

На правах рукописи



**КАЯНИДИ Леонид Геннадьевич**

**УНИВЕРСАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА**

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

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Орел – 2025

Работа выполнена на кафедре литературы и журналистики Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Смоленский государственный университет»

**Научный консультант:**

**Павлова Лариса Викторовна,** доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и журналистики ФГБОУ ВО «Смоленский государственный университет»

**Официальные оппоненты:**

**Лаппо-Данилевский Константин Юрьевич,** доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБУН Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук

**Созина Елена Константиновна,** доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующая центром истории литературы ФГБУН Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук (ИИиА УрО РАН)

**Криволапова Елена Михайловна,** доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы ФГБОУ ВО «Курский государственный университет»

**Ведущая организация:**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина**»

Защита диссертации состоится «03» февраля 2026 года в 12.00 час. На заседании диссертационного совета 24.2.353.06 в ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева» по адресу: г. Орел, Наугорское шоссе, д.29, ауд. 212.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева» и на официальном сайте организации: <http://www.oreluniver.ru>.

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_\_\_ г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета 24.2.353.06  
доктор филологических наук, профессор

В.П. Изотов

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Всякий, кто соприкасается с творческим наследием Вячеслава Иванова (1866 – 1949), поэтом-символистом, мыслителем Серебряного века, поражается его целостностью, архитектонизмом и монументальностью. Эта стройность ивановского универсума была отмечена уже М.М. Бахтиным, С.С. Аверинцевым и А.Ф. Лосевым. Наша работа исходит из предпосылок, сформулированных этими исследователями: 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?

**Степень научной разработанности темы.** 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. 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. Пласти 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.

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.

Второй основной подход к пониманию художественного мира и системы символов Иванова можно назвать образно-парадигматическим. Его предложила и развила Л.В. Павлова<sup>1</sup>. Для описания художественного мира и отдельных образов-символов Павловой используется инструментарий, предложенный Н.В. Павлович, а именно – образные парадигмы:  $X \rightarrow Y$ , где  $X$  – основание сопоставления, то, что выражается образом, план содержания, а  $Y$  – образ сопоставления, то, что изображено, план выражения<sup>2</sup>.

Образные парадигмы дали возможность представить символическую семантику в виде цепочек, которые обнаруживают тотальную взаимосвязь всех элементов системы образов (например, бык  $\leftrightarrow$  Дионис  $\leftrightarrow$  змей  $\leftrightarrow$  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». 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»<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> Павлова Л.В. Вопросы поэтики Вячеслава Иванова. Дисс. ... доктора филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. Смоленск, 2005. 507 с.

<sup>2</sup> Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Институт русского языка РАН, 1995. С. 10.

<sup>3</sup> Павлова Л.В., Каяниди Л.Г. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 338 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. Гоготишили<sup>4</sup> и развивается в рудах С.В. Федотовой<sup>5</sup>, Е.К. Созиной<sup>6</sup>. Гоготишили 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»<sup>7</sup>. Пожалуй, это узловой момент в концепции Гоготишили: символ не имя, не сущность для иного, а предикат, т.е. отрешенный от сущности, «снятый» смысл. Понимание ивановского символа как предиката приводит Гоготишили к утверждению, что, например, ивановский Дионис – это не античный бог, а некая неименуемая, а только означененная этим именем сущность – некое религиозное состояние.

Чтобы прояснить это рассуждение Гоготишили, возьмем в качестве примера одно из важнейших мифологических суждений Иванова: Дионис-Загрей есть страдающий Христос. Субъектом этого синтетического суждения является Дионис-Загрей. По Гоготишили, 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, многопланности 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-

<sup>4</sup> Гоготишили Л.А. Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Гоготишили Л.А. Непрямое говорение. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 8–68.

<sup>5</sup> Федотова С.В. Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л.А. Гоготишили (Вяч. Иванов и А.Ф. Лосев) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 252–273.

<sup>6</sup> Созина Е.К. О символах Вячеслава Иванова: метод Л.А. Гоготишили // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / Ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 472–500.

<sup>7</sup> Гоготишили Л.А. Между именем и предикатом... С. 29.

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 Гоготишивили, элементов образной парадигмы – у Павловой. И там и тут символ предстает как некая «облачная» структура, при которой сущность символа апофатически прикровенна и таинственна, а область его эксплицированных значений подобно окутывающим это ядро семантическим покровам, или слоям. Однако Гоготишивили сближается с теорией символопалимпсеста 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.

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.

**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 осмыслиения 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»<sup>8</sup>.

