человека Богом Иванов понимает как божественную жертву: «В **даровании Отчего а з - е с м ь человеку**, сыну Божию, “созданному” для того, чтобы осознать и свободно поволить себя, — а через то и стать — “рожденным” от Бога (как сказано: “должно вам родиться свыше”), — в этой **жертве Отчей** и состояло сотворение человека Богом и напечатление на нем образа и подобия Божия» [Выделение наше – Л.К.] [Иванов, 1979, с. 247].

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!» [с. 43]. Преображение Анимуса представляет собой рождение Христа внутри человеческого духа. Это рождение знаменуется крестом. В антимелосе γ первой части мелопеи крест осмысляется как божественный принцип бытия «Аз есмь». В стихотворении ἀκμή утверждается истинное понимание божественного «Аз есмь» – «Ты еси»: «“Аз есмь” должно значить: “Аз” есть “Есмь”; мое отдельное бытие (“аз”) есть Единый Сущий (“Есмь”) во мне, сыне; Сын и Отец одно» [с. 105]. Единство Сына и Отца – один из главных принципов православной христологии. «Ты еси» является выражением неслиянного и нераздельного единства богочеловеческой природы.

Как мы помним, крест является частью метафизической первотриады мистериально-дионисийского сюжета. В антимелосе γ первой части мелопеи используется антиномический потенциал дионисийской символики креста, в ἀκμή – синтетический: крест предстает как знак не разделения, а соединения разделенного.

Нисходящая последовательность антимелосов от θ до α посвящена, как разъясняет нам сам Иванов, раскрытию понятия соборности [Шишкин, 2006а, с. 38]. «Теза Божьего “Аз есмь” и антитеза человеческого “аз есмь” синтетически объединяются в начале соборности, которая стоит под знаком вселенского “ты еси”» [Иванов, 1987, с. 295]. Иванов многократно обращается к понятию соборности, введенному в философский дискурс славянофилами. На наш взгляд, чеканное и исчерпывающее определение этого понятия дается в статье «Легион и соборность», которая была написана в 1916 году и входит в орбиту мелопеи «Человек» и сюжета «ты еси»: «Соборность есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой

свободы, которая делает каждую изглаголанным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разно, но слово каждой находит отзвук во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно Слово» [Иванов, 1979, с. 260]. Как видим, соборность, по Иванову, есть такая синтетическая форма общественного бытия, которая носит религиозный характер и основывается на новозаветной формуле космического богочеловеческого всеединства: «да будет Бог все во всем» (1 Кор. 15:28).

Разные аспекты соборности рассматриваются Ивановым во втором разделе части «Ты еси».

Антимелос θ выводит тему преодоления титанической индивидуации с личного плана в общественный. Иванов фиксирует два негативных варианта социального самоопределения человека – самозамкнутость, эскапизм («Я – многоликий, я – повторный <…> / Пройду ль сквозь марево личин, / Под маской утаясь притворной?» [с. 44]) и человекобожие, экспансию вовне и покорение авторитарной воле всего общества («Иль, брат Атлантов, исполин, / Порабощу предел покорный / И перед мощью необорной / Все замолчит, чтó шепчет “аз”?...» [с. 44])[226].

Антитезой титанического социального устройства выступает соборное единство человеческих личностей, которое имеет метафизический характер и основано на божественной любви: «Но если был твой властелин / Бог Эрос, плавщик душ упорный, / Чтó плавит я, как горы льдин – / Ток океанский теплотворный, – / Тебя влечет восторг соборный / К сей многозвездной бездне глаз. / Я в храм вступил нерукотворный, / Вселенский храм многопритворный!» [с. 45]. Звездное небо предстает как соборное множество, объединенное божественными энергиями (см. параграф 1.3.4). Этот образ получается развитие в эпилоге поэмы, где поэту предстоит

[226] Человекобог как носитель сверхчеловеческой воли сходен у Иванова с соловьевским Антихристом из «Трех разговоров» [Соловьев, 1988, с. 736–759].

таинственное видение вселенского храма, уходящего в глубь неба[227]. Этот храм оказывается огромным перевернутым потиром, сложенным из ангельских иерархий, внутри которых пребывают сонмы человеческих душ: «Озрелся я: в преображеньи новом / Не храм предстал, но мириад родных, / Людской собор, как невод, полный ловом. / И в сонме лиц я различал иных, / Что ближними моими были прежде; / И все сияли в солнечной одежде – / Созвездьями: зане семью стяжал / Свою по духу каждый дух свободный, / И каждое созвездие держал / В отверстом лоне ангел, ликом сходный / С тем сонмом, коего отображал / Таинственно прообраз первородный» [с. 97].

Этот вселенский храм представляет собой видение соборности, которая является «совершенным соподчинением своих живых частей и глубочайшим гармоническим строем» [Иванов, 1987, с. 481], «вселенским богочеловеческим телом» [Иванов, 1979, с. 341], «свободным воссоединением всех движущих мировых сил в живой целокупности Тела Христова» [Иванов, 1979, с. 301].

Антимелос η развивает тематику соборности, заявленную в антимелосе θ. Это стихотворение, единственное в мелопее, которое имеет посвящение – «Памяти Вл. Эрна», было подробно исследовано Г.В. Обатниным. Оно было написано 10 февраля 1915 года и имело заголовок «Φιλία» [Обатнин, 2016, с. 413]. В письме П.А. Флоренскому от 12 июля 1917 года Иванов раскрыл обстоятельства возникновения своего произведения, которое «было написано, когда я жил с другом Эрном, и ему первому прочтено, ибо втайне оно было посвящено ему. Сладость и свет духовного с ним общения – таков был сокровенный замысел этих строк. Впоследствии это стихотворение было введено мною во второй цикл моей [неизданной] лирической трилогии “Человек”» [Андроник (Трубачева), Иванов, Шишкин, 1999, с. 115]. Иванова пленял неземной взгляд голубых глаз Эрна [Обатнин,

[227] Первоначальный вариант эпилога «Человека» опубликован здесь: [Шишкин, 1999а, с. 5–6].

2016, с. 418]. «Мнилось, что из его глаз глядели другие, Образ и Подобие Божие в нем сквозили из-за внешних черт несказанным светом» [Андроник (Трубачева), Иванов, Шишкин, 1999, с. 115].

Начальные строки антимелоса η «Свершается Церковь, когда / Друг другу в глаза мы глядим…» [с. 46] отсылают, как установил Обатнин [Обатнин, 2016, с. 416], к размышлению о церковно-соборной сущности истинного познания, развитому Ивановым в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1911). Иванов характеризует человеческое познание как зеркальное отражение, которое извращает объект познания. Этот объект познания предстает в своем истинном виде, только будучи отраженным в другом сознании как speculum speculi. «Истина оправдывается, только будучи созерцаемою в другом. Где двое или трое вместе во имя Христово, там среди них Сам Христос[228]. Итак, адэкватное (sic!) познание тайны бытия возможно лишь в общении мистическом, т.е. в Церкви» [Иванов, 1979, с. 303].

Антимелос η рифмуется с мелосом η, где взгляд двух любящих представлен как крест. Здесь жертвенная семантика креста плавно перетекает в семантику Церкви как религиозно-мистического единства человеческих личностей.

С Эрном у Иванова связано представление о божественном имени, которое сияет в глубине человеческой личности. Это представление нашло отражение как в тексте «Человека», так и в эпистолярии Иванова. «И в сердце сияет алмаз, / Начертано Имя на нем: / Друг в друге читаем сей знак; / Взаимное шепчем Аминь, / И Третий объемлет двоих» [с. 46]. «В глубине моей любви к молодому другу, пленяющему меня величием духа, чистотою голубиной души и орлиной зоркостью вперенных в Солнце высоких дум, таилось благоговение к нему, как носителю иного, нового Имени» [Андроник

[228] Аллюзия на Мф. 18:20.

(Трубачева), Иванов, Шишкин, 1999, с. 115]. Имя, которое проявляется в человеке в результате торжества «ты еси» как принципа жертвенной божественной любви, восходит к Апокалипсису: «И дам ему белый камень и на нем начертанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает» (Откр. 2:17). В статье «Старая или новая вера?» Иванов определяет это Имя как «”Сам во мне”, неведомое мне самому мое богоипостасное *Я*, чье имя – мое истинное Имя – я прочту один на камне, который будет вручен мне по воскресении, как обещает Иоанново Откровение» [Иванов, 1979, с. 318].

Это имя – та истинная сущность, которая проявляется в результате отречения от «аз есмь» ложного Анимуса и утверждения «ты еси» Анимуса истинного. Иванов расширяет мифологическую семантику «мужского» варианта сотериологической линии, раздвигая ее рамки за пределы личностной сферы в социальную. Преображение Анимуса, рождение Христа внутри человеческого я, обретение образа Божия возможно только в опыте мистического церковного общения, утверждения соборности как межличностной филии.

Антимелос ζ развивает тему соборности, заявленную в антимелосах θ и η, и соотносится с мелосом ζ: оба роднит образ преображенного Анимуса, однако в антимелосе он представлен в социальном плане, как соборная личность.

Соборное единство человеческого общества складывается на основе братства, основанного не на эгоистическом самоутверждении титанически-люциферического «аз есмь», а на по-дионисийски жертвенном утверждении чужого бытия «ты еси» как своего собственного: «Встретив брата, возгласи: / “Ты еси!” / Как себя его возлюбишь, – / Свой ему, с печатью “Аз”, / Дашь алмаз: / Сберегая клад, – погубишь» [с. 47]. Иванов тут соотносит символику обмена кольцами «аз есмь» с евангельским призывом к жертвенной потере души ради Христа (Мф. 16:25; Мк. 8:35). Жертвенное самоотречение

приводит к ответному акту любви: «”Ты еси” – звучит в ответ / Чей привет? / Кто в обмен тебе дарует / Свой, светлейший из камней?...» [с. 47].

Своеобразным комментарием к этому месту поэмы можно считать рассуждения из статьи «Религиозное дело Владимира Соловьева»: «любовь моя говорит другому: *ты еси*, растворяя мое собственное бытие в бытии этого *ты*. Акт любви, только любви, полагающий другого не как объект, но как второй субъект, есть акт веры и воли, акт жизни, акт спасения <…>. Только здесь пробуждается в нас иное, высшее сознание <…>. Здесь начинается Церковь» [Иванов, 1979, с. 304].

Это соборное единение преображенных Анимусов совершается на основе внутреннего родства душ: «Вверен всем алмаз сыновний, / Вспыхнет каждому в свой час / В том из нас, / Кто всех ближе, всех любовней» [с. 47]. Это место соотносится с финальным видением соборности, где «семью стяжал / Свою по духу каждый дух свободный» [с. 97].

Завершается антимелос ζ мистическим видением Богочеловека-Христа во славе, который, по всей видимости, является небесным прообразом земного соборного единства: «Видел Алеф, видел Бет – / Страшный свет! – / Я над бровью Исполина – / И не смел прочесть до Тав / Свиток слав / Человеческого Сына» [с. 48].

В. Паперный установил, что Иванов в этом фрагменте контаминирует каббалистическую символику с библейско-христианской. В комментарии Иванов пишет: «Кабала учит, что на теле человеческом невидимо начертан весь священный алфавит: сколько букв, столько тайн о Человеке» [с. 107]. Это место, скорее всего, восходит к книге «Зохар», где тело человека представлено как составленное из букв еврейского алфавита [Паперный, 2009, с. 519, 521]. На каббалистическую символику накладывается библейская мистика, «истоком которой является описанное в книге Иезекииля видение Престола Славы с восседающим на нем “подобием человека” – антропоморфным образом Бога (Иез. 1, 4–28, 10, 1)» и «видение

Престола славы в Апокалипсисе Иоанна (Отк. 1, 13–17; 4, 2–11)» [Паперный, 2009, с. 520].

Антимелос ε вводит в поэтическое размышление Иванова о соборности тему смерти, которая понимается Ивановым весьма широко, не биологически, а скорее метафизически, как «перерождение личности» [Иванов, Гершензон, 2006, с. 20]: «Рабы Любови, / Вам Смерть – невеста; Что Эрос тронет, / Себя хоронит; Огня и муки / Завожделеет / В тоске по целом» [с. 49–50]. Соборность, стало быть, невозможна вне опыта жертвенной любви и самоотречения, которые сродни смерти.

Антимелосы ζ и ε остаются в рамках «мужского» варианта сотериологической линии и представляют собой его расширение в социальном плане.

Антимелос δ представляет собой переход от «мужского» к «женскому» варианту сотериологической линии. Первая его часть варьирует мотив божественного ответа на человеческое утверждение божественного бытия «Ты еси»: «Но если эхом неприступным / Возвращено тебе «Еси», / Кольцо волною, – целокупным / В себе Адама воскреси» [с. 51]. Этот мотив звучал в стихотворении ἀκμή, антимелосах η и ζ. Мотив божественного утверждения человеческого бытия «ты еси» связан с преображением Анимуса, явлением нового Адама.

Преображение Анимуса делает возможным воссоединение его с Анимой-Евой, которое трактуется Ивановым как прекращение войны полов и воссоздание соборного единства человечества: «Уснешь ли под наметом древа, / Иль сядешь у проточных струй, / Сестра твоя – предстанет Ева, / И души свяжет поцелуй – <…> / До дня, когда искупишь, цельный, / Адама целостную плоть» [с. 51]. В этом месте Иванов переходит от «мужского» варианта сотериологической линии к «женскому»: преображенный Анимус-Адам предстает как Жених Анимы-Евы, и становится возможным

преображение всей человеческой природы, восстановление его душевно-духовного единства.

«Женский» вариант сотериологического сюжета продолжает раскрываться в **антимелосе γ**. Иванов здесь вновь возвращается к эдипову сюжету. В параграфе 3.3.3 мы показали, что Эдип-Анимус является титаническим и люциферическим мужским я, которое отрекается от Бога Отца, подобно тому как Эдип убивает Лайя, и порабощает Аниму (Мировую душу, тварный мир), подобно тому как Эдип воцаряется в Фивах и женится на Иокасте.

Значительная часть антимелоса γ посвящена воссозданию того, что было сказано об Эдипе-Анимусе и Аниме-Иокасте в первом разделе части «Аз есмь».

В начале антимелоса γ Иванов вновь, как и в параграфе 3.3.3, обращается ко второй триаде мистериального сюжета нисхождения (см. таблицу 1), связанной с возникновением титанического начала в результате отражения Диониса в зеркале явлений. Здесь воплощение человеческого духа в предбытии сопоставляется Ивановым с отражением в зеркале: «Из чаши, опрокинутой / Над нижнею могилой, / Созвездия лия, / Глядится в дух низринутый, / Как в зеркало, застылый / Мой сон другого *я*» [с. 52]. Человеческий дух, двигаясь с небес на землю, при воплощении как бы смотрится в зеркало. Это отражение-воплощение влечет за собой раздробление цельной человеческой личности (и цельного состава человечества) на раздельное множество – мужское и женское я, Анимуса и Аниму: «Как будто исступленную, / В падении предмирном, / Повлек я в плен земной / Мне душу обрученную, / Богам в чертоге пирном / Мерцавшую Женой...» [с. 52]. Происходит пленение Анимы – Мировой души (гностический мотив), которая сближается с Пандорой, «мерцавшей богам в чертоге пирном».

Далее Иванов актуализирует проведенное им в первом разделе части «Аз есмь» тождество Анимы, Земли, Сфинкса и Иокасты. Анима-Земля предстает как творение, которое томится в ожидании воскресения: «Доколь мне, неискупленной, / Владыка мой, томиться / И мертвых принимать?» [с. 53][229].

Анима-Иокаста предстает как Психея-скиталица, жаждущая истинного Жениха и издающей «Души забвенной стоны, / Мерцавшей встарь Женой» [с. 54].

Финал антимелоса γ знаменует переход к «женской» версии сотериологического сюжета, поскольку здесь возникает образ божественного Жениха-Христа, который спасает Аниму от ложного Анимуса-тюремщика: «Кто, став Отца преемником, / <…> Кто Солнцем, не тюремником / Сошел в твои чертоги, / Земля, се – Человек!» [с. 54]. Тюремщиком, препятствующим воссоединению Анимы с божественным Женихом, является ложный Анимус – двойник истинного Анимуса, тождественного с божественным Женихом В этом месте Иванов актуализирует оккультную семантику Анимуса, сближая его с так называемым «стражем порога» (подробнее см. параграф 3.2.6). Фраза «се, Человек» отсылает к словам Понтия Пилата о Христе, страдающем и искупающем грех мира (Ин. 19:5).

Антимелос β, как и антимелос γ, вращается между «мужским» и «женским» вариантами сотериологического сюжета. Здесь рассматривается проблема соотношения Христа как божественного Жениха Анимы с преображенным Анимусом.

Иванов ставит такой вопрос: «Когда в Едином совершился / Сын Человеческий навек, / Что ж мой закон не сокрушился? / Кто – я ли, Он ли – человек?» [с. 55]. Иными словами, если Христос стал подлинным Человеком,

---

[229] Здесь вновь актуализируется ссылка на слова из Послания к римлянам апостола Павла (Рим. 8:22), которые легли в основу «основного мифа» Достоевского (см. параграф 3.2.8).

не должно ли это привести к онтологическому отрицанию ветхого Адама-Анимуса?

Иванов признает, что человек остается прежним слепым Эдипом, насилующим творение-Иокасту: «все тот же я: / Слепой, царюю на престоле; / На царском ложе – мать моя» [с. 55]. Ложный Анимус-Эдип призывает Христа стать божественным Женихом, спасителем Иокасты-творения: «Войди в чертог мой, к Иокасте!» [с. 55]. Ответом Христа становится жертвенный кеносис, самоумаление ради бытийного утверждения Анимуса-Эдипа: «Коль не омою ног твоих, / Со Мною не имеешь части» [с. 55]. Эти слова – почти дословная цитата слов Христа, обращенных к апостолу Петру перед Тайной Вечерей (Ин. 13:8). В авторских комментариях Иванов так характеризует отношения между Эдипом – ветхим Адамом и Христом: «Тот, о Ком некто, во всем усомнившийся, засвидетельствовал: «Се Человек», приходит к тому, кто провозгласил себя Человеком; в зраке раба приходит Он умыть ноги слепому владыке и, снимая с ветхого Адама истлевшую личину, напечатлевает на нем богочеловеческий Лик» [с. 103]. Мы видим, что омовение ног Христом Эдипу-Адаму есть жертвенный акт, преображающий Анимуса и отождествляющий его с Богочеловеком Христом[230].

Называя Христа «мой Гость», Иванов отсылает нас к стихотворению «Гость», завершающему книгу «Кормчие звезды», и актуализирует мистериально-дионисийский сюжет. Мистический Гость (= Дионис, Христос) приходит к хозяину вертограда, который с тоской ожидал Его: «Не

---

[230] Предпринятый Е.А. Тахо-Годи Анализ рецепции мифа об Эдипе в статье Иванова «Размышления об установках современного духа» (1933) показал, что Иванов актуализирует в своей философской эссеистике 1930-х гг. как раз сотериологическую линию сюжета «ты еси»: «Только “путь ввысь и вглубь”, путь, ведущий от “преодоления” Человека ради Всечеловека, от преступного Адама-Эдипа к искупающему грехи мира Христу-Дионису, от отдельной личности к монантропизму, понятому как живое вселенски-личное единство, может восстановить утраченную в грехопадении гармонию Человека, Мировой Души и Бога» [Тахо-Годи, 2021, с. 222].

тебя ль и ждал я, брат прекрасный? / Не тебя ль желал в разлуке темной? / Ах, душа разлукою болеет – / И не ведает, по ком тоскует!» [Иванов, 1971, с. 705]. Гость умирает, и Его хоронят в вертограде. Однако наутро Он воскресает, подобно восходящему Солнцу: «Звезды гаснут. Край небес светлеет. / Из-за края моря брызжет солнце... / Гостя лик сияет пред очами... / Смотрит в очи милостное Солнце...» [Иванов, 1971, с. 706]. При этом происходит отождествление хозяина вертограда (микрокосма) с Гостем (макрокосмом): похороненный в вертограде Гость превращается в кипарис, который охватывает собой весь мир.

Стихотворение «Гость» аккумулирует символику третьей триады сотериологического сюжета восхождения и «мужского» варианта сотериологической линии сюжета «ты еси». Гость – это Дионис и жертвенно умирающий, «самоумаляющийся» Богочеловек Христос, а хозяин вертограда – преображаемый Анимус.

Наконец, **антимелос α** смыкается с мелосом α: оба посвящены трансценсусу Анимуса. Однако антимелос α окончательно переводит «мифологическое повествование» поэмы в плоскость «женского» варианта сотериологической линии, поскольку здесь речь идет о мистическом браке Анимуса и Анимы.

Иванов описывает свое мистическое сновидение, где он видит свою умершую возлюбленную в земле и на небесах, в преображенном виде: «И видел я погост / И милую в земле, / И в горнем хрустале – / Ее же, но другою...» [с. 56].

Финальная строфа содержит призыв к автору-Анимусу вступить в мистический брак со своей Анимой-Лидией, побеждая смерть, и тем самым спасти ее: «Вы пели: “Ты еси!” – / И кто-то, златокрылый, / Сказал: “Сей свет неси, / Жилец земли унылой, / Как весть невесте милой, / И Душу воскреси! / Лобзаньями покрой / Грудь Матери сырой, / Соборуйся с могилой!”» [с. 57].

Брак Анимуса с Анимой подразумевает опыт самоотречения и смерти («Соборуйся с могилой»).

3.3.6. Историософская концепция Иванова: третья часть мелопеи «Человек» – «Два града»

Третья часть мелопеи «Человек» под названием «Два града» посвящена двум проблемам: «1. Предстоящее завершение Града земного. 2. Генезис и строение Града Божия на земле» [Шишкин, 2006а, с. 38]. Здесь «представлен предельно обобщенный взгляд на историю» [Аверинцев, 2006, с. 66].

Смысловой каркас историософской концепции Иванова, развитой в поэме «Человек», опирается на идеи блаженного Августина. Эта опора обнажена самим Ивановым, посвятившим печатную версию своего произведений памяти Льва Шестова, «который, услышав начальные стихи “Человека”, определил орбиту лирического цикла произнесенными на память словами св. Августина (De Civ. Dei, XIV, 28): <…> *«Создали две любви два града: град земной любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный любовь к Богу до презрения к себе»*[231] [с. 5].

Антитеза двух градов имеет у Августина два аспекта – противопоставление христианства и язычества[232] и противопоставление эгоистического самоутверждения и самоотверженного утверждения Божией правды. Иванову важен второй аспект. Он подчеркивается цитатой, которая

---

[231] Идея града Божия обосновывается Августином на Священном Писании: «Славное возвещается о тебе, град Божий!» (Пс. 86:3); «Велик Господь и всехвален во граде Бога нашего, на святой горе Его» (Пс. 47:2). «Как слышали мы, так и увидели во граде Господа сил, во граде Бога нашего; Бог утвердит его на веки» (Пс. 47:9); «Речные потоки веселят град Божий, святое жилище Всевышнего, Бог посреди его; он не поколеблется» (Пс. 45:5–6).

[232] «Граждане земного града предпочитают своих богов этому Основателю града святого, не ведая, что Он есть Бог богов, – богов не ложных, т. е. нечестивых и гордых, которые, лишившись Его неизменяемого и общего всем света и ограничившись жалким могуществом, создают для себя некоторым образом частные владения и от обольщенных подданных требуют божеских почестей» (De Civ. Dei, XI, 1) [Августин, 2000, с. 511].

становится эпиграфом к поэме. Августиновская антитеза двух типов общественного устройства («двух сообществ людей» (De Civ. Dei, XV,1)) дорога Иванову в силу ее соотнесенности с концепцией «ты еси»: град земной – это реализация люциферически-богоборческого принципа «аз есмь», а град небесный – богочеловеческого принципа «ты еси». Опору для такой интерпретации мы находим у самого Августина. Град земной «полагает славу свою в самом себе», а небесный – «в Господе. Ибо тот ищет славы от людей, а для этого величайшая слава – Бог, свидетель совести. Тот в славе своей возносит главу, а этот говорит Богу своему: “Ты, Господи... слава моя, и Ты возносишь голову мою” (Пс. III, 4). Тем правит похоть господствования, в этом служат друг другу по любви. Тот любит в своих лучших людях свою же силу, а этот говорит: “Возлюблю Тебя, Господи, крепость моя!” (Пс. XVII, 2)» (De Civ. Dei, XIV, 28) [Августин, 2000, с. 703]. Кроме того, град небесный соответствует тому идеалу соборности, который раскрывается в части «Ты еси» и в Эпилоге: «В этом же граде нет иной мудрости, кроме благочестия, которое правильно почитает истинного Бога, ожидая в обществе святых, не только людей, но и ангелов, той награды, когда “будет Бог все во всем” (1Кор XV, 28)» [Августин, 2000, с. 704].

Однако у Иванова важно не только то, что он обнажает, но и то, что он скрывает, оставляя при этом руководящие намеки. Так, на наш взгляд, на августиновскую концепцию двух градов накладывается мистериально-дионисийский сюжет. Мало того, он становится, как мы покажем в этом параграфе, ведущим конструктивным принципом, определяющим экспликацию историософской концепции Иванова.

Что дает нам основания усматривать имплицитное присутствие мистериально-дионисийского сюжета в третьей части поэмы – «Два града»? Дело в том, что сквозь все тексты историософского венка сонетов Иванова проходит дионисийско-титаническая образность. Титаническое начало обозначается такими выражениями, как «коготь львиный начальной воли»

[с. 63], «судороги гроз, зарницы» [с. 64], «тени, которые кружат близ родных костей, ища собрать состав своих частей» [с. 65], гиганты, рожденные Землей и громоздящие «на темя Пелиона груду Оссы» [с. 65, 72], «ярость любящих себя» [с. 71]. В третьем сонете возникает аллюзия на мифологический сюжет рождения гигантов, а в десятом – на гигантомахию, в четвертом – на прометеевский миф, который, как мы показали, является частью мистериально-дионисийского сюжета (см. главу 2). Дионисийская лексика (совершенно неожиданно, но вполне закономерно!) используется для описания «сынов Небесного Ерусалима», которые «жертвенным увенчаны гроздом» [с. 70]. Душа сравнивается с менадой [с. 76]. Итак, Иванов последовательно, на протяжении всего цикла сонетов, использует дионисийско-титаническую лексику, которая указывает на мистериально-дионисийский сюжет. При этом очевидно, что к титаническому началу принадлежит град земной, а к дионисийскому – град небесный.

Есть ли какая-то система в употреблении этой дионисийско-титанической лексики? На наш взгляд, на августиновскому историософскую концепцию двух градов у Иванова накладывается неоплатоническая космогоническая концепция реализации мировой противоположности, диады предела и беспредельного, олимпийского (дионисийского) и титанического начал, которые проходят сквозь все уровни мироздания и определяют антиномичность мирового целого. Эта неоплатоническая концепция развивается Проклом в «Комментариях на “Тимея”». Наличие прокловского произведения в подтекстуальном поле ивановской поэмы подтверждается двумя свидетельствами. Во-первых, в стихотворении «Prooemion», служащем вступлением к венку сонетов, Иванов вкрапляет в апокалиптическую сцену приближения конца истории характерную пифагорейско-платоническую лексику «предел / беспредельное»: «Стены бледные возглавят / Летопись последних дел / И над временем поставят / Беспредельному предел» [с. 61]. Эта неоплатоническая диада включена в контекст противоборства двух

градов и знаменует победу вечности над временем, града Божия – над градом земным, дионисийского – над титаническим. Во-вторых, одним из лейтмотивов ивановской поэтической историософии является упоминание Атлантиды[233] (она называется в первом и пятом сонетах, скрыто присутствует в четвертом сонете). О том, что платоновская легенда об Атлантиде была востребована Ивановым, свидетельствует также ее подробное изложение во главе II статьи «Древний ужас» (1909) [Иванов, 2007, с. 272–273], упоминание в «Переписке из двух углов» (1920) [Иванов, Гершензон, 2006, с. 33–34] и в статье «Историософия Вергилия» [Иванов, 2008е, с. 156]. В трактате Прокла сказание об Атлантиде, приведенное в диалоге Платона «Тимей», трактуется как символ мировой противоположности, т.е. дионисийского предела и титанического беспредельного. В «Древнем ужасе» и «Переписке из двух углов» сказание об Атлантиде тоже вписывается в орфический контекст дионисийско-титанического мифа[234].

Итак, августиновская концепция града небесного и града земного осложняется у Иванова неоплатонической концепцией дионисийского и титанического как главной мировой антиномией.

Поскольку анализ платоновского сказания об Атлантиде, предпринятый Проклом в «Комментарии на Тимея», является своего рода ключом к интерпретации ивановской историософии, рассмотрим неоплатоническую концепцию несколько подробнее.

---

[233] Миф об Атлантиде в начале XX века популяризируется в русской литературе и культуре никем иным, как Вячеславом Ивановым. Его интерпретация мифа об Атлантиде легла в основу произведений В. Хлебникова, В. Брюсова, Д. Мережковского [Казанский, 2007].

[234] Иная трактовка ивановского понимания мифа об Атлантиде (правда, вне контекста анализа мелопеи «Человека») предлагается Г.В. Нефедьевым который утверждает оккультно-эзотерический, розенкрейцеровский субстрат этой мифологемы у Иванова [Нефедьев, 2003]. За Нефедьевым следует А.Л. Рычков, который показывает взаимосвязь гиперборейской и атлантической мифологем у Иванова [Рычков, 2017, с. 94–96].

Войну Афин и Атлантиды, о которой идет речь в начале диалога «Тимей», Прокл рассматривает как подобие мифа об Осирисе и Тифоне, о Дионисе и титанах (Procl. In Tim. 77, 15–20): «То, что древние богословы иносказательно говорили об Осирисе и Тифоне или Дионисе и Титанах, Платон из благочестия перенес на афинян и жителей Атлантиды» [Прокл, 2012, с. 123]. Война Афин и Атлантиды рассматривается как человеческое подобие единой мировой противоположности как всеобщей причины. Орфический миф о растерзании Диониса титанами квалифицируется как поэтико-мифологический способ экспликации всеобщей причины становления, он является более вдохновенным и связан с таинствами. Война Афин с Атлантидой – это историко-символический способ экспликации той же мировой антиномии, более благоразумный и подобающий философии (Procl. In Tim. 79, 25–80, 10). Платон изображает «исторические события, дабы его сказание повествовало не о взаимной вражде богов, но о вражде людей, которая затем посредством благочестивой аналогии могла бы быть перенесена на богов» [Прокл, 2012, с. 125].

Ивановское противостояние града небесного и града земного аналогично платоновской войне Афин с Атлантидой и орфико-неоплатонической интерпретации ее как историко-символического подобия мифологического противостояния Диониса с титанами: град Божий = Афины = Дионис (Осирис); град земной = Атлантида = титаны (Тифон).

Примечательно, что Прокл приводит толкование философа-неоплатоника Амелия, согласно которому Афины – аналог платоновского круга тождественного, сферы неподвижных звезд, а Атлантида – аналог круга иного, сферы планет (Procl. In Tim. 76, 20–30): они «как бы сражаются друг с другом из-за противоположного движения, но благодаря единообразному круговращению космоса победа остается за афинянами» [Прокл, 2012, с. 122]. Хотя Прокл лично критически относится к интерпретации Амелия, она имеет значение для Иванова, поскольку

коррелирует с метафизической первотриадой мистериально-дионисийского сюжета, в которой Зевс (дионийское начало) предстает аналогом сферы тождественного, а Персефона (титаническое начало) – аналогом сферы иного.

Сказание о войне афинян с атлантами раскрывает в подобии «единую, простирающуюся через всеобщие причины противоположность», которая «удерживает несокрушимым все здание демиургии, составленное из противоположностей» (Procl. In Tim. 81, 3–6) [Прокл, 2012, с. 129]. Мировая противоположность, символом которой выступает миф о растерзании Диониса титанами и война Афин и Атлантиды, – это пифагорейско-платоническая антиномия предела и беспредельного. Прокл трактует ее как сверхсущую диаду, которая является первым демиургическим разделением космоса и проходит сквозь все мироздание, определяя его структуру. Прокл выделяет шесть космических сфер: умопостигаемая, умопостигаемо-умозрительная, умозрительная, сверхкосмическая, околокосмическая и внутрикосмическая. В каждой из этих сфер мировая антиномия предела и беспредельного предстает в трансформированном (согласно характеру той или иной сферы) виде. Так, например, в умопостигаемой сфере сверхсущая диада делится на три вида в свете основной прокловской триады «сущее – жизнь – ум»: объединенное и множественное (сущее), вечное и уничтожимое (жизнь), мужское и женское (ум); в умозрительной сфере – тоже на три вида: сущее-в-себе и сущее-в-ином (сущее), покоящееся и движущееся (жизнь), тождественное и иное (ум), и т.д. Антиномические отношения между членами диады описываются в терминах противостояния и войны: «Благость лучших [сущих], стремясь восполнить ущербное и устранить негодное, вызывает войну, а желание худших присвоить себе частичку более могущественных вызывает видимое противостояние» (Procl. In Tim. 131, 1–5) [Прокл, 2012, с. 181].

Для Иванова эта тотальность мировой антиномии тоже актуальна и значима, однако в несколько ином смысле, чем в неоплатонизме. У Прокла предел и беспредельное – космогонические категории, у Иванова – исторические. Иванов христианизирует пифагорейско-платоническую сверхсущую диаду, применяя ее к осмыслению исторического процесса. Эта христианизация выражается во взаимном наложении августиновской концепции небесного и земного градов и неоплатонической антиномии предела и беспредельного. В результате космическая цикличность, характерная для неоплатонизма, уступает место эсхатологической векторности, присущей христианской историософии. Представление об архитектоническом отражении мировой антиномии в разных космических сферах сменяется концепций ее репликации в разные исторические эпохи. Вавилонская башня, Гиперборея, Атлантида, Содом, Первая мировая война становятся историко-символическим проявлением этой мировой антиномии: представители града небесного, носители дионисийского предела, противостоят представителям града земного, титанического беспредельного.

Держа в уме эти общие свойства историософской концепции Иванова, рассмотрим ее частные особенности.

На наш взгляд, первые пять стихотворений «Двух градов» представляют собой относительное единство внутри цикла сонетов. Их объединяет сосредоточенность на титанически-богоборческой начале, граде земном и концепция обратного течения времени.

Иванов выражает убежденность в том, что современные ему исторические катастрофы являются следствием поворота исторического процесса вспять, к своим первоистокам, где происходили архетипические исторические события – исчезновение Гипербореи, Атлантиды. «Былого строченные страницы, / Вас, Памяти вселенской письмена, / Не может скрыть земля, ни смыть волна, / Как туча – судороги гроз, зарницы. / Век проростал свой стадий до границы, / И вспять рекой, вскипающей со дна, / К своим

верховьям хлынут времена, / О чем кричат пророческие птицы?» [с. 64]. Это одно из ключевых мест мистико-религиозной историософии Иванова. Он уподобляет исторический процесс течению реки, которая, дойдя до своего устья, «вскипает со дна», поворачивается вспять и течет к своему истоку. Эта символическая логика исторического анамнесиса встречается уже в статье «Древний ужас»: «И знаем, что, по совершении Человека, всего себя вспомнит Адам, во всех своих ликах, в обратном потоке времени до врат Эдема» [Иванов, 2007, с. 271].

На наш взгляд, в этой картине обратного течения исторического времени Иванов осмысляет в христианско-апокалиптическом духе платоновскую концепцию о двух космических круговращениях, Кроновом и Зевсовом, развитую в диалоге «Политик». «Бог [т.е. всеобщий Демиург – Л.К.] то направляет движение Вселенной, сообщая ей круговращение сам, то предоставляет ей свободу – когда кругообороты Вселенной достигают подобающей соразмерности во времени; потом это движение самопроизвольно обращается вспять» в силу склонности всего телесного к переменам (269 cd) [Платон, 1999, с. 18]. Это изменение круговращения космоса приводит к обратному течению времени, из будущего в прошлое: «Возраст живых существ, в каком каждое из них тогда находилось, сначала таким и остался, и все, что было тогда смертного, перестало стареть и выглядеть старше; наоборот, движение началось в противоположную сторону и все стали моложе и нежнее: седые власы старцев почернели, щеки бородатых мужей заново обрели гладкость, возвращая каждого из них к былой цветущей поре» (270 de) [Платон, 1999, с. 20]. Это обратное круговращение вселенной сопряжено с катастрофическими переменами: «На всех животных тогда нападает великий мор, да и из людей остаются в живых немногие. И на их долю выпадает множество поразительных и необычных потрясений» (270 cd); «космос же, повернувшись вспять и пришедши в столкновение с самим собой, увлекаемый противоположными стремлениями

начала и конца и сотрясаемый мощным внутренним сотрясением, навлек новую гибель на всевозможных животных» (273 a) [Платон, 1999, с. 20, 22]. Платон связывает начало катастрофических изменений круговращения вселенной с торжеством греха – вопиющим преступлением Атрея, который бросил в море свою жену Аэропу, предавшую его и изменившую с его братом Фиестом, и который угостил Фиеста мясом его собственных детей [Еврипид, 1969, с. 389]: «Там, где теперь Солнце восходит, в те времена был закат, и, наоборот, там, где теперь закат, тогда был восход. Но бог явил тогда Атрею знамение и обратил все это вспять, к нынешнему порядку» (269 a) [Платон, 1999, с. 18].

Обратное течение времени у Платона приводит к воскресению умерших, которое совершается путем рождения людей из земли: «Уделом тогдашнего поколения было снова рождаться из земли, как и встарь, люди были земнорожденными» (271 a) [Платон, 1999, с. 20].

При этом первоначально, в век Кроноса, люди обладали даром понимать язык животных и познавать непосредственно тайны природы: «Питомцы Кроноса, располагая обширным досугом и возможностью словесно общаться не только с людьми, но и с животными, пользовались всем этим для того, чтобы философствовать, если они, беседуя со зверями и друг с другом, допытывались у всей природы, не нашла ли она с помощью некой особой способности что-либо неведомое другим для кладовой разума» (272 bc) [Платон, 1999, с. 22].

Обращение исторического времени вспять, к своим архетипам («И вспять рекой, вскипающей со дна, / К своим верховьям хлынут времена») происходит, по Иванову, в рубежные, катастрофические эпохи («Век проростал свой стадий до границы»), связанные с войной, которая является квинтэссенцией греховного, титанического начала: «И Землю многочадную война / Сквернит пролѝтой сокровенной кровью» [с. 73]. Как у Платона, это обратное течение времени связано у Иванова с возрождением умерших

предков, скрытых землей: «Колеблются прапращуров гробницы; / Кружат их тени близ родных костей»; «До той годины заперта утроба, Земли, былым беременной стыдом» [с. 65]; «Восстанут исполины пред судом, / Свой умысел воздвигнут от забвенья» [с. 66]. Эта картина апокатастасиса облекается Ивановым в мифологические одежды рождения гигантов из земли и возрождения титанов после их гибели.

Примечательно, что движение к концу времен сопряжено у Иванова, как у Платона – при наступлении века Кроноса, с интуитивным проникновением в тайны природы: «Кто древле нам родной язык примет, / Томительно-немотный, истолкует? / Бесплодно дух тоскующий кочует» [с. 64]. Это место отсылает к финалу поэмы «Сон Мелампа». Пройдя посвящение, Мелампс становится воплощением нового Диониса (= Христа воскресшего), преображенным Анимусом и обретает способность понимать сокровенные тайны природы, которые, в свете соотнесения ивановской поэмы с «Тимеем» Платона, является сокровенным словом Мировой души (Анимы) (см. параграф 1.5.7). Это преображение человеческой природы произойдет, по Иванову, в конце истории, соотносимой с веком Кроноса.

Ивановская историософская концепция соотносится также с историософией Вергилия. «Новаторство Вергилия заключается в его концепции нецикличного, бесповоротного движения мировой истории. В своих произведениях Вергилий указывает на необратимое, окончательное возвращение золотого века» [Вестбрёк, 2008, с. 145]. Иванов утверждает, что у Вергилия мифологическое прошлое и эсхатологическое будущее существуют в единстве. «Мифологическое впадает в историческое, не сливаясь с последним в единое целое» [Иванов, 2008е, с. 158]. Римский поэт созерцает прошедшее (мифологическую историю воцарения Энея в Лации), однако одновременно взор его «направлен на великое будущее, к которому мудро ведут тайно действующие высшие силы» [Иванов, 2008е, с. 157]. Этим великим будущим является «возвращение Сатурнова царства – Saturnia regna

(Экл. IV, 6), когда “будут уничтожены еще не стершиеся следы наших грехов и земля будет искуплена / И спасена от вечного ужаса”» [Иванов, 2008е, с. 162].

Иванов отмечает, что «вергилиево толкование истории хронологически располагается между Библией и шедевром блаженного Августина – “О граде Божием”» [Иванов, 2008е, с. 162], тем самым намечая связь между своей историософией, изложенной в «Человеке», и историософией Вергилия. Стоит также отметить, что статья о Вергилии была написана Ивановым для немецко-швейцарского журнала «Corona» в 1931 года, в период, когда Иванов вновь возвращается к редактированию своей мелопеи. Подобно Вергилию, Иванов синтезирует античное циклическое и христианское линейное представление об историческом времени. У Иванова история обращается вспять, циклически повторяется: «И вспять рекой, вскипающей со дна, / К своим верховьям хлынут времена». Кольцо исторического развития замыкается, подобно уроборосу. Однако прежние события не повторяются заново, они предстают в трансформированном виде (Атлантида – Вавилонская башня – Содом – Мировая война) как видоизмененное повторение некоего архетипа – антиномии града небесного (дионисийского предела) и града земного (титанического беспредельного): «Восстанут исполины пред судом, / Свой умысел воздвигнут от забвенья / И докуют ков стародавних звенья / Возобновленным молота трудом» [с. 66]. Возникает причудливая историософская апория, понятная в свете гилетической логики (см. параграф 2.5): исторические события повторяются и – не повторяются; время циклично и – линейно. По всей видимости, такая антиномичность продуцируется синтезом христианской эсхатологичности и античной архетипичности исторического развития.

В первых сонетах Иванов живописует град земной. Его составляют богоборческие силы, мифологическим выражением которых являются титаны («Колеблются прапращуров гробницы; / Кружат их тени близ родных

костей, / Ища собрать состав своих частей» [с. 65]) либо гиганты («До той годины заперта утроба / Земли, былым беременной стыдом. / Восстанут исполины пред судом» [с. 65]; «Воздвигла ярость любящих себя / До зависти к Творцу – на кряж утесы, / На темя Пелиона груду Оссы; / И грянул гром, Гигантов истребя» [с. 72]). Образным выражением эгоистически-титанического принципа индивидуации становится такая характеристика града земного: «И каждый мнит свой рог бодилом стада» [с. 73].

Мифологическим олицетворением богоборческих сил становятся также сыны Прометея, Кабиры, наследники люциферически-титанического начала в человеческом мире (подробнее – см. параграф 2.7): «Восстанут исполины пред судом, / Свой умысел воздвигнут от забвенья / И докуют ков стародавних звенья / Возобновленным молота трудом, / Что повергали древле чередом / За родом род на наковальню рвенья, / Куя мятеж и – знамя дерзновенья – / Огонь взвевая в мире молодом» [с. 66]. Архетипическим проявлением титанически-богоборческого начала становится также Атлантида: «Как идол золотой в челне худом, – / Сменила Атлантида мглу хором / Закуренных на влажные пещеры, / На соль морскую – хульные кратэры / Волшебных нег и ведовских истом» [с. 67]. Библейским аналогом Атлантиды выступает Вавилонская башня: «Вновь громоздят, мятежный сбор трубя, / Искуснейших племен каменотесы / Соперницу высот, где режет плесы / Струй пламенных орел, крылом гребя, – / Витую башню. Тщетный труд! Языки / Смесила гордость...» [с. 72].

Титанически-люциферическое начало (титаны-гиганты, сыны Прометея, Атлантида, Вавилонская башня) необратимо перерождается в аримановский дух разврата и растления, «призрак Зла во всей черноте его бесстыдно зияющей опустошенности и конечного ничтожества» [Иванов, 1979, с. 245], который отождествляется Ивановым с апокалиптическим Зверем: «Глядит на Землю призрак Аримана. / Простер злой Спутник свой ущербный рог / Над чашей блуда» [с. 67]. Люциферическая Атлантида

сменяется аримановским Содомом и апокалиптической вавилонской блудницей (Откр. 17:1-6): «Растления не довершил Содом: / Торопит Зверь пришествие Блудницы» [с. 77].

В сонетах VI–VII, XII, XIII Иванов дает характеристику града небесного, а в сонетах VIII, IX сравнивает его с градом земным. Характеристика града Небесного строится с помощью библейской образности. Град небесный – род Девы Марии. Иванов ссылается тут на видение Серафима Саровского, в котором Богородица сказала апостолу Иоанну, указывая на Серафима: «И сей из нашего рода» [с. 108]. Кроме того, град небесный – род Мелхиседека: «Солима белый царь, Мелхиседек! / Без родичей земных, но человек! / Каких первин полны твои кошницы?» [с. 68]. Поскольку Мелхиседек является ветхозаветным прообразом Христа как первосвященника (Евр. 7:1-2; Пс. 104:4) (Aug. De civ. Dei. XVI, 22) [Августин, 2000, с. 807], род Мелхиседека следует понимать как народ Христов, Церковь, объединенную евхаристией. Представители небесного града характеризуются Ивановым также как столпы Софии-Премудрости (Притч. 9:1-2): «Но слышат глас: “Воздвигнитесь, столпы / Обители Моей, – венцы ли, сваи ль”» [с. 69].

К христианско-библейским коннотациям Иванов присовокупляет античные: «сыны Небесного Иерусалима» «жертвенным увенчаны гроздом» [с. 70], т.е. являются носителями дионисийского начала. В восьмом сонете Иванов соотносит августиновскую концепцию града Божия с мистериально-дионисийским сюжетом и сюжетом «ты еси». Увенчанные виноградной лозой представители града небесного являются воплощением спасенного человечества, нового Диониса (воскресшего Христа). В терминах сюжета «ты еси» они являются восстановленным единством Анимы и Анимуса, третьим членом «женского» варианта сотериологической линии.

В сонетах XII, XIII град небесный получает важные, определяющие характеристики: «Нерукотворный Храм» [с. 75], «Их Град – становье: он ни

тут, ни там» [с. 74]. Эти характеристики града небесного углубляются в статье «Живое предание» (1915), написанной почти одновременно с «Человеком»: «Поиски Руси невидимой, сокровенного на Руси Божьего Града, церкви неявленной, либо слагаемой избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе, либо таимой в недрах земных, на дне ли светлого озера, в серединных ли дебрях, на окраинах ли русской земли, не то за Араратом, не то за другими высокими горами, – эти поиски издавна на Руси деялись и деются» [Иванов, 1979, с. 341–342]. Это свидетельство дает нам возможность глубже понять несколько загадочную мысль из «Человека» о том, что град небесный «ни здесь, ни там», т.е. не существует как наличная данность. Символами града небесного для Иванова выступает невидимый храм на Святой Горе, град Китеж и Белогорье. Церковь, «слагаемая избранными незримыми строителями из незримого им самим камня на Святой Горе», отсылает нас к «Стиху о Святой Горе» (1900), который вошел в книгу «Кормчие звезды» [Иванов, 1971, с. 557–558], и к поэме «Солнцев перстень» [Иванов, 1974, с. 481]. Сюжет строительства невидимой церкви на Святой Горе является стилизацией Иванова под духовные стихи [Топорков, 2012, с. 311], в которой используются их «отдельные мотивы, образы и сюжетно-композиционные приемы» [Орлицкий, 2002, с. 361]. «Неявленная церковь», «таимая в недрах земных, на дне ли светлого озера», – это град Китеж, который после нашествия Батыя погрузился на дно озера Светлояр [БДРЛ, 1997, с. 168–184]. А вот церковь, существующая «в серединных ли дебрях, на окраинах ли русской земли, не то за Араратом, не то за другими высокими горами», – это Беловодье, легендарно-утопическое место, в котором царит свобода и благочестие [Чистов, 1962].

В восьмом сонете Иванов актуализирует ложную сотериологическую триаду «женской» варианта сюжета «ты еси». Сущность ее заключается в том, что Анимус предстает как ложный Жених, демоническая личина

богочеловеческого Жениха, а Анима принимает образ ложной Невесты, которая на самом деле отчуждена от Анимуса. В параграфе 3.3.4 эта ложная триада облекалась в форму библейско-апокрифической истории об Адаме, Лилит и Еве. В части «Два града» она принимает библейско-апокалиптическую окраску. «Тоска Души земной неутолима. / Жена Драконом огненным палима; / Но вертоград Хозяином блюдом. / Все ж не иметь ей грамоты разводной, / Доколе в людях властен Мира Князь: / Без Человека ей не быть свободной» [с. 70]. Ложный Жених предстает как князь мира (Ин. 12:31) и Дракон, преследующий Жену, облеченную в Солнце (Откр. 12:13), а тоскующая Анима, страдающая Мировая душа, представлена как гонимая Драконом апокалиптическая Жена, а также евангельская самарянка, у которой было семь мужей, но ни одного истинного (Ин 4: 16–18) (см. параграф 2.1.3).

Стало быть, в сонете VIII подлинная сотериологическая триада «женского» варианта противопоставляется мнимой, фиксируя напряжение, существующее между градом небесным (истинный Анимус, божественный Жених) и градом земным (ложный Анимус, ложный Жених).

В девятом сонете Иванов сложным образом сочетает сюжет «ты еси» с библейской историей Каина и Авеля и собственной интерпретацией прометеевского мифа, представленной в трагедии «Прометей». Прометеевский субстрат девятого сонета оказывается в подтекстуальном пространстве. Поэтому начнем с очевидного. Каин ассоциируется Ивановым с градом земным, а Авель – с градом небесным: «Ревнуют строить две любви два града: / Град Божий на земле и град земной. / Быть стра̀стным, Человек, – твой рок страстно́й; / Ты Каин был, ты ж Авель был измлада» [с. 71]. Это отождествление восходит к Августину: «Первым основателем земного града был братоубийца, из зависти убивший своего брата, гражданина вечного града, странника на этой земле» (Aug. De civ. Dei. XV, 5) [Августин, 2000, с. 711]. Августин опирается тут на библейскую историю, согласно которой

Каин становится основателем первого города на Земле (Быт. 4:17), а его потомки Иувал и Тувалкаин – основоположниками искусств и ремесел (Быт. 4:21-22). В это библейско-августиновское уравнение Иванов добавляет еще одну переменную – антитезу Архата и Архемора, двух сыновей Прометея, первый из которых является носителем титанически-люциферического начала, а второй – дионисийско-богочеловеческого (см. параграф 2.7): «И стра̀стному горение – услада, / Как Саламандре распаленный зной. / Но мнится пламень стужей ледяной / Тому, в чьих жилах огнь иного яда» [с. 71]. Подобно Саламандре, Архат, «зачинатель титанической трагедии, именуемой мировой историей» [Иванов, 1919, с. XVII], во время бега с факелами, символизирующего культурную преемственность, сгорает в том самом огне, который он похитил у Архемора, «наиближайшего подобия самого Диониса в семье чад Прометеевых»: «Сам светочем ты вспыхнул и сгорел!..» [Иванов, 1919, с. 25].

Архат-Каин, олицетворяющий град земной, и Архемор-Авель, символизирующий град небесный, соотносятся с сюжетом «ты еси». Архат-Каин – носитель принципа «аз есмь», а Архемор-Авель – «ты еси»: «Кто́ “Аз” в себе самом, / Кто́ любит “Есмь”. Кому пребыть собою / Милей, чем стать; кто́ хочет быть – в другом» [с. 71].

Взаимосвязь принципа «ты еси» с градом небесным утверждается также в сонете XII: «Они решили, узел разрубя, / Спор Дня с Денницей в глубине сердечной, – / Самозабвенно Агнца возлюбя» [с. 74].

3.3.7. Мифопоэтика четвертой части мелопеи «Человек» «Человек един»

Четвертая часть мелопеи, равно как эпилог, написана Ивановым осенью 1918 – весной 1919 г. [Шишкин, 2006а, с. 43]. Связано это, по мнению Ольги Шор, с тем, что Иванов осознал, «что мелопея вовсе не завершена, что в “Человеке” не сказано главного о Человеке: “Да будет все

едино…”» [Иванов, 1979, с. 737]. Мы осмелимся предложить еще один возможный мотив расширения поэмы Ивановым. Без четвертой части финал мелопеи оказывается слишком конфронтационным: антиномия дионисийского и титанического предельно обнажена в историософском венке сонетов «Два града», но не синтезирована в целое; во второй части мелопеи «Ты еси» Иванов переходит к «женскому» варианту сотериологической линии сюжета «ты еси», однако все же не развивает его более или менее целостную картину. В части «Человек един» Иванов как бы пробегает по всему сюжету «ты еси», но основное внимание сосредотачивает на его финальной части – сотериологической триаде «женского» варианта.

Четвертая часть «Человека», подобно второй, имеет восходяще-нисходящую композицию: мелосы α, β, γ, δ соотносятся с антимелосами δ, γ, β, α, а между ними находится стихотворение ἀκμή.

Мелос α построен на антитезе «мужского» варианта мистериальной линии сюжета «ты еси» и «женского» варианта сотериологической линии. Первая из двух строф стихотворения воспроизводит некоторые важнейшие моменты предшествующего развития мифологической мысли Иванова: «”Адаме!” – Мать-Земля стенает, / Освободитель, по тебе. / А человек не вспоминает, / В братоубийственной борьбе, / О целого единой цели...» [с. 81].

Анима вновь предстает как Мать-Земля, которая «стенает и томится, ожидая откровения сынов Божиих, которое ее освободит» [с. 103] (Рим. 8:22)[235], т.е. как третий элемент мистериальной триады «мужского» варианта сюжета «ты еси». Предмет тоски мятежной Психеи-скиталицы – истинный Анимус, Адам-освободитель, который является третьим элементом «мужского» варианта сотериологической линии. Однако ему противостоит ложный Анимус-Каин («И бродит мысль – не о конце ли? – / На бледном

[235] В ранней редакции первой строфы первая строчка выглядит так: «Как Мать Сыра-Земля томится» [Федотова, 2012, с. 272]. Сопоставление строк делает ясным отсылку Иванова к словам апостола Павла, которые легли в основу «основного мифа» Достоевского.

Каина лице» [с. 81]), который погружает мир в войну (второй элемент «мужского» варианта мистериальной линии).

Мелос α завершается риторическим вопросом, в котором утверждается единый богочеловеческий лик, новый Адам (третий элемент «женского» варианта сотериологической линии). Об этом целостном лике человечества Иванов и будет размышлять в четвертой части мелопеи.

Мелосы β и γ по-разному раскрывают идею целостности Анимуса-Адама. В мелосе β целостность творения предстает как его соборное единство, при котором все тождественны со всеми. Лирическое я изображается одновременно в трех ликах: мертвец, священник и участник отпевания. В мелосе γ единство человечества понимается как живая связь живых с умершими, которая лежит в основе культуры как проявления вселенской памяти. «Целостный Адам смыкает» «колыбельные могилы» (= мир мертвых, прошлое) с «живых бушующими силами» (= мир живых, настоящее), так что «сонм отшедших, сонм бесплотный / В живых и мыслит, и поет» [с. 83]. Эти строки соотносятся с мыслями Иванова о сущности культуры из «Переписки из двух углов»: «Ни один шаг по лестнице духовного восхождения невозможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища» [Иванов, Гершензон, 2006, с. 34].

Мелос δ построен на сопоставлении «мужского» варианта мистериальной линии и «женского» варианта сотериологической линии сюжета «ты еси». Мятежная Анима предстает как Природа, которая является «послушной рабой молоту и плугу», т.е. люциферическому Анимусу-Прометею, создателю культуры [с. 84]. Мифологической персонификацией Анимы становится безумная Ио [с. 84], которая отождествлялась с египетской Исидой [Аполлодор, 1972, с. 25; Геродот, 2001, с. 112]. Однако человечеству уже даны знамения вселенского преображения: «А с елисейских ветр полей / Земле поет о тихой воле» [с. 84]. Преображение это будет связано с пробуждением Адама-Анимуса: «Под Древом Жизни так

Адам / В дреме глухой себя находит / И поколение изводит [,] / Родным созвучное звездам» [с. 84]. Спящий Адам (третий элемент «женского» варианта мистериальной линии) должен пробудиться и превратиться в преображенного Адама (первый элемент «женского» варианта сотериологической линии).

Стихотворение ἀκμή посвящено как раз этому пробуждению-преображению Адама-Анимуса. Произведение строится на пространственной антитезе «звезды / озера», которая выражена рефреном: «Звезды блещут над прудами: / Что светилам до озёр? / Но плетется под звездами / По воде живой узор» [с. 85]. Озера (пруды, вода) соотносятся со спящим Адамом и бессознательной сферой, а звезды – с духовной сферой и божественной Самостью. Звездный свет изливается внутрь земной сферы, пробуждая в ней жизнь: «Сил магнитных в глубь могилы / Досягают копия, / Будят любящие силы / И манят из забытья» [с. 86]. Проникновение небесного света внутрь земного бытия, приводящее к преображению дольнего мира, тождественно браку небесных Змиев Целей и земных Змей Причин из поэмы «Сон Мелампа» (см. параграф 1.4) и является выражением третьей триады сотериологического сюжета восхождения (см. таблицу 2): Зевс-Дионис = звезды; падшее человечество, жаждущее преображения = озера; новый Дионис = пробудившийся и оживший земной мир, озера, вобравшие свет звезд.

Проникновение света звезд вглубь земной сферы сопоставляется с браком, а преображение земного мира символизируется появлением душ-цветов: «От восторгов брачной ночи / Души встанут, как цветы» [с. 86]. Этот образный ряд тоже отсылает нас к финалу мистериально-дионисийского сюжета. Преображенное человечество в ивановской мелопее тождественно Мелампу инициированному (параграф 1.5.7.) и Гиппе как преображенной Мировой душе (параграф 1.3.3): все они предстают как цветы, поднимающиеся к небесной сфере.

Преображение человечества приводит к единению: «Каждый цвет откроет очи, – / Но не будет *я* и *ты*» [с. 86]. Новый Дионис-Адам, пробудившийся от греховного сна и явивший в себе сердце Диониса (изначальный образ Божий, богочеловеческий лик), лишается разделенности на части, на конфронтационное мужеженское множество. Анима и Анимус примиряются в новом Дионисе, Богочеловеке Христе[236].

В **антимелосе δ** Иванов эксплицирует мистериально-дионисийский сюжет, который в стихотворении ἀκμή был представлен с помощью отсылок к поэме «Сон Мелампа» и стихотворению «Гиппа»: «Уступит и Титана гнев / Младенческим богоявленьям» [с. 87]. Божественный младенец – Дионис-Загрей, его финальная эпифания – новый Дионис-Вакх. В данных стихах Иванов отсылает читателя к третьей триаде сотериологического сюжета восхождения, в котором утверждается окончательное преображение титанической природы посредством пробуждения сердца Диониса. Однако мистериально-дионисийский сюжет ставится у Иванова в историософский контекст мифа о наступлении нового золотого века: «Пою: железным поколеньям / Взойдет на смену кроткий сев» [с. 87]. А это значит, что «младенческие богоявленья» могут пониматься по-вергилиевски, как рождение божественного младенца, который принесет на землю новый золотой век [Иванов, 2008е, с. 162][237].

Пробуждение-преображение Анимуса-Адама, заявленное в мелосе δ, в антимелосе δ Иванов связывает со встречей с «Пришлецом», т.е. божественным Гостем, богочеловеческой Самостью: «Пою, что тает сон

---

[236] Иное толкование этого стихотворения предлагает М.Л. Гаспаров: «Все образы расшифрованы здесь с аллегорической ясностью. Память об истинной светлой сущности души скрыта в бессознательности каждого отдельного, человека, но влечется к первоначальному свету и в свой срок прорвется и сольется с ним» [Гаспаров, 1995, с. 296]. Отметим, что эта интерпретация вызовет гневное возражение С.С. Аверинцева [Аверинцев, 2001, с. 123]. Комментарий к этому спору дает Д.М. Магомедова [Магомедова, 2010, с. 680–681].

[237] К вергилиевской образности Иванов обратится в мелосе α, где он упомянет Астрею.

сновидца, / Встречает сердце Пришлеца» [с. 87]. Ложный Анимус обретает здесь еще одну религиозно-мифологическую ипостась – блудный сын: «блудный сын обрел Отца / В себе, невинном, – и дивится» [с. 87].

В **антимелосе γ** Иванов показывает, как происходит преображение Анимуса. Спящий Адам «воспомнил, кто он сам, / Когда Аид замкнулся мрачный / За сшедшим Женихом с креста / Тридневной храминою брачной / Земли-Невесты и Христа» [с. 88]. Это значит, что преображение Адама-Анимуса связано с необходимостью его отождествления с умершим Христом и с изменением отношения к Аниме (господство должно смениться брачным благоговением). Тема смерти как преображения связывает мелосы и антимелос γ.

В **антимелосе β** Иванов сосредотачивает внимание на Христе как истинном Человеке, как первообразе для преображенного Анимуса. Лирический субъект отождествляет себя с Пилатом, апостолом Петром, римским сотником Лонгином, апостолом Иоанном и задает себе вопрос: «Что ж я не Он» [с. 89]? Мелос и антимелос β объединяет как прием мультипликации лирического я, так и идея соборного единства человечества во Христе.

В антимелосе α Иванов отмечает на вопрос, почему Анимус как коллективное человечество все еще не может преобразиться и отождествиться с божественной Самостью: «Увы! Поныне только люди, / Мы оттого не Человек, / Что тем теснее наши груди, / Чем святотатственнее век...» [с. 90]. Человечество безбожно, оттого оно и не способно преобразиться.

Иванов призывает наступление золотого века, возвращение которого ассоциируется у него с Астреей, «богиней Правды и Мира» [с. 108], которая «lebte im goldnen Zeitalter als segensreiche Göttin Dike unter den Menschen, verliess aber, als dae eiserne Zeitalter hereingebrochen war, die von Schlechtigkeit

erfüllte Erde»[238] [Stoll, 1884-1886b, S. 659]. Иванов пишет, что «ее возврат на землю – мессианическое чаяние Вергилия», имея в виду эклогу IV, ст. 5-6: «Сызнова ныне времен зачинается строй величавый, / Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство» [Вергилий, 1971, с. 40].

Последняя строфа антимелоса α содержит кратчайший обзор композиции поэмы «Человек». «”Аз есмь” Премудрость в нас творила [первая чать – Л.К.], / “Еси” – Любовь [вторая часть – Л.К.]. Над бездной тьмы / Град Божий Вера озарила [Третья часть – Л.К.]. / Надежда шепчет: “Аз – есмы”» [Четвертая часть- Л.К.] [с. 90].

Заключительное произведение четвертой части «Человека», под названием «Ephymnion» (от греч. ἐφυμνέω – петь, воспевать), сосредоточено на сотериологической триаде «женского» варианта сюжета «ты еси». Больной человек, «пребывающий в смиренье тварном» [с. 91], – это Анимус. Его исцеление связано с отождествлением с Богочеловеком Христом через жертвенное страдание и смерть-преображение: «Отчий Сын Единородный, / Утверди могилой связь, / И в Твою мой дух свободный / Облечется Ипостась» [с. 91].

Выводы

В своих комментариях к поэме «Человек» Иванов дает два ключа к интерпретации своего произведения – мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси».

Композиция «Человека» имеет крестообразную форму: вертикальная линия связывает отдельные мелосы друг с другом, а горизонтальная – мелосы с антимелосами, и обратно. Символика креста в «Человеке» актуализирует мистериально-дионисийский сюжет. Архитектоника композиции мелопеи «Человек» поразительным образом дублирует

[238] «жила в золотой век между людьми как благодатная богиня Дике, однако покинула землю, наполненную злом, как только наступил железный век».

универсальный мистериально-дионисийский архетип крестообразной сферы, заданный первой триадой мистериально-дионисийского сюжета: отдельные части поэмы представляют собой либо крестообразную, либо круговую, либо крестообразно-круговую структуру. Крестообразная структура характерна для первой части поэмы «Аз есмь»: мелосы и антимелосы организованы вертикально, а горизонтальные связи между ними создают крестообразность. Чистая круговая структура характерна только для третьей части «Два града», которая представляет собой венок сонетов. Крестообразно-круговая структура свойственна второй и четвертой частям – «Ты еси» и «Человек един». Их композиция отмечена восходяще-нисходящей последовательностью: мелосам соответствуют антимелосы. Горизонтальные связи задают крестообразную структуру, а вертикальные, как ни парадоксально, – круговую, поскольку начало восходящего ряда мелосов совпадает с концом нисходящего ряда антимелосов.

В одной из ранних редакций поэмы нечетные стихотворения части «Аз есмь» обозначены греческими буквами, а четные называются «эподами» [Федотова, 2006, с. 74]. Наше исследование показало, что нечетные мелосы α, γ, ε связаны с темой самоопределения богоборческого Анимуса как титанической личины божественной Самости, его обособления от Анимы и узурпации божественного достояния, превращение Анимуса в ложного двойника божественного Жениха; в них актуализируется «мужской» вариант мистериальной линии сюжета «ты еси», который раскрывается в тесном единстве с мифом об Эдипе. Эдип-Анимус является титаническим и люциферическим мужским я, которое отрекается от Бога Отца, подобно тому как Эдип убивает Лайя, и порабощает Аниму (Мировую душу, тварный мир), подобно тому как Эдип воцаряется в Фивах и женится на Иокасте. А вот четные мелосы β, δ, ζ связаны с «мужским» вариантом сотериологической линии, с божественной Самостью в человеческой душе, ее отношением к богоборческому Анимусу и его преображением. Вместе с тем

сотериологическая линия представлена менее акцентированно и детализированно, чем линия мистериальная. Последняя явно доминирует в первом разделе «Аз есмь».

Сюжет «ты еси» предстает в первом разделе «Аз есмь» как образно-мотивная парадигма, определяющая «мыслительное движение» и «мифологическое повествование», о которых говорил Аверинцев как о признаках жанра мелопеи. Вместе с тем этот парадигматический сюжет не оказывается закостеневшим. Он претерпевает некоторые изменения, которые расширяют его символико-мифологический потенциал. Так, появляется новая ипостась мятежной Анимы – тигр, который предстает мстителем Анимусу за Аниму-Природу; божественная Самость, направленная против богоборческого Анимуса, кристаллизируется в особом символическом образе, и это тоже тигр; возникает образ Анимы как мнимой Невесты, недоступной ложному Анимусу, и образ ложной личины божественного Жениха как самообожествленного Анимуса; актуализируется множество мифологических ипостасей Анимы: Иокаста, Сфинкс-Природа, Елена, Майя, Исида, Мировая Душа, евангельская самарянка, Мария Магдалина.

Особое значение обретает вторая триада мистериального сюжета нисхождения. Ложный Анимус (= ипостась титанического начала) отражает в своем сознании (= зеркало явлений) лик божественного Жениха (= Дионис-Загрей), в результате чего появляется его ложная личина – самообожествленный Анимус (= титаническое, мнимо вмещающее в себе божественно-дионисийское).

Второй раздел «Аз есмь» представляет собой как бы зеркально-метафизический аналог раздела первого. В нем раскрывается духовная подоплека грехопадения Адама, индивидуации, отчуждения Анимуса от божественной Самости и Анимы. Этой логике умозрительной зеркальности отвечает «зеркальная инверсия мужских и женских клаузул в мелосах и антимелосах» [Аверинцев, 2006, с. 56].

Духовно-метафизической сущностью Анимуса-Адама оказывается Люцифер. Его образ складывается из трех составляющих: традиционная ортодоксальная концепция, основанная на канонических книгах Ветхого и Нового заветов, антропософия и собственная ивановская интерпретация.

Люцифер трактуется Ивановым как такой модус титанического, который, будучи поглощен и «снят» дионисийским началом, способствует утверждению этого дионийского начала. Люцифер – дух индивидуации, который требует трансценсус. Такая интерпретация Люцифера соответствует диалектике первой триады в сотериологическом сюжете восхождения: титаны, причастившиеся Дионису, опаляются его огнем, аннигилируются, и проявляется дионисийская сущность – его сердце.

Внутренняя структура антимелосов не содержит такой симметрии, как структура мелосов. Однако и здесь мы констатируем, что «мыслительное движение» и «мифологическое повествование» движется с помощью «мужского» варианта сюжета «ты еси»: мистериальная его линия определяет образно-мотивную структуру антимелосов α, β, ε, а сотериологическая – антимелосов α и ζ.

Во втором разделе «Аз есмь» повышается парадигматическое значение мистериально-дионисийского сюжета. Метафизическая первотриада мистериального сюжета нисхождения определяет образно-мотивное содержание антимелоса γ, а первая триада сотериологического сюжета восхождения – содержание антимелоса α.

В мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси» вовлекается философия Канта: аналитические суждения интерпретируются как титанические и люциферические, а синтетические – как дионисийские и богочеловеческие.

Композиция части «Ты еси» восходяще-нисходящая. Восходящая последовательность освещает принцип «ты еси» как начало любви,

стихотворение ἀκμή – как начало религии, а нисходящая последовательность – как начало соборности.

Во второй части поэмы «Человек», названной «Ты еси», мы наблюдаем ту же закономерность, что в части «Аз есмь». Нечетные и четные мелосы образуют две отдельные тематические линии. Так, нечетные мелосы α, γ, ε, η связаны темой трансценсуса Анимуса, в них раскрывается первый элемент «мужского» варианта сотериологической линии сюжета «ты еси» – Эрос-Дионис как трансцендирующее начало. В центре четных мелосов β, δ, ζ, θ находится второй элемент сотериологической триады «мужского» варианта – преображаемый Анимус – в его соотношении с божественной Самостью. Иванов показывает антиномический характер трансценсуса, при котором отказ от обособленности индивидуального я (аз есмь) влечет за собой приобщение к другому (ты еси).

В целом, восходящая последовательность мелосов части «Ты еси» посвящена раскрытию «мужского» варианта сотериологической линии. Анимус вступает в контакт с Эросом, глубоко переживает трансцендирующий опыт любви и преображается. Преображенный Анимус – третий, титаническо-дионисийский, элемент сотериологической триады, который появляется только в этом месте «Человека».

Мистериально-дионисийский сюжет Иванов актуализирует в двух мелосах β и η. В мелосе β возникает вторая триада мистериального сюжета нисхождения, которая связана с возникновением титанического начала в результате отражения Диониса в зеркале явлений. Эта триада используется для выражения титанического, люциферического познания. Богоборческий Анимус обречен на замкнутое в себе, идеалистическое и мнимое познание, которое подобно зеркалу Персефоны, где обретают мнимое бытие богоборческие титаны. Эрос же наделен способностью познавать истинную реальность. В мелосе η символика креста, восходящая к метафизической первотриаде мистериально-дионисийского сюжета, связана с

сотериологической линией сюжета «ты еси»: жертвенная смерть Анимуса в момент любовного трансценсуса соотносится со смертью Диониса-Загрея.

Особое место в структуре части «Ты еси» имеет стихотворение ἀκμή. В нем Иванов трактует дельфийскую формулу «Ты еси» как метафизический диалог Бога и Человека, взаимно утверждающих бытие друг друга. В этом тексте, посредством отсылки к трактату Плутарха «Об “Е” в Дельфах», актуализируется третья триада мистериального сюжета нисхождения.

Символом принципа «ты еси» выступает крест как высшее выражение жертвенной богочеловеческой любви. Преображение Анимуса представляет собой рождение Христа внутри человеческого духа. Это рождение знаменуется крестом.

В антимелосах θ, η, ζ Иванов развивает тему соборности. Преодоление титанической индивидуации переводится с личного плана в общественный. Иванов фиксирует два негативных варианта социального самоопределения человека – самозамкнутость, эскапизм и человекобожие, экспансию вовне и покорение авторитарной воле всего общества. Единственный позитивный вариант – соборное единство. Его символом выступает звездное небо как вселенский храм и огромный потир, сложенный из ангельских иерархий, внутри которых пребывают сонмы человеческих душ.

В антимелосах части «Ты еси» Иванов расширяет мифологическую семантику «мужского» варианта сотериологической линии, раздвигая ее рамки за пределы личностной сферы в социальную. Преображение Анимуса, рождение Христа внутри человеческого я, обретение образа Божия возможно только в опыте мистического церковного общения, утверждения соборности как межличностной филии.

В антимелосах δ, γ, β, α Иванов переходит от «мужского» к «женскому» варианту сотериологической линии. Преображение Анимуса делает возможным воссоединение его с Анимой-Евой, которое трактуется Ивановым как прекращение войны полов и воссоздание соборного единства

человечества. Преображенный Анимус-Адам предстает как Жених Анимы-Евы, и становится возможным преображение всей человеческой природы, восстановление его душевно-духовного единства.

В начале антимелоса γ Иванов вновь обращается ко второй триаде мистериального сюжета нисхождения, связанной с возникновением титанического начала в результате отражения Диониса в зеркале явлений. Здесь воплощение человеческого духа в предбытии сопоставляется Ивановым с отражением в зеркале. Это отражение-воплощение влечет за собой раздробление цельной человеческой личности (и цельного состава человечества) на раздельное множество – мужское и женское я, Анимуса и Аниму.

Третья часть мелопеи («Два града») является экспликацией историософских воззрений Иванова. Они складываются из двух важнейших составляющих – учения блаженного Августина о граде земной и граде небесном и неоплатонической космогонической концепции реализации мировой противоположности, диады предела и беспредельного, олимпийского (дионисийского) и титанического начал, которые проходят сквозь все уровни мироздания и определяют антиномичность мирового целого. Эта неоплатоническая концепция развивается Проклом в «Комментариях на “Тимея”», с которыми Иванов был знаком по орфическим фрагментам, изданным Абелем.

У Прокла предел и беспредельное – космогонические категории, у Иванова – исторические. Иванов христианизирует пифагорейско-платоническую сверхсущую диаду, применяя ее к осмыслению исторического процесса. Эта христианизация выражается во взаимном наложении августиновской концепции небесного и земного градов и неоплатонической антиномии предела и беспредельного. В результате космическая цикличность, характерная для неоплатонизма, уступает место эсхатологической векторности, присущей христианской историософии.

Представление об архитектоническом отражении мировой антиномии в разных космических сферах сменяется концепций ее репликации в разные исторические эпохи. Вавилонская башня, Гиперборея, Атлантида, Содом, Первая мировая война становятся историко-символическим проявлением этой мировой антиномии: представители града небесного, носители дионисийского предела, противостоят представителям града земного, титанического беспредельного.

Иванов выражает убежденность в том, что современные ему исторические катастрофы являются следствием поворота исторического процесса вспять, к своим первоистокам, где происходили архетипические исторические события – исчезновение Гипербореи, Атлантиды. Здесь Иванов, на наш взгляд, осмысляет в христианско-апокалиптическом духе платоновскую концепцию о двух космических круговращениях, Кроновом и Зевсовом, развитую в диалоге «Политик».

Ивановская историософская концепция соотносится также с историософией Вергилия. Иванов утверждает, что у Вергилия мифологическое прошлое и эсхатологическое будущее существуют в единстве. Подобно Вергилию, Иванов синтезирует античное циклическое и христианское линейное представление об историческом времени. У Иванова история обращается вспять, циклически повторяется: «И вспять рекой, вскипающей со дна, / К своим верховьям хлынут времена». Кольцо исторического развития замыкается, подобно уроборосу. Однако прежние события не повторяются заново, они предстают в трансформированном виде (Атлантида – Вавилонская башня – Содом – Мировая война) как видоизмененное повторение некоего архетипа – антиномии града небесного (дионисийского предела) и града земного (титанического беспредельного). Возникает причудливая историософская апория: исторические события повторяются и – не повторяются; время циклично и – линейно. По всей

видимости, такая антиномичность продуцируется синтезом христианской эсхатологичности и античной архетипичности исторического развития.

Свою историософскую концепцию града земного и небесного Иванов развивает, опираясь также на прометеевский миф, легенды о граде Китеже и Белогорье.

Без четвертой части финал мелопеи оказывается слишком конфронтационным: антиномия дионисийского и титанического предельно обнажена в историософском венке сонетов «Два града», но не синтезирована в целое; во второй части мелопеи «Ты еси» Иванов переходит к «женскому» варианту сотеориологической линии сюжета «ты еси», однако все же не развивает его в более или менее целостную картину. В части «Человек един» Иванов как бы пробегает по всему сюжету «ты еси», но основное внимание сосредотачивает на его финальной части – сотериологической триаде «женского» варианта.

Начало части «Человек един» построено на антитезе «мужского» варианта мистериальной линии сюжета «ты еси» и «женского» варианта сотериологической линии. Анима вновь предстает как стенающая и томящаяся Мать-Земля, т.е. как третий элемент мистериальной триады «мужского» варианта сюжета «ты еси». Предмет тоски мятежной Психеи-скиталицы – истинный Анимус, Адам-освободитель, который является третьим элементом «мужского» варианта сотериологической линии. Однако ему противостоит ложный Анимус-Каин, который погружает мир в войну (второй элемент «мужского» варианта мистериальной линии).

Спящий Адам (третий элемент «женского» варианта мистериальной линии) должен пробудиться и превратиться в преображенного Адама (первый элемент «женского» варианта сотериологической линии).

В стихотворении ἀκμή и антимелосе δ Иванов актуализирует третью триаду сотериологического сюжета восхождения: новый Дионис-Адам, пробудившийся от греховного сна и явивший в себе сердце Диониса

(изначальный образ Божий, богочеловеческий лик), лишается разделенности на части, на конфронтационное мужеженское множество. Анима и Анимус примиряются в новом Дионисе, Богочеловеке Христе.

В заключительных антимелосах части «Человек един» преображение Адама-Анимуса связано с необходимостью его отождествления с умершим Христом и с изменением отношения к Аниме (господство должно смениться брачным благоговением).

Заключительное произведение четвертой части «Человека», под названием «Ephymnion», сосредоточено на сотериологической триаде «женского» варианта сюжета «ты еси». Больной человек, «пребывающий в смиренье тварном», – это Анимус. Его исцеление связано с отождествлением с Богочеловеком Христом через жертвенное страдание и смерть-преображение.

3.4. Визионерский опыт и жизнетворческие практики Вячеслава Иванова в свете мистериально-дионисийского сюжета

3.4.1. “Младший символизм” и “визионарная эстетика”

Данный параграф посвящен историко-литературному анализу мифологического и художественного субстрата визионерского опыта Вячеслава Иванова, с особым вниманием к влиянию этого опыта на его поэтическое творчество и жизнетворческие практики (тройственные союзы).

Проницательный исследователь темы «Иванов-мистик», Г.В. Обатнин приходит к выводу о том, что творчество Иванова, как младосимволиста и последователя Вл. Соловьева, может быть отнесено к «визионарной эстетике» [Wagner-Egelhaaf, 1989]. «Вл. Соловьев, ее родоначальник в модернизме (и в этом смысле, первый “младший символист”), канонизировал опыт визионера в качестве материала для литературы», а символисты придали «визионерскому опыту исключительно серьезный характер, а

перипетиям его поиска, достижениям, удачам и неудачам на этом пути – статус основных в литературе» [Обатнин, 2000, с. 177].

Склонность к мистицизму необыкновенно характерна для Вячеслава Иванова. Она сформировалась под влиянием лично-семейных и социально-культурных факторов. Мать поэта, Александра Дмитриевна Иванова (Преображенская), которая оказала на формирование духовного облика сына «всецело определяющее влияние», «черты душевного склада» которой он, по собственному признанию, унаследовал, «была пламенно религиозна; ежедневно, в течение всей жизни, читала Псалтирь, обливаясь слезами; видывала в знаменательные эпохи вещие сны и даже наяву имела видения; в жизнь вглядывалась с мистическим проникновением» [Иванов, 2016, с. 16, 18). Уже в детские годы Иванов переживает первый визионерский опыт: ему является таинственный черный монах, чью тень Иванов различает на стене своей спальни: «Но стал у ложа Посетитель / И будит отрока от сна. / И вдруг, раскрыв широко очи, / Я отличил от мрака ночи / Тень старца. Был на черном он / Отчетливо отображен, / Как будто вычерчен в агате / Искусной резчика иглой... / Тот образ, с вечною хвалой, / И ныне, на моем закате, / Я – в сердце врезанный – храню / И друга тайного маню» [Иванов, 1918, с. 44].

Отзвук этого видения распознается в стихотворении «Воспоминания»: «Я был смущен дрожаньем тени / На тесной комнаты стене…» [ОР РГБ Ф. 109, К. 1, ед. хр. 22, Л. 7].

Интерес Иванова к мистико-эзотерическим доктринам (теософии, антропософии, масонству, герметизму, розенкрейцерству) был продиктован также кризисом позитивистского мировоззрения и традиционного конфессионального сознания.

Зрелый визионерский опыт Иванова был инспирирован переживаниями, связанными со смертью его второй жены Лидии Зиновьевой-Аннибал в октябре 1907 года. «After the death of Lidia, Ivanov’s desire to achieve contact with the world beyond gained special urgency. He was

convinced that his wife had become a part of the transcendent world and, therefore, that it should be possible to communicate with her»[239] [Wachtel, 1994b, p. 158]. Первое явление покойной жены Иванов пережил зимой 1907 года. Наиболее интенсивно видения посещали поэта в 1908 году[240], спорадически они возникали и позже, например, в 1912 году, во время совместной жизни с Верой Шварсалон во Франции [Шор, 1971, с. 136].

3.4.2. Видение Иванова как симбиоз дантовской и мистериально-дионисийской символики

В центре нашего внимания будет дневниковая запись Иванова от 15 июня 1908 года, содержащая одно из самых известных и широко обсуждаемый в ивановедении видений поэта. Это видение неоднократно интерпретировалось в исследовательской литературе, но мы рискнем предложить его новую трактовку, которая, не отменяя прежних, дополняет и расширяет их.

«Лидию видел с огромными лебедиными крыльями. В руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она – без боли, я – с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера. Лидия вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы ели, и она ожила; но, обезумев, с кинжалом в руках, нападала в ярости на нас обоих. Потом вдруг смягчилась и обняла нас обоих и, прижимаясь к Лидии, говорила про меня: “он мой?” Тогда Лидия взяла ее в себя, и я увидел ее, поглощенную, в стеклянно прозрачной груди ее матери» [Иванов, 1974, с. 772][241].

---

[239] «После смерти Лидии желание Иванова вступить в контакт с потусторонним миром достигло особой остроты. Он был убежден, что его жена стала частью трансцендентного мира и поэтому было возможно общение с ней».

[240] Подробно о визионерском опыте Иванова см. [Обатнин, 2000, с. 35-102]; о влиянии теософки А.Р. Минцловой на Иванова в те годы см. [Богомолов, 1999, с. 46-55].

[241] Текст дневниковой записи Иванова сверен и исправлен по рукописи, представленной в Римском архиве Иванова и доступной на сайте Исследовательского центра Вячеслава Иванова в Риме, см. *Иванов В.И. Дневниковые записи* // Римский архив

По мнению Памелы Давидсон, это ивановское видение есть перифраз видения Данте[242], описанного в третьей главе книги «Новая Жизнь»: «Ivanov evidently knew this particular passage of the *Vita Nuova* closely; in fact he subsequently translated it and made it the basis of one of his essays on Symbolist aesthetics»[243] [Davidson, 1989, c. 195–197].

Вот перевод дантовского видения, на который указывает Давидсон и который становится в статье «О границах искусства» отправной точкой для собственных мистико-эстетических концепций Иванова: «Убежав в уединение своей горницы, предался я думам о милостивой; и в размышлениях о ней застиг меня приятный сон, и чудное во сне возникло видение. Мне снилось, будто застлало горницу огнецветное облако, и можно различить в нем образ владыки, чей вид ужаснул бы того, кто б на него воззреть посмел; сам же он веселится и ликует; и дивно то было. И мнилось, будто слышу его глаголы, мне непонятные, кроме немногих, меж коими я уловил слова: “Аз властелин твой”. И будто на руках его спящею вижу жену нагую, едва прикрытую тканью кроваво-алою; и, вглядываясь, узнаю в ней жену благого привета, ту, что удостоила меня в день оный благопожелания приветного. И в одной руке, мнилось, он держит нечто пылающее пламенем, и будто говорит слова: “Узри сердце твое”. И некоторое время пребывал он так, а потом, мнилось, будил спящую, и неволил ее принуждением воли своей, и нудил вкусить от того, что держал в руке, и она ела робко. После чего вскоре веселье его обратилось в горький плач; и с плачем поднял он на руки жену, и с нею, мнилось, возлетел к небу. А на меня навело сие боязнь и

Вячеслава Иванова, Опись 6, картон 1, папка 20, Л. 4 об. <http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-6/karton-01/p20/op6-k01-p20-f04v.jpg> (Дата обращения: 27.09.2021).

[242] «Откровенная многосмысленность и конечная зашифрованность Дантовых образов отвечала основным установкам символистской поэтики» [Силард, 2002а, с. 163].

[243] «Иванов, очевидно, очень хорошо знал этот пассаж из “Новой жизни” Данте; в самом деле, впоследствии он перевел его и сделал основой одной из своих статей о символистской эстетике».

тоску такую, что легкий сон мой не мог вместить ее, но она рассеяла его, и я проснулся» [Иванов, 1974, с. 628].

В комментариях к «Новой жизни» Томмазо Казини указывает на то, что образ поедаемого сердца является одним «delle più diffuse nelle leggende medioevali e procede in parte da superstizioni popolari, in parte da fatti storici»[244] [Casini, 1920, p. 17]. Однако Данте придает этому образу аллегорический смысл: «l'anima sua si fosse compenetrata per forza d'amore con quella di Beatrice, la quale, sebbene renitente, pur aveva finito per cibarsi del cuore di lui»[245] [Casini, 1920, p. 17].

Важнейшим источником образа поедаемого сердца в «Новой жизни» Алессандро Д'Анкона считает «Плач на смерть Блакаца» трубадура Сорделя, который удостаивается чести стать проводником Данте и Вергилия в «Чистилище». В «Плаче» Сордель сокрушается, что вместе с Блакацем погибла всякая человеческая доблесть, и единственный выход видит в том, чтобы трусливые бароны питались сердцем Блакаца [D'Ancona, 1884, p. 32]. Однако, как отмечает Джованни Мелодиа, до Данте сердце не поедалось при таких обстоятельствах и с той же целью, что у него [Melodia, 1905, p. 29].

Памела Давидсон соотносит ивановское видение с дантовским: «The two dreams are remarkably similar. In Ivanov's dream Lidiya Dimitrievna appears in place of Amor, holding a glowing {pylayushchee) or fiery {ognennoe) heart which she consumes part of with Ivanov. Vera, like Beatrice, lies motionless, but revives when the glowing heart is placed in her breast. In the same way as Dante's dream seems to indicate that Beatrice is to possess his heart, Ivanov's dream suggests that Vera will take over from Lidiya Dimitrievna and rule the poet's heart (Ivanov was already obsessed with this thought by this date). Lidiya Dimitrievna's final gesture – gathering Vera into her arms – recalls the way in which Amor

---

[244] «наиболее распространенных в средневековых легендах и отчасти восходит к народным суевериям, отчасти к историческим фактам».

[245] «его душа была связана силой любви с душой Беатриче, которая хотя и мятежно, но в конечном итоге питалась его сердцем».

gathers Beatrice into his embraces, and perhaps in a similar way hints at the future death of the poet's beloved»[246] [Davidson, 1989, p. 195].

Итак, Давидсон интерпретирует ивановское видение сквозь призму дантовского визионерского опыта, описанного в «Новой жизни»[247]. При этом Лидия отождествляется с дантовским Эросом, а Вера – с Беатриче. Исследовательница утверждает, что смысл обоих видений одинаков: дантовское указывает на то, что Беатриче должна завладеть сердцем Данте, а ивановское – на то, что Вера займет место Лидии и будет властвовать над сердцем поэта.

M. Wachtel указывает, что ивановское видение повторяет дантовское «with estonishing exactitude»[248] [Wachtel, 1994b, p. 164]. Г.В. Обатнин придерживается той же трактовки данного мистического видения Иванова, считая, что «поедание вместе с Лидией "пылающего сердца"» является «прямой цитатой из *Новой жизни* Данте» [Обатнин, 2000, с. 79]. А.Б. Шишкин также считает, что «Вяч. Иванов увидел во сне то самое видение, которое описал Данте в третьей главе "Новой жизни"» [Шишкин, 1996, с. 335].

Не подвергая сомнению дантовский слой визионерского опыта Иванова 1908 года, описанный Давидсон, укажем, однако, на то, что видение из «Новой жизни» не покрывает весь объем ивановского видения и не может

---

[246] «Эти два сна удивительно похожи. Во сне Иванова Лидия Дмитриевна появляется вместо Эроса, держа в руках пылающее сердце, часть которого она поглощает вместе с Ивановым. Вера, как и Беатриче, лежит неподвижно, но оживает, когда в ее грудь вкладывают пылающее сердце. Точно так же, как сон Данте, по-видимому, указывает на то, что Беатриче завладеет его сердцем, сон Иванова предполагает, что Вера займет место Лидии Дмитриевны и будет править сердцем поэта (к этому времени Иванов уже был одержим этой мыслью). Последний жест Лидии Дмитриевны – заключить Веру в свои объятия – напоминает о том, как Любовь заключает Беатриче в свои объятия, и, возможно, подобным образом намекает на будущую смерть возлюбленной поэта».

[247] Укажем, что в лекциях о Данте, читанных Ивановым в 1921 году в Бакинском университете, дана очень знаменательная и значимая в нашем контексте характеристика «Новой жизни» как именно визионерской книги: «Что есть "Vita nuova": биография или описание символических видений?» [Иванов, 2017, с. 348]

[248] «с поразительной точностью».

служить единственным ключом к интерпретации данного текста, тем более невозможно считать его тем же самым видением, что и у Данте.

Достаточно сравнить дантовское и ивановское видение, чтобы обнаружить несколько моментов у Иванова, которые не могут быть удовлетворительно истолкованы в свете «Новой жизни». Во-первых, если Лидия есть только Эрос, а не Беатриче, то она не могла вкусить от огненного сердца, поскольку дантовский Эрос есть тот, кто дает вкусить, а Беатриче – та, кто вкушает, между тем Иванов описывает, что от огненного сердца вкусили и он, и Лидия. Во-вторых, у Данте пламенеющее сердце понимается как принадлежность поэта (“Узри сердце твое”), у Иванова же оно не принадлежит ни Лидии, ни Вячеславу, но есть нечто общее для них, чему они оба причащаются, а затем причащают и Веру. В-третьих, обращает на себя внимание, что у Данте причащение огненному сердцу происходит только с Беатриче, а у Иванова – со всеми тремя акторами видения (Вячеслав и Лидия непосредственно вкушают сердце, в случае же с Верой это сердце помещается внутрь ее). В-четвертых, после причащения огненного сердца у Данте метаморфозы происходят с Эросом, а не с Беатриче (радость сменяется «горьким плачем», за которым следует вознесение); у Иванова же результатом мистического причащения становится преображение Веры: сначала она приходит в ярость, а затем умиротворяется. Причем, в-пятых, после этого успокоения происходит событие, которое не имеет аналога у Данте: Лидия берет Веру к себе и заключает ее у себя в груди; у Данте же мы имеем только восхищение Эросом Беатриче на небо.

Давидсон не схватывает динамический момент ивановского видения. Отождествление Лидии с Эросом, а Веры – с Беатриче не позволяет уяснить последовательность действий в ивановском видении. Исходя из дантовского контекста остается совершенно непонятно, почему Вера, приняв в себя огненное сердце, начинает буйствовать, а затем оказывается заключенной в своей матери.

Итак, очевидно, что ивановское видение опирается на дантовское, но не исчерпывается им. Иванов словно добавляет к дантовскому субстрату еще одну составляющую, которая усложняет сюжетную структуру из «Новой жизни». На наш взгляд, такой составляющей визионерского опыта Иванова является мистериально-дионисийский, орфический миф о растерзании Диониса титанами. В предисловии к трагедии «Прометей» Иванов назовет его “основоположным” [Иванов, 1919, с. XI]. И надо сказать, что мы не одиноки в такой интерпретации. Так, в многокомпонентной символике пламенеющего сердца[249], охватывающей также интересующее нас ивановское видение, А.Б. Шишкин выделяет дионисийский слой, который

[249] Памела Давидсон выделяет четыре слоя в символике пламенеющего сердца у Иванова: античный (гомеровская Андромаха «с сильно бьющимся сердцем»), евангельский (встреча апостолов с воскресшим Христом на пути в Эммаус, при которой у спутников Христа «горят» сердца), католико-литургический (сердца Иисуса и Марии как знак жертвенной любви) и дантовский (сердце, опаленное любовью к Беатриче): «The image of the burning heart is a typical example of Ivanov’s syncretic use of imagery. It functions on several different levels which all have one thing in common: the idea of passionate love and its intrinsic connection with suffering and death. Andromache’s heart beats stronger when she hears of her husband’s death, the apostles’ hearts are set alight by their love of Christ when they hear him speak of the mysteries of death and resurrection, the hearts of Jesus and Mary are emblems of their suffering love, and Dante’s heart is consumed with love of Beatrice, intensified by the presentiment of her death. In this way, through the image of the burning heart, Ivanov succeeds in uniting the worlds of pagan antiquity, Biblical Christianity, Catholic liturgy and medieval love poetry» («Образ пылающего сердца – типичный пример синкретического использования Ивановым образности. Он функционирует на различных уровнях, которые объединяет одно – идея страстной любви и ее неразрывной связи со страданием и смертью. Сердце Андромахи бьется сильнее, когда она слышит о смерти своего мужа; сердца апостолов загораются любовью ко Христу, когда они слышат, как он говорит о тайнах смерти и воскресения; сердца Иисуса и Марии являются символами их страдающей любви, а сердце Данте охвачено любовью к Беатриче, усиленной предчувствием ее смерти. Таким образом, через образ пылающего сердца Иванову удается объединить миры языческой древности, библейского христианства, католической литургии и средневековой любовной поэзии») [Davidson, 1989, p. 200].

В дополнение к перечню Давидсон Майкл Вахтель приводит еще один подтекст эпиграфического дистиха к книге «Cor ardens» с образом пламенеющего сердца. Оказывается, образ «гость земли» является отсылкой к стихотворению Гете «Selige Sehnsucht», «a mystical poem on death and resurrection» («мистического стихотворения о смерти и воскресении») [Wachtel, 1998, p. 197]. Этот подтекст усиливает семантику единства любви и смерти, которое как раз и является ядром ивановского образа.

понимает анагогически[250], как средство восхождения к христологическому смыслу: сердце Диониса есть языческий прообраз жертвы Христовой [Шишкин, 1996, с. 340–342].

Мистериально-дионисийские смыслы проступают в событийной канве видения. Само огненное сердце у Иванова предстает как дионисийский символ, который является важной частью мистериально-дионисийского сюжета, его сотериологического сюжета восхождения (см. таблицу 2). Дионисийскими являются действия с ним самим и действия, им спровоцированные. Его поглощают или вкладывают внутрь другого существа. Это сердце провоцирует дионисийское, менадическое поведение: «обезумев, с кинжалом в руках, нападала в ярости на нас обоих». Примечательно также, на наш взгляд, употребление «дионисийского» причастия «поглощенная» по отношению к Вере, которую Лидия вмещает в свою грудь.

В связи с мистериальностью ивановского видения небезынтересно привести наблюдение итальянского исследователя Париде Чистони о том, что действия Данте в видении из «Новой жизни» отсылают к таинству Евхаристии: «L’idea del cuore mangiato sia stata ispirata dal mistero dell’Eucarestia. E invero non racconta il Vangelo che Gesù offri pane e vino agli apostoli collo mistiche frasi: “Accipite, comedite: hoc est corpus meum... Bibite... hic est sanguis meus?” (Sec. Matthaeum, XXVI, 26-28). E non fu venerato, quantunque molto più tardi, il culto dei sacri cuori di Cristo e di Maria, posti loro in mezzo al petto o in una mano, fiammeggianti di amore pei loro fedeli?»[251] [Chistoni, 1903, p. 74].

---

[250] Герменевтическую идею толкования смысла художественного текста на четырех смысловых уровнях (буквальном, символическом, моральном и анагогическом) развивал Данте в трактате «Пир». Она оказалась созвучна Иванову, который упоминает о ней в черновых записях [Иванов, 1996а, с. 10] и во время лекций о Данте в Бакинском университете в 1921 году [Иванов, 2017, с. 350].

[251] «Образ съеденного сердца был вдохновлен тайной Евхаристии. И воистину не говорит ли Евангелие, что Иисус предлагает хлеб и вино апостолам посредством

Евхаристическая семантика дантовского видения, восходящая, по мнению Чистони, к культу Святого Сердца Христа и Девы Марии, усиливается Ивановым именно с помощью мистериально-дионисийского сюжета, который проступает в видении 1908 года и предстает у Иванова как прообраз жертвенного кеносиса Христа и таинства Причащения.

3.4.3. Видение Иванова в свете мистериально-дионисийского метатекста

Обатнин показывает, как летом 1908 года Иванов начинает осмыслять свой визионерский опыт в поэтическом творчестве [Обатнин, 2000, с. 56–94]. Мы предполагаем, что одновременно с этим шел и обратный процесс – экстраполяция поэтической образности в визионерский опыт. Видение 15 июня 1908 года представляет собой как раз такой случай. Непосредственное, наивное переживание, каковым, в сущности, должно быть видение, пропитывается разнообразными литературными и мистическими подтекстами, не только дантовскими, но и дионисийскими. «“Наивность” в случае с Ивановым выглядит как максимальная литературность» [Обатнин, 2000, с. 174].

Отметим те моменты мистериально-дионисийского сюжета, которые важны для понимания ивановского видения.

В трансцендентной, метафизической сфере бытия разворачивается первая мистерия: Дионис-Загрей, сын Зевса и Персефона, убивается своими братьями – титанами. Однако его сердце, символ его неистребимой сущности, спасается Зевсом, в результате чего Зевс трансформируется в Зевса-Диониса, лик которого проступает на мистическом, астральном небе. Целью дальнейшего космогонического процесса, в котором непосредственное участие должен принять посвященный Меламп,

---

мистических фраз: "Accipite, comedite: hoc est corpus meum... Bibite... hic est sanguis meus?„ (Матф. 26: 26-28). И не появился ли намного позже культ святых сердец Христа и Марии, помещенных посреди груди или в одной руке и пламенеющих любовью к верным?».

объявляется соединение небесного и земного начала, плодом которого должна стать эпифания нового Диониса.

В мистериально-дионисийском сюжете дионисийское начало предстает как божественное и жертвенное, а титаническое – как жреческое. Применение категорий дионисийского и титанического как раз и позволяет объяснить те моменты ивановского видения, которые не понятны в свете видения Данте, описанного в «Новой жизни».

Лидия и Вячеслав причащаются огненному сердцу Диониса: Лидия – безболезненно, так как она наделена бестелесной, ангельской природой (лебединые крылья), а Вячеслав – с болью, в силу своей телесности. Стало быть, Вячеслав и Лидия становятся носителями дионисийского принципа: только Лидия – в небесной сфере, а Вячеслав – в земной.

Вера сама по себе предстает как носительница титанических энергий. На это недвусмысленно указывает ее буйство после того, как она вместила в себя огненное сердце. Однако она не остается только титаническим существом. С ней происходит метаморфоза: будучи поглощенной Лидией, она усмиряется и становится, как и Лидия, носительницей дионисийского принципа.

Впервые на проекцию мистериально-дионисийского сюжета в визионерский опыт, связанный с покойной женой и падчерицей, указал В.В. Петров. По мнению исследователя, “поэт и его покойная жена предстают Зевсом и Прозерпиной, а Вера сначала жертвой – Дионисом-Загреем, а затем сердцем-Вакхом» [Петров, 2017а, с. 25]. Петров отождествляет, таким образом, Веру с Дионисом-Загреем и сердцем-Вакхом, самого Иванова – с Зевсом, а Лидию – с Персефоной. С такой трактовкой согласиться нельзя. В видении Иванова фиксируется тот момент мистериально-дионисийского сюжета, который разыгрывается не в метафизической, а в мистической сфере, поскольку именно в мистической сфере, где пребывает Меламп, получая посвящение змей-мистагогов, речь заходит о мистическом браке

между небом (Зевсом-Дионисом, хранящим в себе сыновнее сердце) и землей, плодом которого становится новый Дионис. Этот брак должен примирить бытийные антиномии: «Будет: на материнем лоне прославится лик Диониса / Правым обличьем – в тот день, как родителя лик изнеможет. / Браков святыня спаяет разрыв, и вину отраженья / Смоет, и отчее сердце вопьет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...» [Иванов, 1974, с. 298] Петров смешивает две триады мистериально-дионисийского сюжета – первую, метафизическую (в которой фиксируется рождение Диониса) и последнюю, сотериологическую (которая касается явления нового Диониса).

Вера в видении предстает в роли титанов, которые поглотили сердце Диониса, или, что то же, Диониса, поглощенного титанами (стало быть, Вера должна быть отнесена к первой триаде сотериологического сюжета восхождения), а Лидия – в роли Зевса-Диониса, который укрыл в себе прошедшую сквозь титаническое начало дионисийскую сущность: Вера с огненным сердцем внутри сама оказывается в груди Лидии (стало быть, Лидия должна быть отнесена ко второй триаде сотериологического сюжета). Поскольку Вера и Лидия в духовном смысле суть одно, мы бы сказали, Вера есть эмпирическое воплощение трансцендентной Лидии, то сочетание браком с Верой должно мыслиться как аналог теургического акта, с помощью которого Иванов утверждает нерасторжимую связь небесного и земного, дионисийского и титанического. Вернее будет сказать так: подобно тому как, вмещая в себя Веру, Лидия утверждает двуединство дионисийского и титанического в трансцендентной сфере, так Иванов своим браком с Верой утверждает это двуединство в эмпирической действительности. Иванов (земное, а стало быть, титаническое существо, но причастное дионисийскому началу) через брак с Верой воссоединяется с Лидией. Иванова в этом случае следует если отождествить с новый Дионисом (третья триада

сотериологического сюжета): с помощью брака с Верой он ликвидирует разрыв между небесно-трансцендентным и эмпирически-земным, точнее говоря, сам этот брак и есть сакральный акт соединения земного и небесного. А Вера есть то самое сердце Диониса, которое пребывает общим для Зевса-Диониса (=Лидии) и нового Диониса (=Иванова). Как новый Дионис должен вобрать в себя сердце Зевса-Диониса, так Иванов должен сочетаться с трансцендентной Лидией; но в сердце Лидии пребывает Вера, поэтому союз с трансцендентной Лидией облекается в эмпирическом мире в союз с Верой[252].

3.4.4. Видение Иванова и символика микрокосма и макрокосма («Сон Матери-Пустыни. Духовный стих»)

Отмеченный нами выше мотив поглощения Веры Лидией, заключения дочери в материнскую грудь, является отличительной особенностью ивановского видения, не имеющей аналога в дантовском видении из «Новой жизни». Этот мотив вызывает в памяти известный духовный стих Иванова «Сон Матери-Пустыни».

«В творческом сознании Иванова духовные стихи – это жанр, исключительно связанный с образом Богородицы» [Топорков, 2015, с. 21]. «Сон Матери-Пустыни» тоже построен на богородичной символике. С Пречистой Девой здесь иконографически соотносится Мать-Пустыня. Из ее сердца вырастает красный цветок (Христос), который вырывается рукой, простертой с неба (Христос страдает, исполняя волю Отца небесного). Мать-

[252] В свете сказанного трудно согласиться с трактовкой Н.К. Бонецкой: “Вера в этом видении, как и в жизни, скрыто враждебно противостоит матери и Иванову в их гармоничном единстве; однако собственной, отличной от их, жизни у нее нет, и в конце концов она – в глазах Иванова – сливается с матерью, сохраняя при этом подчиненное положение” [Бонецкая, 2016, с. 384]. При всей своей рациональности толкование Бонецкой не только грешит отсутствием проницательности и эмпатии, но и страдает явной предвзятостью и тенденциозностью, не говоря уже о том, что оно вступает в противоречие с рядом документированных свидетельств о семейных отношениях между Ивановым и Верой Шварсалон.

Пустыня «горько тужит, / Не о боли, о цвете жалеет» (мотив плача Богородицы). После своей смерти Мать-Пустыня попадает на «лазоревое небо», где солнце оказывается святым престолом, на котором стоит потир, над которым кружит голубь с красным цветком. Природно-языческая образность (Пустыня, алый цветок) сменяется христианско-литургической (потир – литургический образ Богородицы, голубь – Дух Святой, красный цветок в клюве голубя – Христос). В земном мире Пустыня = Мать-сыра-земля[253] = Богородица предстает в материнской ипостаси, а в небесном – как Невеста.

А.Л. Топорков подробно разбирает фольклорные и апокрифические источники ивановского духовного стиха. Больше всего стихотворение Иванова обязано «Сну Богородицы», откуда взята сама ситуация сна, в котором Дева Мария видит рождение и крестное страдание Христа (первая часть ивановского стихотворения, в сущности, следует за древним духовным стихом, только облекает мотив рождения, распятия Христа и плача Богородицы в природно-символическую форму).

Особенностью текста является то, что в нем образ Матери-Пустыни как бы двоится: из нее выделяется душа, которая действует самостоятельно, но при этом является частью ее личности.

«Упадал тут с лазорева неба / Лазоревый камень, бирюзовый; / Западал в белы груди, до сердца, / И залег тяжелый в самом сердце. / Тяготит камень грудь, распирает; / Свою душеньку зовет Пустыня, / Воздыхает смертным воздыханьем: / «Войди мне в сердце, малое чадо, / В мое сердце, в лазоревый камень; / А уж тело мое каменеет». / Пошла душа в лазоревый камень, / А входит в лазоревое небо, / В голубые, светлые чертоги. / Алеется в чертоге последнем, / Ровно солнце, престол светозарный; / Стоит чаша на святом престоле, / А над чашей кружит белый голубь, / Держит голубь розов цвет

[253] «Судя по колоссальным размерам Матери-Пустыни, она напоминает Мать-сырую землю духовных стихов и народных верований» [Топорков, 2015, с. 19].

червленый. / Хочет кликнуть душа Мать-Пустыню, / А она тут сама у престола, / Облаченная в белую ризу; / «Днесь я», – молвит, – «не Мать, а Невеста». / И горлицей душа к ней прильнула» [Иванов, 1974, с. 465–466].

С рассматриваемым ивановским видением это произведение сближает четыре пункта. 1) Пустыня предстает как Мать (аналог Лидии), а ее душа – как дочь («малое чадо»; аналог Веры). 2) Душа Пустыни, подобно Вере в видении, заключается внутрь существа Матери-Пустыни, в ее грудь. Причем с этим отождествлением или взаимопроникновением души-дочери и Матери-Пустыни связано 3) умиротворение («И горлицей душа к ней прильнула»), которое испытывает Вера, будучи поглощенной своей матерью. 4) Пустыня совмещает две роли – Матери и Невесты, подобно Лидии в видении.

Мотив вхождения души внутрь Матери-Пустыни и обретения там нового мира («Пошла душа в лазоревый камень, / А входит в лазоревое небо») есть одна из многочисленных вариаций магистрального для Иванова мотива отождествления микрокосма и макрокосма. Этот мотив явственно присутствует и в видении Иванова. Он легко интегрируется с мистериально-дионисийским сюжетом, поскольку категории макрокосма и микрокосма тождественны дионисийскому и титаническому началу соответственно. При таком условии смысл ивановского видения может быть выражен таким образом. Микрокосм, вместивший макрокосм (Вячеслав как новый Дионис, т.е. такая ипостась дионисийского начала, которая, вмещая в себя титаническое, преображает его в земной сфере), совмещается с макрокосмом, вместившим в себя микрокосм (Лидия, заключающая в себе Веру, как Зевс-Дионис, т.е. такая ипостась дионисийского, которая, вмещая в себя титаническое, преображает его в трансцендентной сфере).

3.4.5. Проблема тройственных союзов и визионерский опыт Иванова

Видение Иванова, датированное 15 июня 1908 года, занимает особенное место в его визионерском опыте, поскольку оно следует сразу после смутных признаний в зарождающейся любовной страсти к падчерице, дочери Лидии Вере Шварсалон: «Три нити, кажется, привязывают меня к земле. Одна – общая нам с Лидией – дело. Другая – быть может, необходимость исполнить ознаменованное тайными и темными предвестиями большое, неожиданное, невероятное. В непрестанном ожидании первых исполнений этого таинственного будущего я живу непрестанно. И есть третья нить – глухая неутоленность одного единственного темного и рокового желания» [Иванов, 1974, с. 772].

Это одно из первых, если вообще не первое свидетельство эротического влечения Иванова к своей падчерице, завершившегося в конце концов браком и рождением сына Димитрия Иванова. Это соседство позволяет поставить ивановское видение в контекст его жизнетворческих практик, так называемых тройственных союзов.

Дадим сначала характеристику концепции тройственных союзов, а затем укажем на их связь с видением Иванова.

Проблеме тройственных союзов уделялось внимание в ряде ивановедческих публикаций и исследований. Так, О. Шор донесла до нас восходящее к самому Иванову понимание этого явления [Шор, 1971, с. 94–105). Н.А. Богомолов [Богомолов, 2009, с. 199–206; Богомолов, 1995, с. 74, 83–84, 95–96)], А.Б. Шишкин [Шишкин, 2013, с. 317–324] и Г.В. Обатнин [Обатнин, 2000, 2021a, 2021b] опубликовали ряд ценных архивных материалов, которые проливают свет на конкретно-жизненные обстоятельства формирования и изживания тройственных союзов. Значительная часть этих свидетельств систематизирована Ю. Зобниным в «Материалах к летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова» [Зобнин,

2011]. О. Шор, М. Михайловой [Михайлова, 2018] и Е. Баркер [Баркер, 2003] принадлежат попытки концептуально осмыслить жизнетворческие практики Иванова и Зиновьевой-Аннибал.

Тройственные союзы связаны с «башенным» периодом жизни Иванова (1905–1907). Увлечение Иванова С.М. Городецким приходится на лето – осень 1906 года, а попытка тройственного союза с Маргаритой Сабашниковой-Волошиной – на зиму – весну 1907 г.

Началом тройственного союза с Городецким можно считать признание Иванова в письме к Зиновьевой-Аннибал от 8 июля 1906 года: «Он был очарователен, и я счастлив. […] Было бы божественно (слишком даже слепительно для этой жизни) любить тебя и своего юношу (почему не именно его? он был прекрасен)». С этого момента Иванов начинает «добиваться от судьбы счастия втроем», полагая в этом жизнетворческом эксперименте практическое оправдание своей идеи «мистической соборности» [Зобнин, 2011, с. 88–89].

Этот утопический проект является закономерным следствием мистико-анархических мировоззренческих установок Иванова: критики индивидуализма, утверждения соборности как отражения идеала всеединства в духовно-общественной сфере, признание за августиновским трансцензусом средства выхода из индивидуалистического уединения личности к соборному всеединству.

Индивидуация становится отправной точкой и негативным условием для тройственных союзов. Включение третьего лица в семейный союз оказывается средством трансцензуса. Освящает же этот трансцензус идеал соборного единства душ.

Традиционный семейный союз принимается в этом случае за исходное единство, монаду, и его замкнутость отождествляется с процессом индивидуации. Полнота семейного счастья отъединяет личность от вселенской духовной общности, замыкает в себе. «Две души стали одной

душою. Двуединой душе этой надлежит преодолеть искушение и прельщение самодовлеющей насладительной уединенности» [Шор, 1971, с. 97]. В письме от 2 марта 1907 года А.Р. Минцловой Зиновьева-Аннибал дает наиболее глубокую мистико-психологическую интерпретацию идеи тройственных союзов: «Обретя вновь свой пакирожденный брак с Вячеславом, я устремляла свою светлую волю изжить до последнего конца любовь *двоих*, и знала, что еще и еще растворяться будут перед нами двери нашего Эроса прямо к Богу. Это прямой путь, жертва на алтарь, где *двое* в *совершенном* слиянии переступают *непосредственно* грань отъединения и взвивается дым прямо в Небеса. Но жизнь подрезала корни у моего Дерева Жизни в том месте, где из них вверх тянулся ствол любви Двоих. И насадила другие корни. Это впервые *осуществилось* только теперь, в январе этого года, когда Вячеслав и Маргарита полюбили друг друга большою *настоящею* любовью. И я полюбила Маргариту большою и *настоящею* любовью, потому что из большой, последней ее глубины проник в меня ее истинный свет. Более истинного и более настоящего в духе брака тройственного я не могу себе представить, потому что последний наш свет и последняя наша воля – тождественны и едины» [Богомолов, 1995, с. 95–96].

Развитие индивидуума связано с трансценсусом – способностью выходить за рамки собственной ограниченности и соприкасаться со стихией всеобщего. Границы брака должны быть, следовательно, разомкнуты и дополнены третьим членом союза.

«Погружение в “целое и всеобщее” В[ячеслав] И[ванов] непосредственно пережил в опыте большой любви; он узнал, что обретение своей души получается путем ее отдачи, что собственное *я* ощущается целостным и подлинным, только будучи утверждено в другом. Но этого мало: В[ячеслав] И[ванов] пишет в 1904 г: – “Если любящие чудесно обрели друг друга, они уже не принадлежат только друг другу”. А Лидия требует:

“Не надо жалеть тесных, милых колечек… Океану Любви – наши кольца любви”» [Шор, 1971, с. 97].

«Непонятные и странные для современников Иванова попытки распространить соборность на сферу интимных чувств и переживаний, построить семью нового типа были не просто практическим экспериментом по проверке на “жизненность” проповедуемых философских идей. Откровение другого “я”, признание другого существа как целости первичной по отношению к собственному “я” Вяч. Иванов и Л.Д. Зиновьева-Аннибал непосредственно пережили в опыте большой любви. <…> Двое, .преодолевшие искушение самодостаточной уединенности, должны были заложить основы будущего царства “Единой”, “Всеобщей” Любви» [Баркер, 2003, с. 55–56].

Итак, цель тройственных союзов не сексуальная эмансипация, не утверждение перверсивных практик[254], а своеобразная лампадедромия, духовная эстафета передачи дионисийского пламенника от души к душе, практическое утверждение идеала соборного всеединства. В этом смысле обязательным элементом тройственного союза должно было стать педагогическое, образовательное влияние наставника на душу третьего члена союза. Из биографических документов мы узнаем, что, действительно, Иванов относился к Городецкому и Сабашниковой как к ученикам, обучал их греческому языку, правилам версификации и проч.[255].

---

[254] С.С. Аверинцев характеризует тройственные союзы, культивируемые в «башенном» быту, как «эксцесс» и «изживание утопии»: «Lело шло о психологических эксцессах и срывах вокруг исконно символистской проблемы общения и общинности, об изживании утопии невиданного, небывалого приближения адептов новой “соборности” друг к другу, при котором все естественные межличностные дистанции будто бы сами собой исчезают» [Аверинцев, 2001, с. 80].

[255] Об учительских устремлениях Иванова ярко и определенно свидетельствовал Н.А. Бердяев: «В. Иванов был незаменимым учителем поэзии. <…> Он вообще много возился с людьми, уделял им много внимания. <…> В. Иванов был виртуозом в овладении душами людей» [Бердяев, 2000, с. 403].

Жизнетворческие эксперименты Иванова с Городецким и Сабашниковой провалились. «Ни тот, ни другой не смогли быть на высоте поставленных задач – устремленности к высшему. Городецкий оказался по-житейски приземлен, а Маргарита настолько серьезно увлеклась Ивановым, что своею настойчивой влюбленностью не на шутку испугала его, и он поспешил достаточно резко отстраниться от нее» [Михайлова, 2018, с. 64]. Однако их плодом стала книга стихов Иванова «Эрос» (первоначальное название – «Триглав»), вышедшая сначала отдельным изданием, а затем включенная в книгу «Cor ardens».

В стихотворении «Зодчий» Иванов наиболее откровенно выражает идею тройственности любовного союза: «Я башню безумную зижду / Высоко над мороком жизни, / Где трем нам представится вновь, / Что в древней светилось отчизне, / Где нами прославится трижды / В единственных гимнах любовь. <…> сплавь огнежалым перуном / Три жертвы в алтарь триедин!» [Иванов, 1974, с. 380].

Архивные изыскания Г.В. Обатнина свидетельствуют, что Иванов связывал с этим текстом идею эротической тройственности. На это указывает то, что на беловом автографе стихотворения была изображена буква Г с титлом, которая обозначала цифру три, имя Городецкого и «глагол» (с отчетливой ассоциацией с пушкинским заветом из стихотворения «Пророк»: «глаголом жги сердца людей») [Обатнин, 2021b, с. 134].

Один из лейтобразов книги «Эрос» – ночное небо, усыпанное мириадами звезд: «Я – звездный сев над лонами / Желающих низин!» («Истома») [Иванов, 1974, с. 379]; Эрос «конницей многоочитой / Ведет сопряженные звезды / Узлами пылающих узд» («Зодчий») [Иванов, 1974, с. 380]; «Горних сил ликующему реянию, / Сердце-гроб, откликнись, и живи!» («Утешитель») [Иванов, 1974, с. 382]. Образ звездного неба обозначает множество, пронизанное единой дионисийской энергией. Этот образ протягивает нить между книгой “Эрос” и “Сном Мелампа”, где

концентрированно представлен мистериально-дионисийский сюжет. В ивановской эзотерической поэме в облике звездного неба предстает Зевс-Дионис, вобравший в себя сыновнее сердце после того, как им причастились титаны.

Зевс-Дионис, как мы установили, соотносится в визионерском опыте Иванова с Лидией, как бы “вбирающей” внутрь себя Веру (сердце Диониса) и соединяющейся с Вячеславом (новым Дионисом).

Отношения Иванова с Лидией и Верой еще при жизни второй жены поэта воспринимались как тройственный союз. 9 августа 1907 года, за два месяца до безвременной кончины Лидии, по пути в Коктебель Маргарита Сабашникова в последний раз навестила чету Ивановых и оставила воспоминание, в котором назвала Веру третьим членом союза: «Я чувствовала недоброжелательное отношение к себе со стороны старшей дочери Лидии – Веры – и ее воспитательницы. Вера, восемнадцатилетняя красивая блондинка, была, казалось, теперь третьим членом союза. В здравомыслии Веры Ивановы находили глубокую мудрость и видели в ней “меру вещей”» [Сабашникова, 2015, с. 217–218].

Стоит, однако, отметить, что это единственное прямое указание на любовный треугольник «Вячеслав – Лидия – Вера», принадлежащее лицу, далекому от близкого круга Иванова, и отнесенное к эпохе, значительно отстоящей от описываемых событий. Знание их результата (женитьба Иванова на Вере Шварсалон) могло повлиять на мемуаристку, вызвав у нее убежденность в тройственном союзе, которого не было.

Единственный документ, позволяющий заподозрить у Зиновьевой-Аннибал нечто большее, чем просто материнские чувства к Вере, и относящийся к той же эпохе, что и описываемые в нем события, – это дневниковая запись Зиновьевой-Аннибал от 21 августа 1906 года. Эта запись пропитана чувственной экзальтацией, выходящей за рамки чисто материнских эмоций: «До последней минуты все мысли были там, у

оставленной Веры. Я была в плену. Разве это – материнство? Целовала газету, в которую она своими руками завернула мои туфли. Она прекрасна и вызывает уважение со страхом, и влюбленность в каждую линию, в звук голоса и эти светлые, гордые и прямые страшно глаза, которые не горят, но светятся …" [Зиновьева-Аннибал, 2009, с. 793].

Ивановское видение 15 июня 1908 года, на наш взгляд, находится в концептуальном поле тройственных союзов. Брак с Верой Шварсалон, желанность которого выражается как напрямую, так и в визионерской форме, воспринимается как союз не двух, а трех. При этом Вера выступала как земное воплощение, своеобразная реинкарнация ушедшей в трансцендентные сферы Лидии. В этом смысле знаменательны слова Лидии в дневнике Иванова: "Отец волит в нас другое. Отец дает воскресение в теле мне. Отец волит твоего воскресения в Духе. Дар мой тебе дочь моя, в ней приду – Ora Sempre" [Иванов, 1974, с. 775]. Брак с Верой, стало быть, становится способом утверждения побеждающей смерть любовной связи с Лидией. Подобный тройственный союз нельзя полностью отождествить с отношениями с Городецким или Сабашниковой. Он является средством преодоления не индивидуации, а смерти, разделяющей человеческих существ на пребывающих во времени и пребывающих в вечности, но цель его та же – достижение мистического всеединства, но не столько в духовно-социальном плане, сколько в космическом, теургическом – воссоединение трансцендентно-духовного с эмпирически-реальным.

Веру Шварсалон Иванов мистически связывал с Лидией и мифологически отождествлял с Персефоной: «В[ячеслав] И[ванов] видел в дочери Лидии – дочь Деметры, Персефону Элевсинских мистерий. Стихи, которые он в разные периоды жизни, обращал к Вере, носили общее заглавие: «Ее Дочери». […] Летом 1910 г. В[ячеслав] И[ванов] жил в Италии, собирал материалы для книги о Дионисе. Вера приехала к нему из Греции. Она рассказывала, как затерялась в Корикейской пещере и чудом из нее

выбралась: будто в самом деле Персефона на время взяла ее к себе и потом милостиво отпустила» [Шор, 1971, с. 134].

В письме М.М. Замятниной Вера Шварсалон писала: «Вячеслав перенес на меня, на земле то чувство, которое он имел к маме. <…> Я как-то почувствовала это уже тогда, 17 октября 1907 когда, тотчас после смерти Мамы, он целовал меня рыдая, но так целовал [,] как я не могла ему отвечать, так что к собственному своему ужасу и изумлению мне легче было плакать без него. То же чувство я с ужасом в себе замечала и позже, когда мы были в Москве и он также в постели меня целовал, но тогда я еще не знала причину этого [,] и он тогда еще мне ничего не говорил [,] и я ни о чем не догадывалась» [Кобринский, 2007, с. 339].

В недатированном письме Веры к брату Сергею Шварсалону (относящемся, однако, к периоду после рождения сына Димитрия) мотив тройственности связи между нею, ее матерью и Вячеславом Ивановым прозвучит наиболее явственно: «<…> так же, как я для него как [бы] переданная Мамой [для] чтобы в известном смысле представлять ее на земле, а он для меня, по моему убеждению, назначен Мамой, и единственный мужчина, на свете, с которым я могу быть, и давший мне с тех пор, как мы соединились, счастье, после годов бесконечной тоски» [Обатнин, 2021а, с. 133–134].

В своем дневнике летом 1909 года Вера запишет: «Он гов<орит>, что теперь он ни на одну женщину не может смотреть, кроме того случая, если бы была такая, в кот<орой> к<а>к бы воплотилась Мама» [Богомолов, 2009, с. 319].

Мистическое отождествление Веры с Лидией отразится также в стихах Иванова, помещенных в книге «Нежная Тайна»: «Новоселье»[256],

[256] Затекстом стихотворения «Новоселья» тоже становится визионерский опыт Иванова: «Весною 1912 г. В[ячеслав] И[ванов] с Верою, которая ждала ребенка, и с дочерью своею Лидией отправился в Швейцарию. В июне они переехали во Францию, в

«Примитив». Общим для этих текстов является трансцендентный образ таинственной женщины (Лидии), держащей на руках младенца (Веру): «Идет, и лелеет / В покрове незримом, как в зыбке небесной, дитя; / И близко яснеет, / В обличьи родимом, воскресной улыбкой светя» [Иванов, 1979, с. 12]; «Не та ль за ним, чье тело / Под этот дерн легло?... / Что ж сердце сиротело?... / С каким она ребенком / Стоит, в сияньи тонком? / Что так глядит светло?...» [Иванов, 1979, с. 32].

Мифологизация отношений с Верой, как продолжением Лидии, – общее место в ивановедении. Однако, как правило, речь идет о Вере только как Персефоне, реинкарнации Деметры, чем объясняется единство обряда при браках с Лидией и Верой – венчание в той же церкви в Ливорно и тем же священником. Но, как видим, этот мифологизированный брак допускает и даже требует интерпретации в свете мистериально-дионисийского сюжета. Надо сказать, что в этом случае сакрально-мифологический статус брака с Верой резко возрастает, из попытки повторения антично-мифологического паттерна превращаясь в жизнетворческий акт с явной теургической интенциональностью.

Выводы

Для Иванова, как представителя «младшего символизма», особое значение имеет «визионарная эстетика», определяющая особое внимание в творчестве к сновидениям, видениям наяву, тайным голосам и проч. Визионерство Иванова формировалось под влиянием лично-семейных (материнское воспитание) и социально-культурных факторов (кризис позитивизма и традиционного конфессионального сознания). Зрелый визионерский опыт Иванова был инспирирован переживаниями, связанными

Савойю, поселились в маленькой вилле близь городка Neuvecelle. <…> Вошел в свое новое жилище В[ячеслав] И[ванов]; обернулся с порога и увидел: идет к нему Лидия, умершая жена его – нет, не умершая, живая. Она улыбается и на протянутых руках держит младенца» [Шор, 1971, с. 135–136].

со смертью его второй жены Лидии Зиновьевой-Аннибал в октябре 1907 года.

Одно из важнейших ивановских видений (15 июня 1908 года) синтезирует в себе дантовский субстрат с мистериально-дионисийским сюжетом. Детальный анализ видения Иванова привел нас к выводу, что это видение воспроизводит перипетии сотериологического сюжета восхождения, а его участники предстают как актанты каждой из трех триад сотериологического сюжета: Вера – сердце Диониса, которое впитало в себя титаническое начало, Лидия – Зевс-Дионис, который вобрал в себя сердце Диониса (= Веру), а Вячеслав – новый Дионис, который через земной брак с Верой остается верен трансцендентной возлюбленной (подобно тому как новый Дионис воплощает лик Зевса-Диониса, хранящего в себе сердце Диониса-Загрея).

Мотив поглощения Веры Лидией, заключения дочери в материнскую грудь, является отличительной особенностью ивановского видения, не имеющей аналога в дантовском видении из «Новой жизни». Этот мотив связан с известным духовным стихом Иванова «Сон Матери-Пустыни» и является одной из многочисленных вариаций магистрального для Иванова мотива отождествления микрокосма и макрокосма. Он легко интегрируется с мистериально-дионисийским сюжетом, поскольку категории макрокосма и микрокосма тождественны дионисийскому и титаническому началу соответственно. При таком условии смысл ивановского видения может быть выражен таким образом. Микрокосм, вместивший макрокосм (Вячеслав как новый Дионис, т.е. такая ипостась дионисийского начала, которая, вмещая в себя титаническое, преображает его в земной сфере), совмещается с макрокосмом, вместившим в себя микрокосм (Лидия, заключающая в себе Веру, как Зевс-Дионис, т.е. такая ипостась дионисийского, которая, вмещая в себя титаническое, преображает его в трансцендентной сфере).

Ивановское видение 15 июня 1908 года, на наш взгляд, находится в концептуальном поле тройственных союзов. Брак с Верой Шварсалон, желанность которого выражается как напрямую, так и в визионерской форме, воспринимается как союз не двух, а трех. При этом Вера выступала как земное воплощение, своеобразная реинкарнация ушедшей в трансцендентные сферы Лидии. Брак с Верой становится способом утверждения побеждающей смерть любовной связи с Лидией. Подобный тройственный союз нельзя полностью отождествить с отношениями с Городецким или Сабашниковой. Он является средством преодоления не индивидуации, а смерти, разделяющей человеческих существ на пребывающих во времени и пребывающих в вечности, но цель его та же – достижение мистического всеединства, но не столько в духовно-социальном плане, сколько в космическом, теургическом – воссоединение трансцендентно-духовного с эмпирически-реальным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Мистериально-дионисийский сюжет как clavis universalis художественного мира Иванова

Для Иванова характерен такой творческий метод, который позволяет бесконечно усложнять художественное высказывание. Идея изоморфизма сущего и явления, проявляющаяся прежде всего в подобии микрокосма и макрокосма, выражаемом во всех древних мифологических системах и получившем классическое философское обоснование в «Тимее» Платона, бесконечно мультиплицируется Ивановым, так что каждое художественное произведение Иванова представляет собой реализацию принципа «Πάντα σύμπνοια – “все согласуется и дышит одно в другом”» [Иванов, 1979, с. 170]. Эта же идея выражается в других излюбленных поэтических лозунгах Иванова: «Мир – обличье страждущего бога» [Иванов, 1971, с. 785], «В росинке каждой – небеса» [Иванов, 1971, с. 813].

Эта комплексность и многоаспектность ивановского поэтического мышления приводит исследователей в замешательство: количество смысловых плоскостей, составляющих произведения Иванова, оказывается настолько велико, что практически невозможно не столько даже их идентифицировать и описать, сколько их объединить, увидеть их внутреннюю связность, интегрирующее их начало. Яркий пример такой исследовательской апории – Денис Мицкевич, посвятивший несколько статей разбору всего лишь одного произведения Иванова – сонета «Apollini» [Mickiewicz, 1992; Мицкевич, 2002, 2003]. Исследования Мицкевича выявил ахиллесову пяту палимпсестной концепции художественного мира Иванова: кумулятивное нанизывание смысловых плоскостей подобно хаотическому пасьянсу, структурность которого определяется только личностью поэта, широтой его эрудиции.

Закон развития собственного мироощущения Иванов характеризовал как метаморфозу (в гетевском смысле этого слова) [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 397], т.е. как органический процесс, при котором каждый следующий этап не отменяет предыдущий, а видоизменяет, дополняет или вбирает его в себя. «Я подобен растению, которое так хорошо развивалось доселе из самого себя, находя в земле всегда нужные соки» [Иванов, 1999, с. 14]

Этот «метаморфизм» Иванова формирует убеждение в его «протееморфности». Памела Давидсон недоумевает: «Где нам искать “настоящего” Иванова? Кто он на самом деле – поэт или философ, ученый или учитель, религиозный мыслитель или критик? Можно ли отличить лицо этого Протея от его многочисленных масок?» [Дэвидсон, 2010, с. 65] Протеем называет Иванова также Майкл Вахтель [Вахтель, 2009]. Эта «протееморфность» Иванова приводит некоторых исследователей к редукционистских и нигилистически окрашенным воззрениям на Иванова [Паперный, 2009; Петров, 2017а].

Ключом к пониманию целостности художественного мышления и художественного мира Иванова оказываются его поэтические произведения, а не философские тексты. Поэзия Иванова является более содержательной и концептуальной, чем философско-эстетическая проза. «Ведь центр Вашей духовной жизни лежит за пределами Ваших философских статей; в них Вы даете только характеристики путей и условия узрений, но ступаете Вы по этим путям и моделируете Ваши узрения в Вашей поэзии», – отмечал в письме Иванову от 14 сентября 1929 года Е.Д. Шор [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 346]. Иванов был согласен с мнением своего проницательного собеседника: «<…> статьи не откровенны и не договаривают мою тогдашнюю мысль до конца <…> наряду с моими статьями существует и другой, и гораздо более изобильный и содержательный источник для познания моих интуиций – моя поэзия» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 398, 400]. Ольга Шор приводит обоснование этого приоритета поэзии над

дискурсивно-философской прозой: стихи Иванова «менее рассудочны, а потому гораздо более точны, чем соответствующая им, их лишь комментирующая и без них в сущности неверная проза, поскольку всегда неверна часть, оторвавшаяся от целого и выдающая себя за целое, особенно если часть эта не миф, а рассуждение» [Сегал, Сегал (Рудник), 2008, с. 401].

Это воззрение находит подтверждение и одобрение у многих современных ивановедов. «О чем бы в связи с Ивановым мы ни говорили, рано или поздно мы принуждены обратиться к поэзии: без нее и текст его жизни, и тем более текст прозы лишаются столь упорно и беззаветно взыскуемого смысла» [Барзах, 1995, с. 29]. «В творчестве Иванова часто именно стихи оказываются гораздо более рациональной экспликацией идей» [Гусейнов, 2016b, с. 103]. На поэзию Иванова как главное средоточие его творческой личности и деятельности направлен весь пафос докторской диссертации Л.В. Павловой: «Особенностью нашего подхода является то, что <…> мы исходили не из теоретических построений автора, а обращались непосредственно к его поэтическим текстам, привлекая теорию по мере необходимости в качестве комментария» [Павлова, 2005, с. 292][257].

Мистериально-дионисийский сюжет, как главная универсалия Иванова, формируется и эксплицируется в его поэтических произведениях, а не философско-эстетической прозе, которая выступает как дискурсивный комментарий к художественным текстам поэта.

---

[257] Иная точка зрения на соотношение Иванова-поэта и Иванова-философа тоже имела своих авторитетных глашатаев, среди которых – Анна Ахматова и Л.В. Пумпянский. «Читаю “По звездам” Вячеслава. Какие это статьи! Это такое озарение, такое прозрение. Очень нужная книга. Он все понимал и все предчувствовал. Но удивительно: при такой глубине понимания сам он писал плохие стихи <...>» [Чуковская, 1996, с. 134]. «Если даже допустить, что в истории русской религиозности В. Иванов займет особое важное место, в истории русской литературы будет иначе» [Пумпянский, 2000, с. 540]. «Парадокс Вяч. Иванова заключался в том, что его статьи уже сами по себе были поэзией <...> А стихи оказывались по отношению к этой поэзии чем-то иллюстративным и вторичным, мало что прибавляя к сказанному в статьях столь глубоко и поэтично» [Мусатов, 1991, с. 38].

Важнейший общий вывод нашего исследования состоит в том, что мистериально-дионисийский сюжет может считаться clavis universalis («универсальной отмычкой») художественного мира Иванова. Он пронизывает собой все творчество Иванова, становится основанием системности и целостности его художественного мира. В первой главе мы описали структуру мистериально-дионисийского сюжета, его происхождение, оформление и экспликацию, во второй – то, как эта структура взаимодействует с иным, становясь инструментом порождения новых художественных высказываний, а в третьей – то, как и что рождается в результате гипостазирования этой структуры в инотематическом пространстве.

2. Структурно-семиотическая природа мистериально-дионисийского сюжета

В ходе описания имманентных особенностей мистериально-дионисийского сюжета и его функционирования в процессе создания мистериально-дионисийского метатекста мы использовали структурно-семиотическую терминологию, исподволь осмысляя универсалии художественного мира Иванова как семасиологические категории. В заключении нам хотелось бы раскрыть эту структурно-семиотическую сущность мистериально-дионисийского сюжета более или менее систематически[258].

Прежде всего необходимо сказать, что сама имманентная структура мистериально-дионисийского сюжета является мифопоэтическим по семантике сообщением, которое становится результатом кодирования по определенным правилам.

---

[258] Использование структурно-семиотической методологии и терминологии для осмысления творчества Иванова не является нашим волюнтаристическим актом. О типологическом сходстве ивановской теоретической и художественной мысли со структурализмом писали многие исследователи: [Венцлова, 2012, с. 79, 114; Вестбрук, 2006, с. 33; Мурашов, 2016].

Код определяется Клодом Леви-Строссом как «нечто вроде дешифровочной решетки, прикладываемой к эмпирической данности» [Леви-Строс, 2000, с. 275], а Умберто Эко – как «модель, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений» [Эко, 2019, С. 115]. Структура кода имеет две оси – парадигматическую, или синхроническую, и синтагматическую, или диахроническую. «Парадигматическая ось представляет собой репертуар символов и правил их сочетания, это *ось выбора*; синтагматическая ось – это *ось комбинации* символов, которые выстраиваются во все более сложные синтагматические цепочки» [Эко, 2019, с. 115]. У Леви-Стросса эти две оси выделяются в структуре мифа и называются синхронической, которая определяется как система смыслоразличительных элементов, и диахронической, которая понимается как синтагматическое развертывание сюжета [Мелетинский, 2000, с. 81–82]. Синхроническая, парадигматическая ось соотносится с соссюровской категорией «языка» (language), а диахроническая, синтагматическая – с категорией «речи» (parole).

Мистериально-дионисийский сюжет, описанный нами в параграфе 1.1, может быть рассмотрен как «плоскостная», двумерная кодируемая модель. Синхроническим измерением ее структуры выступают категории, определяющие ее экспликацию как девятерицы, состоящей из трех взаимосвязанных триад. По вертикали (строчки таблицы 1 и 2) такими синхроническими категориями, имеющими парадигматическое значение, выступают триады «одно – иное – сущее», «монада – диада - триада», «дионисийское – титаническое – дионисийско-титаническое». Первая из них характеризует абстрактно-категориальную природу мистериально-дионисийского сюжета, вторая – его единораздельную целостность, а третья – мифологическую семантику. По горизонтали (колонки таблицы 1 и 2) в роли парадигматических категорий выступает триада «трансцендентное – трансцендентно-имманентное – имманентное». С ее помощью различаются

имманентно данные стадии экспликации мистериально-дионисийского сюжета: потенциальный первообраз, идеальная структура; актуальный первообраз, проявленная идеальная структура; реализация актуального первообраза, осуществленная идеальная структура.

Все перечисленные категории действительно образуют систему смыслоразличительных элементов. Репертуар мистериально-дионисийских символов задается по вертикали, а правила их сочетания – по горизонтали.

Мистериальный сюжет нисхождения и сотериологический сюжет восхождения подчиняются одним и тем же структурным правилам. Различие между ними проявляется лишь на семантическом уровне и определяется окказионально-авторскими оппозициями «нисхождение / восхождение», «грехопадение / возрождение», «богоборчество / искупление».

Однако в осмысленный нарратив, наделенный текстопорождающим потенциалом, мистериально-дионисийский сюжет превращается только в результате синтагматического развертывания описанных категорий. Чтобы возникло диахроническое измерение мистериально-дионисийского сюжета, необходима «арматура», под которой в семиотике понимается совокупность устойчивых обобщенных элементов содержания той или иной знаковой системы [Леви-Строс, 2000, с. 393]. Такой арматурой выступает орфико-дионисийская мифологема («Рапсодическая теогония» и мифологической цикл Мелампа) и платонические и неоплатонические космологические схемы. Эта арматура предоставляет для диахронического развертывания мистериально-дионисийского сюжета определенный набор актантов (Зевс, Персефона, Дионис-Загрей, титаны, Зеркало явлений, Зевс-Дионис, новый Дионис), сюжетообразующих мотивов (рождение, отражение, поглощение, сохранение, воскресение) и конструктивных философско-мифологических паттернов, среди которых наиболее востребованный Ивановым – Мировая душа как крестообразное пересечение космогонических кругов тождественного и иного. Мистериально-дионисийский сюжет предстает как

целостная модель в результате кодирования с помощью категориально-мифологических триад и с опорой на орфико-дионисийскую и (нео)платоническую арматуру.

Описав структуру мистериально-дионисийского сюжета в параграфе 1.1, мы рассматриваем ее диахроническое, синтагматическое развертывание с помощью орфико-дионисийской и (нео)платонической арматуры в параграфах 1.4 и 1.5. Параграф же 1.2 и 1.3 посвящены не структурным, а «историческим» предметам – генезису и репрезентации мистериально-дионисийского сюжета в творчестве Иванова.

В главах 2 и 3 мистериально-дионисийский сюжет трактуется как кодирующая структура, текстопорождающая модель. Точка зрения на главную универсалию художественного мира Иванова становится принципиально иной: из объекта кодирования она становится его субъектом, т.е. не кодируемой, а кодирующей структурой. Будучи сам по себе двумерной структурой, мистериально-дионисийский сюжет включается в объемную, трехмерную модель художественного мира Иванова. При этом мистериально-дионисийский сюжет начинает играть роль парадигматической оси художественного мира как кодируемой системы, задавая всем своим составом (см. таблицы 1 и 2) репертуар символов всего художественного мира и правила их сочетания. Кодирующий потенциал мистериально-дионисийского сюжета был описан и исследован во второй главе. Специфика кодирования у Иванова состоит в том, что отдельные части мистериально-дионисийского сюжета, т.е. те или иные его триады, предстают как парадигмы (в платоновском смысле), инварианты, видоизмененное повторение которых продуцирует новые художественные сообщения как варианты исходной модели-кода. В некоторых случаях наблюдается образование констелляций триад мистериально-дионисийского сюжета, берущих на себя парадигматическую функцию. В параграфе 2.9 мы показали,

что подобная техника кодирования художественного высказывания лежит также в основе метода композиции А.Н. Скрябина.

Во второй главе в качестве арматуры кодируемой художественной системы Иванова выступает прометеевский миф, который осмысляется Ивановым как продолжение мифа орфико-дионисийского. Это могло бы создать ложное впечатление, что художественные сообщения Иванова строятся исключительно на мифологическом в целом и дионисийском в частности материале. Это вовсе не так. И параграф 3.1 представляет собой главным образом демонстрацию разнообразия структурно-семантической арматуры художественного мира Иванова. Это выводит нас из довольно витиеватых, но все-таки относительно узких рамок орфико-дионисийской мифологии на широкий простор символического моделирования. Нам удалось установить, что в качестве арматуры, которая используется в процессе трансформации мистериально-дионисийского сюжета-кода в инотематическое сообщение, у Иванова используется пространственная мифология, астральная, растительная, морская и солярная символика, космологическая символика креста. Вовлечение новой структурно-семантической арматуры в процесс кодирования закономерно приводит к формированию мистериально-дионисийского метатекста, который оказывается диахроническим измерением художественного мира Иванова как системы, тем самым «обличьем страждущего бога», которое мы не раз уже упоминали.

Значительная часть нашей диссертации (самые объемные из ее параграфов – 3.2 и 3.3) посвящена сюжету «ты еси», который оказывается производной от мистериально-дионисийского сюжета, организованной с помощью описанного нами выше механизма кодирования внутри художественной системы Иванова – видоизмененного повторения исходного инварианта, которым оказываются две финальные триады мистериального и сотериологического сюжетов.

Какова же структурно-семиотическая природа такого новообразования в рамках мистериально-дионисийского метатекста, как сюжет «ты еси»? Очевидно, что это не обычное новое художественное высказывание, построенное с помощью своеобразной арматуры: антично-мифологических (Дионис, Менада, Лисса, Гиппа), антично-литературных (Психея и Эрос), библейских (Адам и Ева), египетских (Исида и Осирис), оккультных (Атман, Сам, Люцифер) семантических паттернов. На наш взгляд, для определения специфики сюжета «ты еси» подходит термин, предложенный Умберто Эко, – лексикод. Под ним понимается вторичный код, такая «система значащих оппозиций», которая «может не включать в себя правил сочетания, отсылая к тем, что установлены основным кодом» [Эко, 2019, с. 98, 116]. Сюжет «ты еси» как раз и является такой системой, организованной с помощью повторения мистериальных и сотериологических тринитарных оппозиций, взятых из мистериально-дионисийского сюжета и осложненных оппозицией гендерной «мужское / женское». Сюжет «ты еси» не задает новых правил сочетания смыслоразличительных элементов системы, пользуясь теми, что были эксплицированы при формировании мистериально-дионисийского сюжета. Вместе с тем сюжет «ты еси» сам является структурой, наделенной кодирующим потенциалом, сопоставимым с мистериально-дионисийским сюжетом. Эта кодирующая функция принципиально отличает сюжет «ты еси» от стандартного символического высказывания. Первичный и вторичный коды сосуществуют в рамках ивановской художественной системы. Между ними нет никакой конкуренции. Они свободно уживаются, выполняя, в сущности, одну и ту же текстопорождающую функцию – моделирование новых художественных высказываний. Самым показательным примером такого симбиоза мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси» является поэма Иванова «Человек», детальному анализу которой посвящен параграф 3.3. Из этого анализа становится очевидно, что для Иванова характерно переплетение двух кодирующих

текстопорождающих моделей, которые находятся не в конфронтационных, а в комплементарных отношениях[259]. Последний параграф нашего исследования, касающийся визионерского опыта и жизнетворческих практик Иванова, переводит проблему мистериально-дионисийского сюжета как универсальной кодирующей системы с уровня структуры на уровень «истории» (в семиотическом смысле), т.е. реального жизненного осуществления. Мы наблюдаем, как происходит переход от художественного текста к «тексту» жизни, который в случае Иванова определяется теми же «правилами», что и текст художественный.

3. Ревизия дионисийства Иванова

Описанная нами универсальная модель художественного мира Иванова бросает новый свет на проблему дионисийства Иванова.

Стоит начать с того, что в эпоху Серебряного века «В. Иванов был главным глашатаем дионисизма. Он самый замечательный специалист по религии Диониса. Стихи его полны дионисическими темами. Он любил говорить, что для Ницше дионисизм был эстетическим феноменом, для него же это религиозный феномен» [Бердяев, 2000, с. 404]. Дионисийство трактуется еще при жизни Иванова как его главная тема, доминанта всего творчества: «В этот символ растерзанного и возрожденного Диониса укладывается добрая часть поэзии Иванова: но так как это именно символ, а не аллегория, то он живет своей собственной жизнью, допускает очень разнообразное понимание и появляется перед духовным взором поэта в самых различных обличиях» [Зелинский, 2002, с. 259]. «Дионисийская тема не только появилась в отдельных стихотворениях, она на долгие годы определила круг философских, религиозных, поэтических, этических исканий Иванова» [Павлова, 2005, с. 260].

---

[259] Подобная ситуация характерна для естественных языков, где лексикоды накладываются на коды, как, например, коннотации – на денотаты [Эко, 2019, с. 98–99].

Довольно рано становится понятна специфика дионисийства Иванова – орфическая, религиозно-мистическая, мистериальная, противопоставленная отрешенному эстетизму и антихристианству Ницше. «Dei due aspetti di Dioniso, quello gioioso e vitale e quello masochistico e crudele, Ivanov scelse il secondo»[260] [Bazzarelli, 1988, p. 41]. «Поэзия Иванова основана на дионисийском мифе о смерти и воскресении, где из отчаяния рождается новая надежда и прославление жертвы, в оптимистическом ключе христианского совершения и в неприятии радикального ницшеанского атеистического пессимизма» [Каприо, 2016, с. 105]. Концепцию орфизма, развитую Ивановым, Н.М. Бахтин называет «единственной по глубине интуиции» [С. 133][261]. Дионисийская тема становится предметом целого ряда ивановедческих исследований, например: [Davidson, 1988; Тюрина, 1997; Сычева, 2000; Козубовская, 2011; Арефьева, 2012 и др.].

Переход от мотивно-тематического анализа дионисийства в художественной и теоретической мысли Иванова к его концептуальному осмыслению совершается Л. Силард, которая пытается рассмотреть за мифологической семантикой дионисийского сюжета у Иванова общефилософскую основу: «Иванов обнаруживает ядро <…> концепции орфизма не в признании первородного греха (воплощенном в мифологеме о титанах, растерзавших младенца Диониса), а в попытке приблизиться к решению фундаментальной проблемы индивидуального существования – проблемы соотношения единичного и всеобщего» [Силард, 2002d, с. 59]. Концептуализация ивановского дионисийства совершается в работах Юрия Мурашова и Н.М. Сегал-Рудник. Мурашов подходит к дионисийскому мифу у Иванова со структурно-семиотических позиций, выдвигая метафорическую

---

[260] «Из двух аспектов Диониса, одного – радостного и яркого, другого – мазохистского и жестокого, Иванов выбрал второй».

[261] Критика научных идей Иванова о религии Диониса, развитая Н.В. Брагинской [Брагинская, 1988], подвергается ревизии Ф. Вестбруком [Вестбрук, 2007] и Н.А. Вагановой [Ваганова, 2010].

трансформацию одного мифологического образа в другой как парадигматическую основу ивановского мифопоэтического мышления. Ивановский многоликий Дионис интерпретируется при этом как прообраз «единого героя» структурализма [Murashov, 1999; Мурашов, 2016]. Н.М. Сегал-Рудник утверждает, что у Иванова формируется некий дионисийский «сюжет, достаточно устойчиво функционирующий в поэтических, философских и публицистических текстах» [Сегал-Рудник, 2016, с. 28]. Этот сюжет состоит, по ее мнению, из трех элементов: пафос – экстаз – катарсис. Схема Сегал-Рудник родственна нашему подходу своей латентной диалектичностью. В основе ивановского сознания и художественного мира как коррелята этого сознания действительно лежит оперирование диалектическими триадами.

Наша концепция отчасти солидаризуется со структурно-семиотическим подходом Мурашова и диалектическим подходом Сегал-Рудник. Вместе с тем она принципиально отличаются от того и другой тем, что мы рассматриваем ивановскую дионисийскую мифологему как развернутый, диалектически и структурно организованный нарратив, имеющий кодирующий, текстопорождающий потенциал.

Мистериально-дионисийский сюжет предстает как тотальная, всеохватная супер-структура, «управляющая программа» ивановского художественного мира, значение которой трудно переоценить. Вызревая в творчестве Иванова 1880-х гг., мистериально-дионисийский сюжет оформляется в 1890 – начале 1900 гг. под влиянием Ницше и самостоятельного изучения поэтом орфизма и дионисийских культов. В 1900–1910-е гг. он выступает как структурно-семиотическая доминанта, текстопорождающая модель. В конце 1900–1910-е мистериально-дионисийский сюжет претерпевает ряд метаморфоз, которые выражаются в дифференциации из него сюжета «ты еси». Вершина художественного творчества Иванова – поэма «Человек» – представляет собой симбиоз

мистериально-дионисийского сюжета и сюжета «ты еси». Этот симбиоз сохранится вплоть до 1930-1940-х гг., проявляясь в статье «Anima» и других произведениях. Иванов отходит от Диониса, но не забывает его, Дионис тлеет как бы под новыми пластами его мысли и творчества.

Наше исследование имеет самые широкие **перспективы**, поскольку оно поддается и даже требует масштабирования. Во-первых, привлечение нового материала (всего корпуса произведений Иванова) позволит выяснить, какие еще механизмы текстопорождения (арматуру в структурно-семиотической терминологии) использует Иванов при создании мистериально-дионисийского метатекста. Во-вторых, четкое понимание структурно-семантической природы художественного мира Иванова позволит поставить сравнительно-сопоставительные литературоведческие исследования поэзии Серебряного века на новые методологические и концептуальные рельсы. Продуктивным может оказаться сравнение структуры художественного мира Иванова со структурами художественных миров других поэтов Серебряного века. В-третьих, выявленные нами универсалии позволяют глубже понять специфику художественно-философского мышления Иванова. Вопрос о сходстве Иванова с мыслителями Серебряного века (П. Флоренским, Н. Бердяевым, С. Булгаковым и др.) может быть рассмотрен с новых концептуальных позиций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Августин блаженный. О граде Божием. Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. 1296 с.
2. Аверин Б.В. Два камертона к «Кормчим звездам» Вяч. Иванова // Мир русского слова. 2015, №3. С. 68–70.
3. Аверинцев С.С. «Скворешниц вольных гражданин…»: Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2001. 167 с.
4. Аверинцев С.С. Вяч. Иванов как истолкователь Евангелия // Символ. 2008. № 53–54. С. 781–790.
5. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы.1975. №8. С. 145–192.
6. Аверинцев С.С. Предварительные замечания // Иванов В.И. Человек. Приложение: статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 51–72.
7. Аверинцев С.С. Разноречие и связность мысли Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. С. 7–24.
8. Аверинцев С.С. Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. М.: Наука, 1989. С. 42–57.
9. Аверинцев С.С., Шишкин А.Б. Сентенции и фрагменты Вяч. Иванова в записях О. Шор // Русско-итальянский архив. Т. III. Вячеслав Иванов – новые материалы / Под ред. Д. Рицци, А. Шишкина. Салерно: Университет Салерно, 2001. С. 133–149.
10. Александрова А. Μετάνοια – идея раннего Вячеслава Иванова // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2001. T. 46. P. 153–159.
11. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. Составление и подготовка текстов В. А. Дымшица и К. Ю. Лаппо-Данилевского. Статья и комментарии К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб.: ИНАПРЕСС, 1995. 384 с.

12. Андроник (Трубачева А.С.), Иванов Д.В., Шишкин А.Б. Переписка Вячеслава Иванова со священником Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. С. 93–120.
13. Античные гимны / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1988. 362 с.
14. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с.
15. Арефьева Н.Г. Дионисийские черты лирической героини в поэтическом сборнике Вячеслава Иванова «Cor ardens» // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. №11. С. 4–9.
16. Арефьева Н.Г. Древнегреческие мифопоэтические традиции в литературе русского модерна (Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов). Астрахань: Издательство Астраханского университета, 2007. 270 с.
17. Асоян А.А. «Почтите высочайшего поэта…». Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. 214 с.
18. Асоян А.А. Данте и Вячеслав Иванов // Асоян А.А. Данте и русская литература. Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989. С. 121–143.
19. Афонасин Е.В. Демиург в античной космогонии // ΣΧΟΛΗ. 2013. Vol. 7.1. С. 69–109.
20. Баландин Д.В. Космогония в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2015. №3. С. 48–58.
21. Баранова Е.П. Поэмное творчество Вячеслава Иванова (символико-философская система). Автореф. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Иваново, 2011. 24 с.
22. Барзах А.Е. Материя смысла // Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. СПб., 1995. С. 5–64.
23. Баркер Е.Н. Творчество Лидии Зиновьевой-Аннибал. СПб.: Logos, 2003. 323 с.

24. Барский Е.В. Люцифер // Православная энциклопедия. Т. 42. М.: Православная энциклопедия, 2016. С. 199–201.
25. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
26. Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 Т. Т.6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
27. Бахтин Н.М. Орфизм и христианство // Бахтин Н.М. Философия как живой опыт. М.: Лабиринт, 2008. С. 130–133.
28. Бёрд Р. «Переписка из двух углов»: историко-литературный комментарий и исследование // Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. С. 87–199.
29. Бёрд Р. А.Ф. Лосев и В.И. Иванов: корни религиозной герменевтики // Образ мира – структура и целое: Лосевские чтения. 1999. №3. С. 225–233.
30. Бёрд Р. Вячеслав Иванов и Плутарх // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 335–344.
31. Бёрд Р. К творческой истории статьи Вячеслава Иванова «Древний ужас» // Русская литература. 2012. №1. С. 57–61.
32. Бёрд Р. Катарсис – матезис – праксис: мистическая триада в эстетике Вяч. Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №1. С. 289–301.
33. Бёрд Р. Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова (О стихотворении «Милы сретенские свечи») // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 179–193.
34. Бёрд Р. Обряд и миф как жанровые категории в русском модернизме // Мир психологии. 2003. №1. С. 157–163.
35. Бёрд Р. Русская идея (1930) // Символ. 2008. № 53–54. С. 85–96.

36. Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения. М.: Издательство ЭКСМО-Пресс; Харьков: Издательство Фолио, 2000. 624 с.
37. Бибихин В.В. А.Ф. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 283–288.
38. Бибихин В.В. Ты еси // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 286–302.
39. Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб.: Наука, 1997. 526 с.
40. Блискавицкий А.А. Философия искусства Вячеслава Иванова. Автореф. дисс. …. канд. филос. наук. Специальность 09.00.04 – Эстетика. М., 2013. 24 с.
41. Блок А. Творчество Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 62–73.
42. Богомолов Н. А. Вяч. Иванов между Римом и Грецией // Богомолов Н.А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М.: Издательствово Кулагиной – Intrada, 2010a. С. 18–23.
43. Богомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №2. С. 105–114.
44. Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903 – 1907 годах: Документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2009. 286 с.
45. Богомолов Н.А. К изучению круга чтения Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010b. С. 448–461.

46. Богомолов Н.А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н.А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 67–98.
47. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.: НЛО, 1999. 560 с.
48. Богомолов Н.А., Гречишкин С.С., Кузнецова О.А. Переписка Вяч. Иванова с С.К. Маковским // Новое литературное обозрение. 1994. №10. С. 137–164.
49. Бонгард-Левин Г. М. Вяч. Иванов: «Я пошёл к немцам за настоящей наукой» // Вестник древней истории. 2001. №3. С. 150–184.
50. Бонгард-Левин Г. М., Котрелев Н.В., Ляпустина Е.В. История и поэзия: Переписка И. М. Гревса и Вяч. Иванова М.: РОССПЭН, 2006. 448 с.
51. Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века (феноменология эпохи). М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 720 с.
52. Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М.: Наука, 1988. С. 294–329.
53. Брюсов В. Вячеслав Иванов: Прометей: Трагедия // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 396 –398.
54. Булгаков С.Н. «Сны Геи» // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 297–307.
55. Ваганова Н.А. Дионисийство как прахристианство в книге Вяч. Иванова «Дионис и прадионисийство» // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. 2010. Вып. 4. С. 63–74.

56. Вахтель М. Вяч. Иванов – студент Берлинского университета (статья вторая) // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 3. / Сост. С.В. Федотова, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 275–307.
57. Вахтель М. Дионис или Протей? О ранней переписке Вяч. Иванова с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894–1903. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1. С.5–21.
58. Вахтель М. К теме «Вячеслав Иванов и Гете» // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. М.: 1996. С. 186–191.
59. Вахтель М. Научный проект: в поисках подлинного «Диониса» (О неосуществленной немецкой книге Вяч. Иванова по неизвестным материалам) // Вестник истории, литературы, искусства. 2008. Т. V. С. 551–560.
60. Вахтель М. Рождение русского авангарда из духа немецкого антиковедения: Вильгельм Дёрпфельд и Вячеслав Иванов // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 139–147.
61. Вахтель М. Русский Фауст Вячеслава Иванова // Минувшее. Исторический альманах. 1993. Вып. XII. С. 265–273.
62. Вахтель М., Кузнецова О.А. Переписка Вяч. Иванова с А.В. Гольштейн // Studia Slavica Hungarica. 1996. №41. С. 335–376.
63. Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: НЛО, 2012. 624 с.
64. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. 418 с.
65. Вестбрёк Ф. Историософия Вергилия в концепции Вячеслава Иванова // Символ. 2008. № 53–54. С. 135–152.
66. Вестбрёк Ф. Фрагмент неоконченной трагедии «Антигона» Вячеслава Иванова // Europa Orientalis. Т. XXI. 2002. №1. С. 170–211.

67. Вестбрук Ф. Вячеслав Иванов и «новая мифология» // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 22–34.
68. Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия. Вячеслав Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам: [Б.и.], 2007. VIII+312 с.
69. Вести отовсюду // Золотое руно. 1908. №11–12. С. 87–90.
70. Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С. А. Аскольдова, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Е. Н. Трубецкого, В. Ф. Эрна и др. М.: Школа «Языки славянской культуры», 1997. 752 с.
71. Волошин М. А. Собрание сочинений. Т. 9: Письма 1903–1912. М.: Эллис Лак, 2010. 785 с.
72. Вольтер Н. Символика «Прометея» // Александр Николаевич Скрябин, 1915 – 1940 : Сб. к 25-летию со дня смерти. М., Л.: Музгиз, 1940. С. 116–144.
73. Гардзонио С. По поводу «фэзуланского» сонета Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 295–300.
74. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.
75. Гаспаров М.Л. Вячеслав Иванов // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. М.: Наука, 1993. 782 с.
76. Герасимов Ю.К. Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова «Ниобея» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. Л.: Наука, 1984. С. 178–203.
77. Геродот. История. М.: АСТ; Ладомир, 2001. 752 с.

78. Гесиод. Теогония (О происхождении богов) [Электронный ресурс] URL: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1425407001#507 (Дата обращения: 18.07.2020)
79. Гигин. Астрономия. СПб.: Алетейя, 1997. 224 с.
80. Гигин. Мифы. СПб.: Алетейя, 2000. 480 с.
81. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. 686 с.
82. Глухова Е.В. Андрей Белый – Вячеслав Иванов: концепция духовного пути // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. С. 100–132.
83. Глухова Е.В., Федотова С.В. Письма Вяч. Иванова и М.О. Гершензона // Русско-итальянский архив. Т. VIII / Сост. Кристиано Дидди и Андрей Шишкин. Салерно, 2011. С. 47–104.
84. Гоготишвили Л.А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №1. С. 213–249.
85. Гоготишвили Л.А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гоготишвили Л.А. Непрямое говорение. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 8–68.
86. Грабар М. Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов: литературоведческий диалог или взаимное непонимание? // Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – Europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg: Universitätverlag C. Winter, 1993. S. 204–209.
87. Грабар М. Отклики теории Вячеслава Иванова «Ты еси» у Эммануэля Левинаса и Жака Дерриды // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов: Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav

Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019. М.: Водолей, 2021. С. 225–233.

88. Гравин А.А. Символизм Вячеслава Иванова и Андрея Белого в свете предикативной концепции Людмилы Гоготишвили // Соловьевские исследования. 2022. Вып. 4. С. 133–147.

89. Грек А.Г. Красота мира в «Кормчих звездах» Вячеслава Иванова // Логический анализ языка. Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М.: Индрик, 2004a. С. 321–334.

90. Грек А.Г. Об анаграмматическом принципе в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010a. С. 17–34.

91. Грек А.Г. Поэтический язык Вячеслава Иванова. Автореф. дисс. … доктора филол. наук. М., 2004b. 51 с.

92. Грек А.Г. Стилистика стихотворений-дифирамбов в творчестве Вяч. Иванова // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010b. С. 177–185.

93. Гречишкин С.С., Котрелев Н.В., Лавров А.В. Переписка [В.Я. Брюсова] с Вячеславом Ивановым // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Издательство «Наука», 1976. С. 428–543.

94. Громов М.Н. Софийные мотивы в творчестве Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 25–30.

95. Гурьянов И.Г. Пространственный аспект метафизики платонизма и «величие духа» в философии Фичино // Платоновские исследования. 2019. Т. 11. Вып. 2. С. 245–275.

96. Гусейнов Г. Ч. Проекции «дионисийства» в биографии Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в

оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.2. СПб.: Издательство РХГА, 2016b. С. 96–121.

97. Гусейнов Г.Ч. «Могущественный импульс Фридриха Ницше», или Дионисийство Вячеслава Иванова на фоне европейского модернизма // // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016a. С. 92–108.

98. Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинский; примеч. М. Лозинский. М.: РИПОЛ классик, 2001. 644 с.

99. Дельсон В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 430 с.

100. Джулиано Дж. Цикады в поэзии Вяч. Иванова и Андрея Белого // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 35–41.

101. Диодор Сицилийский. Историческая библиотека // Симпозион. URL: https://simposium.ru/ru/node/9860 (Дата обращения: 09.03.2022).

102. Дмитриев В. Вяч. Иванов и Платон // Новый журнал. 1988. № 172–173. С. 323–330.

103. Доценко С.Н. О фольклорных источниках стихотворения Вячеслава Иванова «Розалия св. Николая» // Русская литература. 2006. №3. С. 108–114.

104. Дудек А. Идеи бл. Августина в поэтическом восприятии Вяч. Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №1. С. 353–364.

105. Дэвидсон П. «Зимние сонеты» Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов: материалы и исследования. М.: 1996. С. 209–231.

106. Дэвидсон П. Афины или Иерусалим: две вещи несовместные? // Вяч. Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 65–72.

107. Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. Т. 10. СПб.: Общество для научных еврейских изданий Брокгауз-Ефрон, 1911. 954 с.

108. Еврипид. Трагедии. Т. 2. М.: Художественная литература, 1969. 720 с.

109. Епишева О.В. Лунные мотивы в лирике К. Бальмонта и Вяч. Иванова: особенности фонетического строя стихотворений // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 73–83.

110. Ермакова Л.Л. «Семеро против Фив» в мифопоэтике Вяч. Иванова // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 138–153.

111. Жукоцкая З.Р. Дионисийский феномен в творчестве Ницше и Вяч. Иванова // Русская философия между Западом и Востоком: Материалы V Всероссийской научной заочной конференции. Екатеринбург: [Б.и.], 2001. С. 105–113.

112. Зелинский Ф.Ф. Введение в творчество Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов ~ творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002. С. 255–261.

113. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры. СПб.: Марс, 1995. 380 с.

114. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Из дневника 1904 и 1906 гг. // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО; СПб.: ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, 2009. С. 786–794.

115. Зобин Г. Вячеслав Иванов. М.: Молодая гвардия, 2022. 415 с.

116. Зобнин Ю. В. Материалы к летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова. Часть 1. 1866 – 25.10.1907. [Электронный ресурс] URL: http://www.v-

ivanov.it/files/208/works/zobnin_materialy_k_letopisi_ivanova_2011.pdf (дата обращения: 07.06.2021).

117. Зотова О.Н. Лирика Владимира Соловьева: единство на основе повторяемости. Автореф. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Смоленск, 2014. 29 с.

118. Ибрагимов М.Э. Драматургия русского символизма: поэтика мистериальности. Автореф. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – русская литература. Казань, 2000. 18 с.

119. Иванов В. И. <Интеллектуальный дневник 1888-1889 гг.> / Подготовка текста Н.В. Котрелева и И.Н. Фридмана. Прим. Н.В. Котрелева // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 10–61.

120. Иванов В. И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика / отв. ред. А.Б. Шишкин и О.Л. Фетисенко. СПб: Издательство «Пушкинский Дом», 2021. 476 с.

121. Иванов В. И. Прометей. Трагедия. Петербург: Алконост, 1919. XXV+82 с.

122. Иванов В. И. Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 5–221.

123. Иванов В. И. Эллинская религия страдающего бога. Глава II // Новый путь. 1904b. №2. С. 48–77.

124. Иванов В.И. <Из черновых записей о Данте> // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996a. С. 7–13.

125. Иванов В.И. Анима. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 142 с.

126. Иванов В.И. Гуманизм и религия. О религиозно-историческом наследии Виламовица // Символ. 2008a. №54-55. С. 185-219.

127. Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. Баку: 2-я государственная типография, 1923. VII+304 с.

128. Иванов В.И. Избранная переписка с сыном Димитрием и дочерью Лидией // Символ. №53-54. 2008с. С. 460–627.

129. Иванов В.И. Лекции о Данте 1921 года // Europa Orientalis. Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция. Т. XXIX. 2017. С. 343–353.

130. Иванов В.И. Младенчество. СПб.: Алконост, 1918. 58 с.

131. Иванов В.И. О Дионисе орфическом // Русская мысль. 1913. №11. С. 70–96.

132. Иванов В.И. О многобожии // Новое литературное обозрение. 1994a. №10. С. 33–39.

133. Иванов В.И. Орфей // Труды и дни. 1912. №1. С. 60–63.

134. Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. Сост. В.В. Сапов. М.: Астрель, 2007. 1137 с.

135. Иванов В.И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические: Статьи и афоризмы. Книга 2. Примечания, СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2018. 674 с.

136. Иванов В.И. Религия Диониса. Главы I-III // Вопросы жизни. 1905a, №6. С. 185-220.

137. Иванов В.И. Религия Диониса. Главы IV–V // Вопросы жизни. 1905b. № 7. С. 122–148.

138. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. I. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. 872 с.

139. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. II. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. 852 с.

140. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. III. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. 897 с.

141. Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. 800 с.

142. Иванов В.И. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. В 2 ТТ. СПб.: Академический проект, 1995. 480 с.; 431 с.

143. Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога. Введение. Глава I // Новый путь. 1904a, №1. С. 110–124.

144. Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога. Глава III // Новый путь. 1904c. №3. С. 38–61.

145. Иванов В.И. Эллинская религия страдающего бога. Глава IV // Новый путь. 1904d. №5. С. 29–40.

146. Иванов Вяч. [Фрагмент комментария к поэме «Человек»] // Иванов В.И. Человек. Приложение: статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006b. С. 8–13.

147. Иванов Вяч. Ars Mystica. Послание (к А.М. Д-скому) // Символ. 2008d. №54-55. С. 42–63.

148. Иванов Вяч. Автобиографическое письмо С.А. Венгерову // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 16–33.

149. Иванов Вяч. Доклад «Евангельский смысл слова “земля”». Письма. Автобиография (1926) / Публ., вступ. ст. и коммент. Г.В. Обатнина // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1991 год. СПб.: Академический проект, 1994b. С. 142–170.

150. Иванов Вяч. Евангельский смысл слова «земля» / Подгот. текста, коммент. и прилож. О. Фетисенко // Символ. 2008b № 53–54. С. 68–84.

151. Иванов Вяч. Человек. Репр. изд. М.: Прогресс-Плеяда, 2006a. 120 с.

152. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. 208 с.

153. Иванов Вячеслав, Зиновьева-Аннибал Лидия. Переписка: 1894–1903. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1. 752 с.; Т. 2. 568 с.

154. Иванов Вячеслав. Историософия Вергилия // Символ. 2008e. №54-55. С. 152–167.

155. Иванов Вячеслав. Скрябин. М.: ИРИС-ПРЕСС, 1996b. 96 с.

156. Иванов Д.В., Шишкин А.Б. Вячеслав Иванов. «Любовь – мираж?». Музыкальная трагикомедия // Русско-итальянский архив. Т. III. Вячеслав Иванов – новые материалы / Под ред. Д. Рицци, А. Шишкина. Салерно: Университет Салерно, 2001. С. 49–132.

157. Иванов Д.В., Шишкин А.Б. Переписка С.Л. Франка и В.И. Иванова // Символ. 2008. №53–54. С. 438–459.

158. Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М.: РИК «Культура», 1992. 432 с.

159. Иванова-Скрябина А.Н. Образ А. Н. Скрябина в критике. Оценка «Прометея» современниками // А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016 С. 32–40.

160. Ивлев В.П. Вяч. Иванов и евангельский смысл слова «земля» (Ин. 8:6; Ин. 8:8) // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 541–548.

161. Исупов К.Г. Герменевтика Вяч. Иванова // Исупов К.Г. Символизм и герменевтика. Siedlce, 2012. С. 48–98.

162. Йованович М. Вячеслав Иванов и Михаил Бахтин // Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – Europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg: Universitätverlag C. Winter, 1993. S. 223–239.

163. Казанский Н. Н. Мифотворчество Вяч. Иванова (на примере мифа об Атлантиде) // Terra balcanistica. Terra slavica: К юбилею Татьяны Владимировны Цивьян. М.: [Институт славяноведения РАН], 2007. С. 131–139.

164. Кант И. Критика чистого разума. М.: Академический проект, 2020. 567 с.

165. Капри Г. На пути к страдающему богу // Новое литературное обозрение. 1994. №10. С. 27–32.

166. Каприо С. У истоков современного спиритуализма: наследие Ф. Ницше // Вячеслав Иванов. Исследования и матералы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 92–108.

167. Каяниди Л.Г. Закон золотого сечения в интерпретации Павла Флоренского и его приложение в поэзии Вячеслава Иванова // Science et littérature. Inspirations réciproques Europe centrale et orientale (XIX^{e}-XXI^{e} siècles). Paris: Editions Le Manuscrit, 2020a. С. 245–271.

168. Каяниди Л.Г. Орнитологическая символика (орел / коршун) в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 71. С. 245-269.

169. Каяниди Л.Г. Поэтическая ангелология Вячеслава Иванова // Авраамиевская седмица. Материалы Международной научной конференции. Смоленск: Свиток, 2017. С. 162–177.

170. Каяниди Л.Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова. Дисс. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Смоленск, 2012. 188 с.

171. Каяниди Л.Г. Трагедия Вяч. Иванова «Прометей» в свете исследований культа Кабиров в немецкой классической филологии XIX века // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2023. Т. 45, № 7. С. 90–97.

172. Каяниди Л.Г. Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и Гераклит // Известия СмолГУ. 2020b. №4. С. 5–24.

173. Кибальниченко С. А. Реализация «основного мифа» Вяч. Иванова в трагедии «Прометей». Дисс. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Воронеж, 2017. 181 с.

174. Климент Александрийский. Строматы. Т.2. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2003. 336 с.

175. Климент Александрийский. Увещевание к язычникам. Кто из богатых спасается. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2006. 288 с.

176. Климов А.Е. Вячеслав Иванов в Италии (1924 – 1949) // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / под ред. Н.П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 151–165.

177. Клюс Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999. 240 с.

178. Кобринский А.А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб: Вита Нова, 2007. 446 с.

179. Козубовская Г.П. Вяч. Иванов: миф о Дионисе и принцип дионисийства // Козубовская Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика. Барнаул: АлтГПА, 2011. С. 150–170.

180. Кондюрина А.А., Иванова Л.Н., Рицци Д., Шишкин А.Б. Переписка В.И. Иванова и О.А. Шор // Русско-итальянский архив. Т. III. Вячеслав Иванов – новые материалы / Сост. Д. Рицци и А. Шишкин. Салерно: Университет Салерно, 2001. С. 151–455.

181. Корецкая И.В. Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума. Вена: Peter Lang, 1998. С.283–292.

182. Котрелев Н.В. «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (из материалов к комментарию на корпус лирики) // Котрелев Н.В. За 50 лет: избранные труды. В 2 кн. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2023а. С. 294–312.

183. Котрелев Н.В. Вяч. Иванов и Вл. Соловьев (Заметки к проблеме понимания мистического дискурса) // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО; СПб.: ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, 2009. С. 331–344.

184. Котрелев Н.В. Вячеслав Иванов в работе над переводом Эсхила // Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М.: Наука, 1989b. С. 497-522.

185. Котрелев Н.В. Вячеслав Иванов. Curriculum vitae (Неизданная автобиографическая справка Вячеслава Иванова) // Котрелев Н.В. За 50 лет: избранные труды. В 2 кн. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2023a. С. 215–225.

186. Котрелев Н.В. Из переписки Александра Блока с Вяч. Ивановым // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1982. Т. 41. №2. С. 163–176.

187. Котрелев Н.В. К истории создания «Кормчих звезд» Вячеслава Иванова // Русская мысль. 1989b. 15 сентября. № 3793. С. 11.

188. Котрелев Н.В. К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 201–210.

189. Кржимовская Е. Скрябин и русский символизм // Советская музыка. 1985. №2. С. 82 – 86.

190. Кружков Г. «Мы – двух теней скорбящая чета». Лондонский эпизод 1899 года по письмам Вяч. Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал // Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М.: НЛО, 2001. С. 344–380.

191. Кузнецова О.А. Переписка Вяч. Иванова с С.А. Венгеровым // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1993. С. 72–100.

192. Кумпан К.А. [Комментарий к статье «Ницше и Дионис»] // Иванов В. И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические: Статьи и афоризмы. Книга 2. Примечания, СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2018. С. 66–103.

193. Лаппо-Данилевский К.Ю. Вячеслав Иванов в диалоге со школой А.А. Потебни и утверждающимся формализмом // Летняя школа по русской литературе. 2023. Т. 19. № 1–2. С. 42–88.

194. Лаппо-Данилевский К.Ю. Вячеслав Иванов о наследии Ульриха фон Виламовица-Мёллендорфа // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 132–138.

195. Лаппо-Данилевский К.Ю. Европейский гуманизм как живая сила. Вяч. Иванов о научном наследии Виламовица-Мёллендорфа // Символ. 2008. № 53–54. С. 168–185.

196. Лаппо-Данилевский К.Ю. Труды А.Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский. Актуальные аспекты наследия: Исследования и материалы. СПб.: Наука, 2011. С. 96–109.

197. Леви-Строс К. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.

198. Лео Д. Ди. Преломление образа Фауста у Вячеслава Иванова // Il mondo slavo e l’Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016). Torino, 2016. С. 137–146.

199. Лепахин В.В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. 400 с.

200. Лобанова М.Н. Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время. СПб.: Петроглиф. 2012. 368 с.

201. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. 620 с.

202. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. М.: Мысль, 1993. С. 61–612.

203. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа». М.: Издательский Дом ЯСК; Гнозис, 2022. 696 с.

204. Лосев А.Ф. Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М.: Наука, 1989. С. 464–467.

205. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. 624 с.

206. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое само. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 635–822.

207. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

208. Лосев А.Ф. Самое само // Миф –Число – Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 299 – 526.

209. Лосев А.Ф. Теогония и космогония // Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. С. 681–881.

210. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. М.: МГУ, 1979. 416 с.

211. Лукиан Самосатский. Сочинения. В 2 Т. СПб.: Алетейя, 2001. Т.1. 479 с; Т.2. 538 с.

212. Лукреций. О природе вещей. М.: Художественная литература, 1983. 383 с.

213. Магомедова Д.М. Вагнеровский слой в «Повести о Светомире царевиче» Вяч. Иванова // Иванов Вяч. Повесть о Светомире царевиче. М.: Ладомир; Наука, 2015. С. 233–254.

214. Магомедова Д.М. Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 677–683.

215. Магомедова Д.М. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., 1996. С. 297–304.

216. Маковельский А.О. Досократики: Часть 2. Элеатовский период: первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в

свете новейших исследований. Казань: Издание книжного магазина М.А. Голубева, 1915. 242 с.

217. Маковельский А.О. Досократики: Часть 1. Доэлеатовский период: первые греческие мыслители в их творениях, в свидетельствах древности и в свете новейших исследований. Казань: Издание книжного магазина М.А. Голубева, 1914. XL+211 с.

218. Маковский С.К. Портреты современников. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. 415 с.

219. Манн Т. Иосиф и его братья. Т. 1. М.: Правда, 1991. 720 с.

220. Маркус В. О Скрябине, «Прометее» и публике // Музыкальная жизнь. 1988. №13. С. 109–111.

221. Махлин В.Л. «Ты еси»: Достоевский между Вяч. Ивановым и М.М. Бахтиным // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 50–76.

222. Маштакова Л.В. Поэтический цикл «Порыв и грани» в системе художественного целого книги Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903) // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. Т. 27. Вып. 2. С. 192–200.

223. Маштакова Л.В. Художественная целостность книги Вяч. Иванова «По звездам» (1909) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 2. С. 95–101.

224. Маштакова Л.В., Созина Е.К. Книга Вяч. Иванова «По звездам»: принципы «единого миросозерцания» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2017. Т. 18. № 1. С. 102–112.

225. Маштакова Л.В., Созина Е.К. Поэтика теофании в книгах Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1902-1903) и «Прозрачность» (1904): трансформации

вечноженственных образов // Имагология и компаративистика. 2022. № 18. С. 94–117.

226. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.

227. Микушевич В.Б. Софиократия по Вячеславу Иванову // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 19–24.

228. Минц З. Г. А. Блок и В. Иванов. Статья I. В годы первой русской революции // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 604: Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1982. С. 97–111.

229. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Минц З.Г. Поэтика русского символизма. М.: Искусство, 2004. С. 59–96.

230. Минц З.Г., Обатнин Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика реальности. [Б.м.], 1988. 22. С. 59–65.

231. Михайлова М.В. Вяч. Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «яркий образ возможного счастия» // Философские эманации любви. М.: Издательский дом ЯСК, 2018. С. 62–98.

232. Мицкевич Д. Культура и петербургская поэтика Вяч. Иванова: «Apollini» // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 233–253.

233. Мицкевич Д. Принцип «восхождения» в сонете Apollini Вячеслава Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №1. С. 251–273.

234. Мурашов Ю. Дионисийство символизма и структуралистическая теория мифа (Вячеслав Иванов и Юрий Лотман/Зара Минц) // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т.1. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 122–131.

235. Мусатов В.В. К истории одного спора (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс (Нравственно-философская проблематика в русской литературе XX века). Иваново: [Б.и.], 1991. С. 26–39.

236. Мыльникова И.А. Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 87–95.

237. Нефедьев Г.В. К подтексту стихотворения Вяч. Иванова «Атлантида» // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 227–232.

238. Николаев Н.И. Вяч. Иванов и круг Бахтина // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 286–294.

239. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 3. М.: Культурная революция, 2014. С. 315–596.

240. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 5. М.: Культурная революция, 2012. С. 9–227.

241. Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: Эллинство и пессимизм. М.: Академический проект, 2007. 166 с.

242. Нонн Панополитанский. Деяния Диониса. СПб.: Алетейя, 1997. 540 с.

243. Обатнин Г.В. Документальные крохотки к теме «Вяч. Иванов и М. Кузмин» // Русский модернизм и его наследие. М.: НЛО, 2021a. С. 125–137.

244. Обатнин Г.В. К биографии Вяч. Иванова: «четные Среды» // Литературный факт. 2021b. № 1. С. 133–144.

245. Обатнин Г.В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)). М.: НЛО, 2000. 240 с.

246. Обатнин Г.В. История текста как метод его анализа: о стихотворении Вяч. Иванова «Земля» // Europa Orientalis Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вячеслава Иванова. X Международная конференция. Т. XXIX. 2017. С. 221–233.

247. Обатнин Г.В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №2. С. 261-343.

248. Обатнин Г.В., Соболев А.Л. История работы Вячеслава Иванова над сборником «По звездам» // Иванов В. И. По звездам: Опыты философские, эстетические и критические: Статьи и афоризмы. Книга 2. Примечания. СПб: Издательство «Пушкинский Дом», 2018. С. 32–64.

249. Обатнин Г.В. «Φιλία» Вяч. Иванова как ракурс в биографии // Вяч. Иванов: Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. Т. II. СПб.: РХГА, 2016. С. 411–436.

250. Овидий Публий Назон. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.

251. Овсянников С. Минея и палимпсест: «церковное» и «персональное» время в стихах Вяч. Иванова // Europa Orientalis 2016. №35. С. 167–176.

252. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.

253. Павлова Л.В. «Все горы, за грядой гряда»: о некоторых особенностях ландшафта поэтического мира Вячеслава Иванова // Первые Авраамиевские чтения: материалы научно-практической конференции (26 сентября 2003 г.). Смоленск: Универсум, 2003. С. 125–135.

254. Павлова Л.В. Вопросы поэтики Вячеслава Иванова. Дисс. … доктора филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Смоленск, 2005. 507 с.

255. Павлова Л.В. День «белоогненный» и «день влажнокудрый» в «Кормчих Звездах» Вячеслава Иванова // Известия АН. Серия литературы и языка. 2000. Т. 59. № 6. С. 49–52.

256. Павлова Л.В. Море в лирике Вячеслава Иванова: парадигмы акустических образов // Современные методы анализа художественного произведения: материалы научного семинара. Смоленск, 2002. С. 149–160.

257. Павлова Л.В. На пути к «Словарю поэтического языка Вячеслава Иванова», или Чем наполнить словарную статью // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 722–741.

258. Павлова Л.В. От метафоры к символу: образ Утренней Звезды в книге Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды» // Русская филология: ученые записки Смоленского гос. пед. ун-та. 2001 г. / Сост. и ред. М.В. Ливанова, И.В. Романова. Смоленск, 2001. С. 199-206.

259. Павлова Л.В. Символика горы в поэзии Вячеслава Иванова // Русская филология: учёные записки Смоленского гос. пед. ун-та / Сост. и ред. Э.Л. Котова, И.В. Романова. Смоленск: СГПУ, 2004a. Т. 8. С. 57–66.

260. Павлова Л.В. У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова. Смоленск: СГПУ, 2004b. 264 с.

261. Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 с.

262. Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Ярким каменьем богаты: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2017. 288 с.

263. Павлова Л.В., Романова И.В. Неочевидные структуры текста. Применение программных комплексов для нужд филологического анализа текста: монография. Смоленск: Свиток, 2015. 148 с.

264. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Институт русского языка РАН, 1995. 491 с.

265. Павсаний. Описание Эллады. В 2 т. М.: ООО «Издательство АСТ»: «Ладомир», 2002. Т. 1. 492 с. Т. 2. 503 с.

266. Панофски Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., Азбука-Классика, 2009. 432 с.

267. Паперный В. Две заметки об источниках поэмы Вяч. Иванова «Человек» // На рубеже двух столетий. Сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: НЛО; СПб.: ИРЛИ (Пушкинский дом) РАН, 2009. С. 518–529.

268. Петров В.В. «Две бездны» в русской литературной и философской традиции: Ф. Тютчев, Д. Мережковский и Вяч. Иванов // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель: Сб. статей / Ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин; Литфакт, 2018a. С. 240–268.

269. Петров В.В. Доктринальное содержание и источники доклада Вячеслава Иванова «Евангельский смысл слова “земля”» // Литературный факт. 2018b. №7. С. 257–287.

270. Петров В.В. Душа, облачающаяся в тела, душа, ткущая тела // ΣΧΟΛΗ. 2017b. Т. 11.1. С. 166-176.

271. Петров В.В. Разнотекущие потоки в «Сне Мелампа» Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Europa Orientalis Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вячеслава Иванова. X Международная конференция. Т. XXIX. 2017a. С. 23–54.

272. Петров В.В. Телеология, четвертое измерение и обратный ход времени в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова и М. Волошина // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3 / Сост. С. В. Федотова, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018с. С. 13–65.

273. Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М.: Наука, 1980. 503 с.

274. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1999. 864 с.

275. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1994. 654 с.

276. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1999. 832 с.

277. Плотин. Эннеады. V 8 «Об умной красоте» // Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М.: Издательство АСТ, 2000. С. 570–585.

278. Плотин. Эннеады. Четвертая эннеада. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2004. 480 с.

279. Плутарх. Исида и Осирис. М.: Эксмо, 2006. 464 с.

280. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. М.: Альфа-Книга, 2017. 1263 с.

281. Плюханова М.Б. Труды Вяч. Иванова о Достоевском: эволюция основного мифа // Иванов В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика / отв. ред. А.Б. Шишкин и О.Л. Фетисенко. СПб: Издательство «Пушкинский Дом», 2021. С. 282–301.

282. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

283. Поспелова Н. Скрябин и Вячеслав Иванов // Музыкальная жизнь. 1990. №4. С. 23 – 24.

284. Прокл Диадох. Комментарий к «Тимею». Книга I. М.: Издательство «Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина», 2012. 376 с.

285. Прокл. Платоновская теология. СПб: РХГИ, Летний сад, 2001. 624 с.

286. Прокофьева В.Ю. Элементы мифологической картины мира в лексической структуре текстов Вяч. Иванова. Автореферат дис. ...

кандидата филологических наук. Специальность 10.02.01 – Русский язык. СПб., 1996. 18 с.

287. Проперций Секст. Элегии. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2004. 272 с.

288. Протопопова А.В., Протопопов И.А. Сюжет о сотворении людей в мифе о Прометее у Фульгенция // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 4. С. 44–57.

289. Протопопова И.А. Душа, ум и пространство: как Аристотель (не) понимает Платона (De anim. 406B–407B) // ΣΧΟΛΗ. 2017. Т. 11.1. С. 203–207.

290. Пряшникова М.П., Томпакова О.М. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. М.: Музыка, 1985. 295 с.

291. Пумпянский Л.В. О поэзии В. Иванова: мотив гарантий // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М, 2000. С. 538–540.

292. Пургин С.П. Философия в круге Слова: Вячеслав Иванов. Екатеринбург: Сфера, 1997. 110 с.

293. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

294. Ронен И., Ронен О. «Память» и «воспоминание» у Вячеслава Иванова и Владислава Ходасевича // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 133–142.

295. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М.: Музыка, 1989. 447 с.

296. Рудич В. Вергилий в восприятии Вяч. Иванова и Т.С. Элиота // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». Т. XXI. 2002. №1. С. 339–351.

297. Рычков А.Л. Миф об Атлантиде западного эзотеризма в «атлантической мифологеме» русских символистов // Изучение эзотеризма в России: актуальные проблемы. Материалы секции «Академическое изучение эзотеризма» Третьего конгресса российских исследователей религии. Владимирский государственный университет, 8 октября 2016 г. / Ред. С. А. Панин. М.: Эдитус, 2017. С. 77–112.

298. Сабанеев Л. Л. Скрябин. М., Пг.: Государственное издательство, 1923. VIII+197 с.

299. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика XXI века. 2000. 389 с.

300. Сабашникова М.В. Зеленая змея: История одной жизни. М.: Хуманус, 2015. 446 с.

301. Сабо-Трифкович Б. Трагедия «Прометей» Вячеслава Иванова. Белград: Издательство филологического факультета в Белграде, 2010. 172 с.

302. Сапов В.В. В.И. Иванов и Э.К. Метнер. Переписка из двух миров // Вопросы литературы. 1994. Вып. III. С. 307–346.

303. Саркисова В.Ю. Символика креста и чаши в творчестве Вячеслава Иванова // Филологический поиск. Волгоград, 1999. Вып. 3. С. 165–169.

304. Сегал (Рудник) Н.М. Античный контекст стихотворения Вяч. Иванова «Душа сумерек» // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 156–168.

305. Сегал Д., Сегал (Рудник) Н. «Ну, а по существу я ваш неоплатный должник». Фрагменты переписки В.И. Иванова с Е.Д. Шором // Символ. 2008. № 53–54. С. 338–403.

306. Сегал-Рудник Н.М. Дионисийство как прием: к вопросу о метафизическом хронотопе поэзии Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016. С. 27–70.

307. Сегал-Рудник Н.М., Титаренко С.Д., Фетисенко О.Л. Комментарии [к книге В.И. Иванова «Достоевский: Трагедия – миф – мистика»] // Иванов

В.И. Достоевский. Трагедия – миф – мистика / отв. ред. А.Б. Шишкин и О.Л. Фетисенко. СПб: Издательство «Пушкинский Дом», 2021. С. 313–443.

308. Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002d. С. 54–101.

309. Силард Л. Дантов код русского символизма // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002a. С. 162–205.

310. Силард Л. К проблеме «теургического постулата» // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002b. С. 102–135.

311. Силард Л. Между Богом и грамматикой // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002c. С. 264–282.

312. Соболев А.Л. Вячеслав Иванов и Валерий Брюсов. Неизданная переписка // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. II / Отв. редакторы: Н.Ю. Грякалова, А.Б. Шишкин. СПб.: РХГА, 2016. С. 277–423.

313. Соболев А.Л., Шишкин А.Б. Достоевский в жизни и мысли В.И. Иванова (1883–1949). Хроника // Иванов В.И. Достоевский: Трагедия – Миф – Мистика. М.: Пушкинский Дом, 2021. С. 233–265.

314. Созина Е.К. Концепция символа Л. А. Гоготишвили и поэзия Вяч. Иванова: толкование и применение // Вестник культурологии. 2023. №2. С. 39–58.

315. Созина Е.К. Космологические зеркала: образ «двойной бездны» в русской поэзии XIX- нач. XX вв. // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сборник научных трудов. Вып. 3. Тверь, 1997. С. 81-95.

316. Созина Е.К. О символах Вячеслава Иванова: метод Л.А. Гоготишвили // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / Ред.-сост.

Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 472–500.

317. Соколов Р.И. «Глубинного сердца биенье»: «Сон Мелампа» Вяч. Иванова // Славянские чтения. Т. II. Даугавпилс-Резекне: Издательство Латгальского культурного центра, 2002. С. 102–107.

318. Сокурова О.Б. Символ в теоретических статьях Андрея Белого и Вячеслава Иванова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Русская филология. 2007. №4. С. 137–145.

319. Соловьев В.С. Поэзия графа А.К. Толстого // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 122–143.

320. Соловьев В.С. Собрание сочинений в 2 тт. Т.2. М.: Мысль, 1988. 822 с.

321. Соловьев В.С. Философское начало цельного знания. Мн.: Харвест, 1999. 912 с.

322. Стаций. Фиваида. М.: Наука, 1991. 352 с.

323. Сычева С.Г. Платон и Вячеслав Иванов: мифология и символизм // Известия Томского политехнического университета. 2011. Т. 319. № 6. С. 99–101.

324. Сычева С.Г. Тема Диониса в творчестве Вячеслава Иванова // Ф. Ницше и русская философия. Екатеринбург, 2000. С. 158–169.

325. Тарановский К.Ф. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама. К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама // To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday 11 October 1966, The Hague – Paris, 1967. T. 3. P. 1973–1995.

326. Тарановский К.Ф. Три заметки о поэзии Мандельштама // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1969. № 12. P. 165–170.

327. Тахо-Годи А.А. Вячеслав Иванов и некоторые факты из биографии А.Ф. Лосева // Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения / Сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Наука, 2002а. С. 272–282.

328. 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.: Наука, 2002b. С. 60–70.

329. 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) // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 105–122.

330. Тахо-Годи Е.А. Образ царевича Светомира и его мифологические, агиографические, фольклорные и поэтические претексты // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 4. С. 35–46.

331. Тахо-Годи Е.А. Текст и подтекст стихотворения Вяч. Иванова «Аллеи сфинксов созидал…» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 205–218.

332. Тахо-Годи Е.А. Трансформация мифа об Эдипе в историософской эссеистике Вяч. Иванова 1930-х гг. // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов: Материалы XI Международной Ивановской конференции «Viacheslav Ivanov: the Enigma of Modernism». The Hebrew University of Jerusalem, May 5–7, 2019. М.: Водолей, 2021. С. 215–224.

333. Тимердинг Г.Е. Золотое сечение. М.: КомКнига, 2005. 88 с.

334. Титаренко С. Д. Искусство как теургия (неопубликованная поэма-послание Вячеслава Иванова «Ars mystica») // Символ. 2008b. № 53–54. С. 23–37.

335. Титаренко С. Д. Фауст нашего века. СПб.: Петрополис, 2012. 654 с.

336. Титаренко С.Д. Архетипы Платона и их трансформация в русском символизме // Slavica Wratislaviensia. Vol. CXLVI. Wroslaw, 2008a. С. 317–326.

337. Титаренко С.Д. Из ранней прозы Вячеслава Иванова 1887 года (к проблеме истоков «Интеллектуального дневника» 1888–1890-х годов) // Русская литература. №4. 2011. С. 38–45.

338. Титаренко С.Д. К истолкованию заметок Вячеслава Иванова на полях диалога Платона «Федр» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. Вып. 1. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2010. С. 402–413.

339. Титаренко С.Д. К разгадке эссе Вячеслава Иванова «Анима» // Иванов В.И. Анима. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009a. С. 89–120.

340. Титаренко С.Д. Мистериально-мифологическая природа жанра мелопеи «Человек» в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2009b. Вып. 2. Ч. 2. С. 55–65.

341. Титаренко С.Д. Об одном незавершенном замысле Вячеслава Иванова (поэма «Ars mystica» в контексте ранних творческих исканий) // Русская литература. 2009c. №1. С. 162–184.

342. Толстой А.К. Полное собрание сочинений. СПб.: Изд-во т-ва А.Ф. Маркса, 1907. Т. IV. 316 с.

343. Толстой А.К. Собрание сочинений в 4 ТТ. Т.1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1963. 800 с.

344. Толстой А.К. Собрание сочинений в 4 ТТ. Т.4. Дневники. Письма. М.: Художественная литература, 1964. 584 с.

345. Томпакова О.М. Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. М.: ИРИС-ПРЕСС, 1995. 16 с.

346. Топорков А.Л. Духовные стихи в русской литературе первой трети XX века // Русская литература. 2015. № 1. С. 5–29.

347. Топорков А.Л. Источники «Повести о Светомире-царевиче» Вяч. Иванова: древняя и средневековая книжность и фольклор. М.: Индрик, 2012. 496 с.

348. Топорков А.Л. Отзвуки Данте в «Повести о Светомире-царевиче» Вяч. Иванова // В.И. Иванов: pro et contra, антология / Под ред. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина. Т. II. СПб.: РХГА, 2016. С. 456–472.

349. Тугаринова Н.С. Концепция трагического в творчестве Вячеслава Иванова. Дисс. … канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – русская литература. М., 2002. 206 с.

350. Тюрин А.Н., Городницкая А.А. «Обнимаю Вас и матерински благословляю…»: Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн // Новый мир. 1997. № 6. С. 159–189.

351. Тюрина И.И. Дионисийская концепция любви и смерти в сборнике Иванова «Cor ardens» // Культура и текст: Материалы Международной научной конференции, 10-11 сент. 1996 г. Литературоведение. Ч. 1. СПб.: Барнаульский государственный педагогический университет, 1997. С. 55-62.

352. Устинова В.А. Символика трех чаш в стихотворении Вячеслава Иванова «Покорность» // Гуманитарные исследования: Ежегодник. Вып. 2. Омск, 1997. С. 70-74.

353. Устинова В.А. Традиции Платона и Данте в поэтическом сознании Вячеслава Иванова // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell’Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». XXI. 2002. 1. С. 321-338.

354. Федотова С. В. В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Иванов Вяч. Человек. Приложение: статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 73–102.

355. Федотова С. В. Вячеслав Иванов, Лейбниц и Барокко // В.И. Иванов: pro et contra, антология. Под ред. К.Г. Исупова, А.Б. Шишкина. Т. II. СПб.: РХГА, 2016b. С. 473–492.

356. Федотова С. В. Категория памяти в поэтическом универсуме Вячеслава Иванова: мелопея «Человек». Дисс... канд. филол. наук. Тамбов, 2000. 199 с.

357. Федотова С.В. «Загадки лингвистического Сфинкса»: Вячеслав Иванов и Михаил Бахтин в интерпретации Л.А. Гоготишвили // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / Ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 410–449.

358. Федотова С.В. Время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова («Порыв и грани») // Новый филологический вестник. 2010. № 3. С. 49–68.

359. Федотова С.В. Выступление Вяч. Иванова в Петербургском религиозно-философском обществе по докладу Н.А. Бердяева о книге В.И. Несмелова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.: РХГА, 2016a. С. 143–161.

360. Федотова С.В. Загадка символизма Вяч. Иванова в интерпретации Л. Гоготишвили // Значение – смысл – символ: Теология, философия и эстетика на рубеже веков. М.: Издательский центр РГГУ, 2018. С. 27–30.

361. Федотова С.В. Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л.А. Гоготишвили (Вяч. Иванов и А.Ф. Лосев) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 252–273.

362. Федотова С.В. Поэтология Вячеслава Иванова. Тамбов: ТОГОАУ ДПО «ИПКРО», 2012. 293 с.

363. Федотова С.В. Своеобразие жанра «мелопея» в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. / Отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Издательство Пушкинского Дома. С. 229–241.

364. Федотова С.В. Символизм Вячеслава Иванова в контексте полемики Л. Гоготишвили с Ю. Степановым // Europa Orientalis. Т. 41. 2022. С. 297–313.

365. Федотова С.В. Три концепции человека в литературе Серебряного века // Вестник ТГПУ. 2005. Вып. 6. С. 32–38.

366. Фетисенко О.Л. «Geschenks-Widmung» Вячеслава Иванова: подтекст и контекст // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / Ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 139–150.

367. Флоренский П.А. История и философия искусства. М.: Академический проект, 2017. 623 с.

368. Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины: Опыт православной теодицеи. М.: АСТ, 2003. 640 с.

369. Флоренский П.А. Философия культа (Опыт православной антроподицеи). М.: Академический проект, 2018. 685 с.

370. Фома Аквинский. Сумма теологии, часть II-II, вопросы 123-189. К.: Ника-Центр, 2014. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/konfessii/summa-teologii-tom-9/ (Дата обращения: 28.11.2022)

371. Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. Издание подготовил А.В. Лебедев. М.: Наука, 1989. 576 с.

372. Фридман И.Н. Эстетика. Катартика. Теургия: «Теургический проект» в философии искусства Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, А.Ф. Лосева // Начала: Религиозно-философский журнал. М., 1994. №1. С. 139–176.

373. Фульгенций. Мифологии. Книга I. 16, 18–22 // Классическая и византийская традиция. 2014. Белгород: БелГУ, 2012. С. 320–334.

374. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.

375. Холопов Ю.Н. Скрябин и гармония XX века // Ученые записки. Вып. 1. М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. С. 25–38.

376. Цимборска-Лебода М. «Anima» и ее культурный контекст. К проблеме «Вячеслав Иванов и Поль Клодель» // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международного симпозиума, 1998. Вена: Peter Lang, 2003. С. 235–261.

377. Цимборска-Лебода М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова: К проблеме «Вячеслав Иванов и блаженный Августин» // Sub Rosa. Будапешт, 2005. С. 123–133.

378. Цимборска-Лебода М. Прометей и Пандора, или мифопоэтическая антропология Вячеслава Иванова (на материале трагедии «Прометей») // Mistrzowi i Przyjacielowi. Wrosław, 2010. С. 149–168.

379. Цимборска-Лебода М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова: На пути к философии любви. Томск: Водолей, 2004. 256 с.

380. Чистов К.В. Легенда о Беловодье // Труды Карельского филиала АН СССР. Петрозаводск, 1962. Т. 35. С. 116–181.

381. Чуковская Л.К. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. СПб.: Журнал «Нева»; Харьков: Фолио, 1996. 288 с.

382. Шишкин А. Б. Симпосион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Канун: Альманах. Русские пиры. СПб.: РАН Институт русской литературы, 1998. С. 273–352.

383. Шишкин А.Б. “Пламенеющее сердце” в поэзии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М.: Наследие, 1996. С. 333–352.

384. Шишкин А.Б. «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле Иванова и Вл. Соловьева // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура:

Материалы международной научной конференции 9–11 сентября 2002 г. Томск – М.: Водолей Publishers, 2003. С. 159–179.

385. Шишкин А.Б. Блок на Башне // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006b. С. 85–99.

386. Шишкин А.Б. Вяч. Иванов: Из неизданного. «Цветы смерти» // Europa Orientalis. Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция. Т. XXIX, 2017. С. 323–337.

387. Шишкин А.Б. Вячеслав Иванов и открытие Достоевского в XX веке // Иванов В.И. Достоевский: Трагедия – Миф – Мистика. М.: Пушкинский Дом, 2021. С. 266–281.

388. Шишкин А.Б. К истории мелопеи «Человек»: творческая и издательская судьба // Иванов Вяч. Человек. Приложение: статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006a. С. 17–50.

389. Шишкин А.Б. О. П. Флоренский – В.И. Иванов и его семья. Переписка (о символическом образе, мифе и догмате) // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999b. С. 93-97.

390. Шишкин А.Б. Первоначальный вариант эпилога поэмы «Человек» (видение соборности) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999a. С. 5–6.

391. Шишкин А.Б. Символисты на Башне // Философия. Литература. Искусство: Андрей Белый – Вячеслав Иванов – Александр Скрябин. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 305–339.

392. Шлёцер Б. Ф. Записка о «Предварительном действии» // Русские Пропилеи. Т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 99-119.

393. Шор О. Введение // Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. I. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. С. 7–227.

394. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2019. 704 с.

395. Эллинские поэты. М.: Гослитиздат, 1963. 408 с.

396. Эсхил. Трагедии в переводе Вячеслава Иванова. М.: Наука, 1989. 592 с.

397. Abel E. Orchica. Lipsiae: G. Freytag; Pragae: F. Tempsky, 1885. 320 p.

398. Aeschylus Vol. I. London: William Heinemann; New York: G.P. Putman's sons, 1922. 430 p.

399. Bapp K. Prometheus // Roscher W.H. Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. B. III, I. Leipzig: Teubner, 1897–19. S. 3032–3110.

400. Bazzarelli E. Gli dèi di Ivanov // Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazoinale dedicato a Vjačeslav Ivanov. Vol. I. Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988. P. 37–50.

401. Bird R. The Russian Prospero. The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006. 310 p.

402. Brown M. Scriabin and Russian «Mystic» Symbolism // 19th-Century Music. 1979. Vol. 3. №. 1. P. 42–51.

403. Casini T. La Vita Nuova di Dante Alighieri. Firenze: Sansoni, 1920. 229 p.

404. Chapman J. Mysticism (Christian, Roman Catholic) // Encyclopaedia of Religion and Ethics. 1924. Vol. IX. P. 90–101.

405. Chistoni P. La seconda fase del pensiero dantesco. Livorno: Raffaello Giusti, 1903. 222 p.

406. Cornford F.M. Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato translated with a running commentary. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd.; New York: Harcourt, Brace and Company, 1937. 376 p.

407. Chase M. Discussions on the Eternity of the World in Antiquity and contemporary Cosmology // ΣΧΟΛΗ. 2013. Vol. 7. №1. P. 20–68.

408. Cymborska-Leboda M. "Bialy kamyk" z Apokalipsy sw. Jana w misterium Wiaczeslawa Iwanowa 'Человек'. Intertekstualnosc i dialogika // Biblia w

literaturze i folklorze narodow wschodnioslowianskich. Krakow, 1998. S. 293–303.

409. Cymborska-Leboda M. «La tradition du feu»: le mythe de Prométhée et sa métamorphose dans la tragédie de Viatcheslav Ivanov Prometeï (Prométhée) // Représentations er symboliques du feu dans les théâtre européens (XVI^{e} – XX^{e} siècle). Paris: Honoré Champion, 2013. P. 137–149.

410. D'Ancona A. La Vita Nuova di Dante Alighieri. Pisa: Libreria Galileo già ff. Nistri. 1884. 257 p.

411. Davidson P. Viacheslav Ivanov: a reference guide. New York, 1996. XLII+382 p.

412. Davidson P. Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet // Europa Orientalis: Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. VIII Международная конференция «Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и Поэзией». 2002. Vol. XXI. №1. С. 157–202.

413. Davidson P. Vjačeslav Ivanov's cycle of sonnets «De profundis amavi» // Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazoinale dedicato a Vjačeslav Ivanov. I. Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988. P. 111–131.

414. Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russian symbolist's perception of Dante, Cambridge 1989. XV+319 p.

415. Duchemin J. Prométhée. Histoire du mythe, de ses origins orientales à ses incarnations modernes. Paris: Société d'édition «Les belles lettres», 1974. 218 p.

416. Dudek A. Mitologia poetycka Wiaczesława Iwanowa // Prace historycznoliterackie. Z. 84. Kraków, 1993. S. 55–67.

417. Dumézil G. Le festin de l'immortalité. Étude de mythologie comparée Indo-Europeenne. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1924. 321 p.

418. Ghidini M. Il cerchio incantato del linguaggio: Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov. Milano: Vita e Pensiero, 1997. 273 p.

419. Goethe J.W. Faust. Eine Tragödie. Tübingen, 1808. 315 S.

420. Grabar M. Vjačeslav Ivanov et Vladimir Solov’ev // Vjačeslav Ivanov et son temps. Paris, 1994. P. 393–400.

421. The Greek Anthology. London: William Heinemann; New York: G.P. Putman’s sons, 1927. 500 p.

422. Gruppe O. Griechische Mythologie und Religionsgeschichte. München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1906. 1924 S.

423. Hartke W. Narthex // Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Band XVI, 2. Stuttgart, 1935. S. 1770–1772.

424. Ivanov Vjačeslav. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutchsprachigen Nachlass / Ed. Michael Wachtel. Mainz: Liber Verlag, 1995. 319 S.

425. Lecznar A. Aryan, German, or Greek? Nietzsche’s Prometheus between antiquity and modernity // Classical Receptions Journal. Vol 5. Iss. 1. 2013. P. 38–62.

426. Leibniz G.W. Sogenannte Monadologie und Principes de la nature et de la grâce fondés en raison. Berlin: Druck von Georg Reimer, 1917. 146 p.

427. Lobeck C. A. Aglaophamus sive De theologiae mysticae graecorum causis. Regimontii Prussorum. 1829. T. I. 784 p.; T. II. P. 785–1392.

428. Malmstad J.E. «O, sick children of the world»: «Fio, ergo non sum» // Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazoinale dedicato a Vjačeslav Ivanov. I. Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988. P. 175–187.

429. Martin A. Lampadédromia // Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines. T. 3. Paris: Librairie Hachette, 1904. P. 909–914.

430. Mason M.E. Active Life and Contemplative Life: A Study of the Concepts from Plato to the Present, Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press, 1961. 95 p.

431. Matlaw R. Scriabin and Russian Symbolism // Comparative Literature. 1979. Vol. 31. No. 1. P. 1–23.

432. Mazon P. Hésiode, Travaux et Jours, édition et commentaire. Paris: Hachette, 1914. IX+161 p.

433. Melodia G. La Vita Nuova di Dante Alighieri. Milano: Dottor Francesco Vallardi, 1905. 284 p.

434. Mickiewicz D. Viacheslav Ivanov's *Apollini*: A Moment in Modernist Poetics // The Silver Age in Russian Literature. London: Palgrave Macmillan, 1992. P. 74–103.

435. Mommsen Th. Das Römisches Staatsrecht. B. I. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1876. 682 S.

436. Murashov J. Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vyačeslav Ivanov. München: W. Fink Verlag, 1999. 328 S.

437. Mureddu D.G. The Tragedy Prometheus by Vjačeslav Ivanov // Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – Europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums.. Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg: Universitätverlag C. Winter, 1993. S. 127–162.

438. Müller-Vollmer P. Ivanov on Skrjabin // Cultura e memoria: atti del terzo Simposio Internazoinale dedicato a Vjačeslav Ivanov. I. Testi in italiano, francese, inglese. Firenze, 1988. P. 189–199.

439. Pacchioni P., Lia e Rachele, Matelda e Beatrice // L'Alighieri. 2001. № 18. P. 47–74.

440. Pfau A. Prometheus // Real-Encyclopädie der classischen Alterthumswissenschaft in alphabetischer Ordnung. Band 6. Stuttgart, J.B. Metzler, 1852. S. 95–98.

441. Plutarch. Moralia. Vol. V. Harvard University Press, Cambrige, Massachusetts; London, England, 2003. 516 p.

442. Rapp A. Hephaistos // Roscher W.H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 1,2, Leipzig 1890, S. 2036–2074.

443. Proclus. Commentaire sur le Timée. Traduction et notes par A.J. Festugière. T. II, livre II. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1967. 343 p.

444. Proclus. Commentaire sur le Timée. Traduction et notes par A.J. Festugière. T. V. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1968. 279 p.

445. Robert C. Pandora // Hermes. XLIX. 1914.

446. Preller L. Griechesche Mythologie B.1. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1872. 710 s.

447. Reinach S. Zagreus, le serpent cornu // Reinach S. Cultes, mythes et religions. T. II. Paris: Ernst Leroux, Editeur, 1906. P. 58–65.

448. Riggs J.T. “A Fullness of Living Forces”: Viacheslav Ivanov’s Poetics of Theurgy. Dissertation … for PhD. Los Angeles: University of California, 2018. 207 p.

449. Rohde E. Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg im Breisgau, Leipzig: Akademische Verlagsbuchhandlung von J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1894. 712 S.

450. Séchan L. Le mythe de Prométhée. Paris: Presse universitaires de France, 1951. 132 p.

451. Séchan L. Pandora, l’Ève grecque // Bulletin de l’Association Guillaume Budé.1929, № 23. P. 3–36.

452. Shishkin A., de Morsier Praz C. Le banquet platonicien et soufi à la « Tour » pétersbourgeoise: Berdjaev et Vjačeslav Ivanov // Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants, vol. 35, n°1-2, Janvier-juin 1994. Un maître de sagesse au XX e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps. P. 15–79.

453. Singleton C. S. Dante Studies 2: Journey to Beatrice. Cambridge, Mass, 1958. 291 p.

454. Steiner R. Kosmogonie // Steiner R. Kosmogonie. Dornach: Rudolph Steiner Verlag, 1979a. S. 14–125.

455. Steiner R. Die Theosophie an Hand des Johannes-Evangeliums // Steiner R. Kosmogonie. Dornach: Rudolph Steiner Verlag, 1979b. S. 227–300.

456. St. Gregory the Great. Morals on the Book of Job. Oxford, John Henry Parker; J.G.F. and J. Rivington, London, 1844. 360 p.

457. Stoll H. W. Hippe // Roscher W.H. Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. B. I, I. Leipzig: Teubner, 1884-1886a. S. 2666.

458. Stoll H. W. Astraia // Roscher W.H. Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. B. I, I. Leipzig: Teubner, 1884-1886b. S. 659.

459. Terras V. The Aesthetic Categories of Ascent and Descent in the Poetry of Vyacheslav Ivanov // Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA. September, 22–26. 1975. Columbus, 1982. P. 393–408.

460. Terras V. Ivanov or Bachtin? // Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – Europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums. Heidelberg, 4-10 September 1989. Heidelberg: Universitätverlag C. Winter, 1993. S. 344–348.

461. Tschöpl C. Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungsteoria. München, 1968. 235 p.

462. Tommasini Fra Anselmo M. Animus e Anima // Rivista di filosofia neo-scolastica. XVIII.1. 1940. P. 86–100.

463. Toutain J. Prometheus // Le dictionnaire des antiquités grecques et romaines. T. 3. Paris: Librairie Hachette, 1904. P. 680–684.

464. Trimble W. Livers and Mirrors: Physiology, Cosmology, and Ritual in Plato’s Timaeus // Platonic investigations. 2021. Vol. 15. №2. P. 11–40.

465. Triomphe R. Prométhée et Dionysos ou La Grèce à la lueur des torches. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1992. 310 p.

466. Trottmann C. Vita activa, vita contemplativa: enjeux pour le Moyen Âge // Mélanges de l’École française de Rome. Moyen-Age, T. 117, № 1, 2005. P. 1–18.

467. Trousson R. Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. 3e edition. Genève, Librairie Droz S.A, 2001. 688 p.

468. Wachtel M. Вячеслав Иванов – студент Берлинского университета // Un maître de sagesse au XX e siècle Vjačeslav Ivanov et son temps [Cahiers du Monde Russe. XXXV. 1–2]. Paris, 1994a. P. 353–376.

469. Wachtel M. Viacheslav Ivanov: From Aesthetic Theory to Biographical Practice // Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford: Stanford University Press, 1994b. P. 151–166.

470. Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994c. 247 p.

471. Wachtel M. The Development of Russian Verse. Meter and its Meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XII+323 p.

472. Wagner-Egelhaaf M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart, 1989. 335 S.

473. Weizsäcker P. Pandora // Roscher W.H. Ausfürliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. B. III, I. Leipzig: Teubner, 1897–1902. S. 1520–1530.

474. Welcker F.G. Die äschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Darmstadt: Druck und Verlag von Leske, 1824. 616 S.

475. Welcker F.G. Griechische Götterlehre. Band II. Göttingen: Verlag der Dieterichschen Buchhandlung, 1860.

476. Wellmann E. Herakleitos // Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Band VIII, 1. Stuttgard, 1912. S. 504–508.

477. West J. Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and Russian symbolist aesthetic. London, 1970. 257 p.

478. West J. «Ty esi» // Cultura e memoria: atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov. Vol. 1. Firenze, 1988. P. 231–238.

479. West M. The Orphic Poems. Oxford: Clarendon Press, 1983. XII+275 p.

480. Westermann A. Melampus // Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Band IV. Stuttgart: Verlag der J.B. Metzler’schen Buchhandlung, 1846. S. 1725–1728.

481. Westphal R. Prolegomena zu Aeschylus Tragödien. Leipzig: B.G. Teubner, 1869. 226 S.

482. Wilamowitz-Möllendorff Ulrich von. AischyloS. Interpretationen. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1914. 260 S.

483. Wolff O. Melampus // Roscher W.H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band II. Abteilung II. Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1894–1897. S. 2567–2573.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунки и нотные записи

Рис. 1.
Модель пространственной структуры художественного мира Иванова

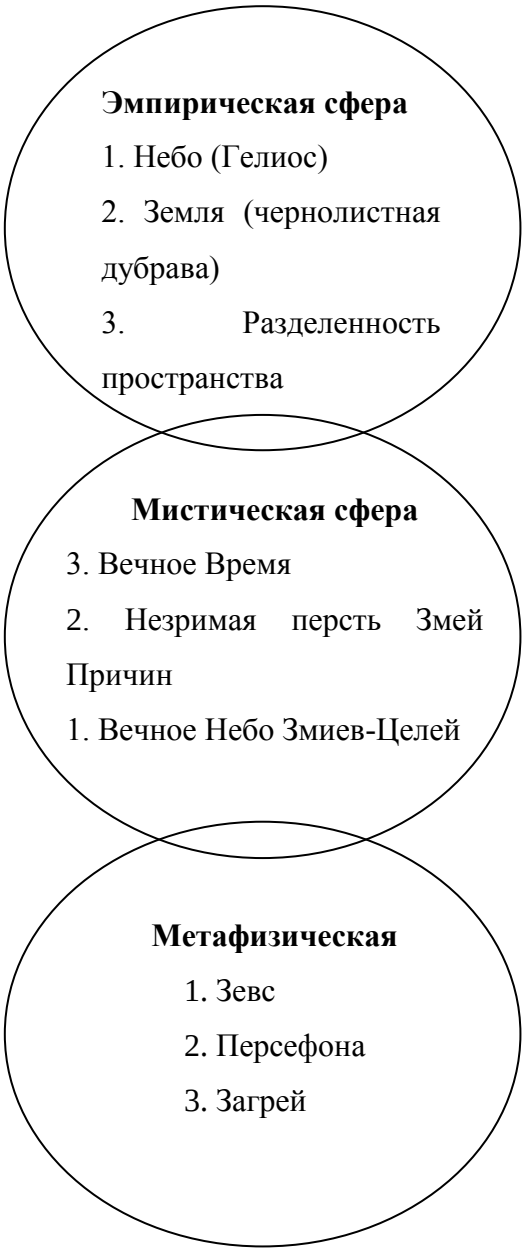

Рис. 2.

Шестизвучие
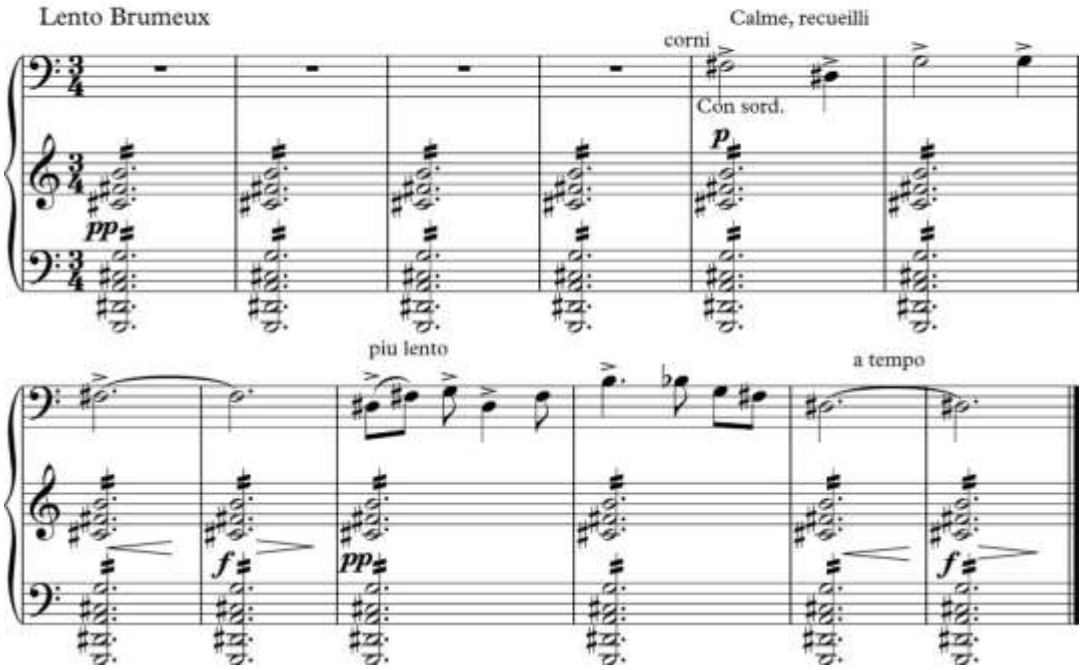
Рис. 3.

Тема Прометея

Рис. 4

Тема воли
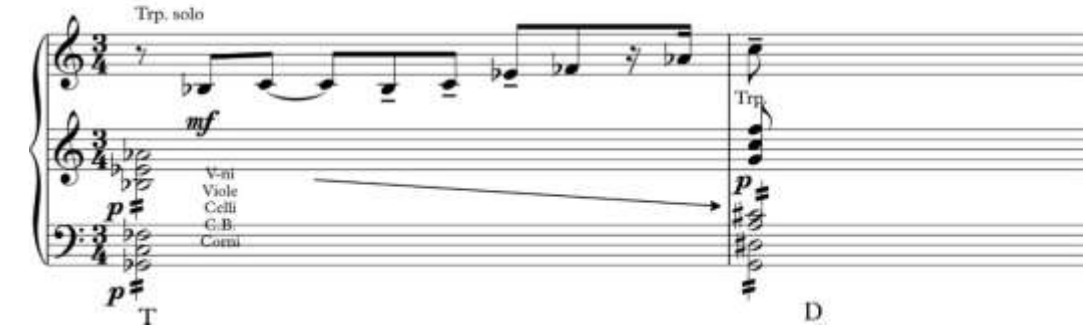
Рис. 5.

Тема разума

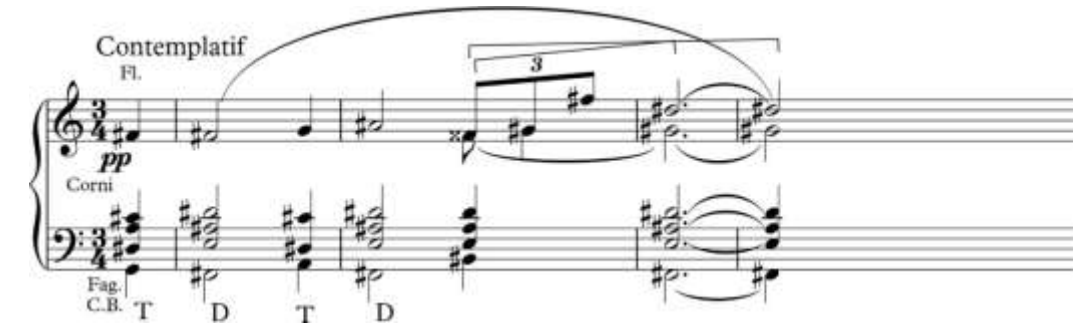

Рис. 6

Тема томления
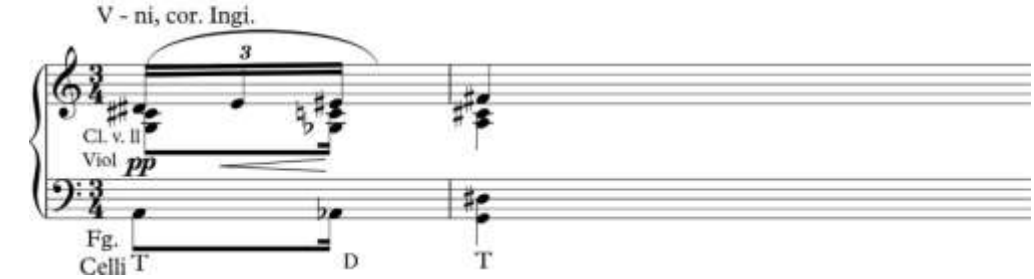
Рис. 7

Тема творческой игры
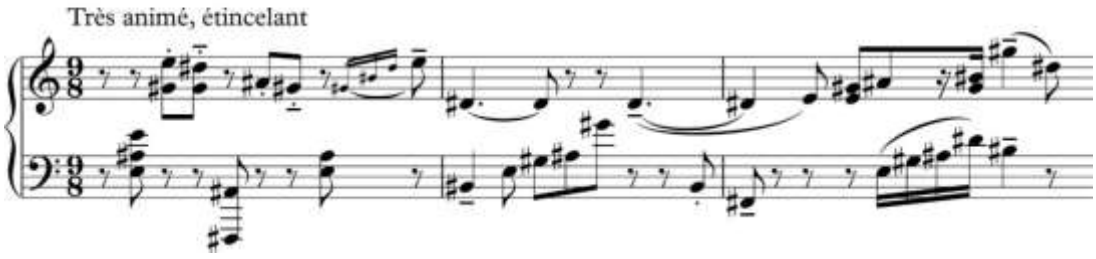
Рис. 8

Тема самоутверждения творящего духа
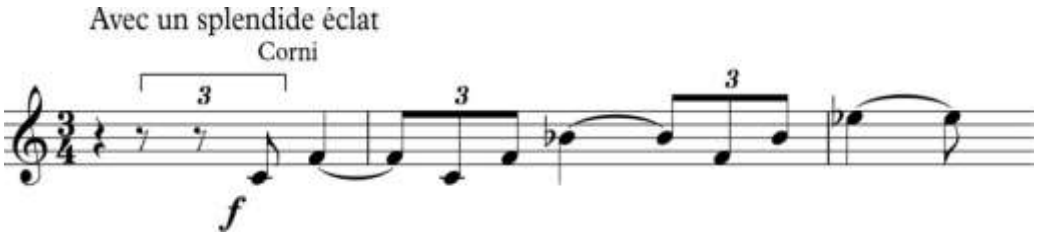
Рис. 9

Тема наслаждения