**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 осмыслиения произведений Иванова привлекалась античная, средневековая и

---

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 394.

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 презентацию 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, мифopoэтической 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 мифopoэтический 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 следующих отечественных и зарубежных ученых: С.С. Аверинцева, М.М. Бахтина, Р. Бёрда, Н.А. Богомолова, М. Вахтеля, Ф. Вестброка, 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 осмыслиения 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-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*).

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 преображенными, 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 взглядов 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 быть 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.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** мы обосновываем актуальность темы исследования, степень ее разработанности, определяем цели и задачи, материал исследования, его научную новизну, теоретическую и практическую ценность, формулируем нашу методологию и положения, выносимые на защиту.

**Глава первая «Формирование мистериально-дионисийского сюжета»** посвящена комплексному исследованию главной универсалии художественного мира Иванова – мистериально-дионисийского сюжета. В **параграфе 1.1. «Определение мистериально-дионисийского сюжета, его структура»** он описывается нами как такая сюжетно-мотивная система, 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 целостно 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.

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 – сoterиологический 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»<sup>9</sup>. «Двум сопряженным змеям уподобился Зевс-Персефона / В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея. / В лице сыновнем открылось Отца сокровенное солнце: / Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэя»<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup> [Иванов, 1919, с. XX–XXI]. «Лик чешуей отсветила глубокая Персефонэя. / К зёркальной бездне приник, на себя заглядевшись, Младенец: / Буйные встали Титаны глубин»<sup>12</sup>.

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

<sup>9</sup> Иванов В. И. Прометей. Трагедия. Петербург: Алконост, 1919. С. XVIII.

<sup>10</sup> Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. II. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 297.

<sup>11</sup> Иванов В. И. Прометей... С. XX–XXI.

<sup>12</sup> Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. II... С. 297.

страдальный воистину жертвой отдался / На растерзанье Титанам»<sup>13</sup>. «Небес алкали – род Земли Титаны: / Подкралися к младенцу Дионису, / Пожрали плоть его, огнем палящим / Насытились – и пали пеплом дымным»<sup>14</sup>.

Такова исходная девятеричная структура мистериально-дионисийского сюжета (см. Таблицу 1). Ее уместно, используя ивановские понятия нисхождения и восхождения, назвать сюжетом нисхождения, поскольку здесь 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 видоизмененное 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.

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 тел, / Младенца Диониса растерзавших / И в плоть свою приявших плоть его. / Еще незримый теплился огонь / Божественным причаствем Геи темной / В пласти земном, покрывшем кости сильных, / Убитых местью Зевсова орла»<sup>15</sup>.

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»<sup>16</sup>. «Сердце ж твое огневое, Загрей, нераздельное сердце – / Змий, твой отец, поглотил и лицом человекоподобным / В недрахочных воссиял, и нарек себя Зевс Дионисом, / Сам уподобясь во всем изначальному образу Сына»<sup>17</sup>.

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»<sup>18</sup>; «Промыслил человеком

<sup>13</sup> Там же. С. 298.

<sup>14</sup> Иванов В. И. Прометей... С. 62–63.

<sup>15</sup> Иванов В. И. Прометей... С. 14.

<sup>16</sup> Иванов В. И. Прометей... С.63.

<sup>17</sup> Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. II... С. 298.

<sup>18</sup> Иванов В. И. Прометей... С. 14.

Прометей / Вселенную украсить, взвеять к небу / Из искры Дионисовой пожар:  
/ Не привлечет ли сердце Диониса / На алчущую землю?»<sup>19</sup>.

«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 отче сердце вольет Дионис обновленный. / Ибо сыновнее сердце в Отце: и свершится слиянье / В Третьем вас разлученных, о Зевс-Персефона и Жертва!...»<sup>20</sup>.

«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»<sup>21</sup>.

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.

---

<sup>19</sup> Там же. С. 65.

<sup>20</sup> Иванов В. И. Собрание сочинений. Т. II... С. 298.

<sup>21</sup> Иванов В. И. Прометей... С. XXII.

**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	Преображеный человек, вобравший сердце Диониса в себя = новый Дионис

В параграфе 1.2 «Генезис мистериально-дионисийского сюжета» мы показываем, что он возникает в два этапа: 1. «доницшеанской», берлинский (1886 – 1891) и 2. «ницшеанский» (1891 – 1901). До определяющего влияния Ницше Иванов а) уже проявляет интерес к мистериальным (митраистским) культурам, 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). Мистериально-дионисийский сюжет начинает складываться у Иванова под влиянием трактата Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Одна из первых поэтических манифестаций ивановского

дионаисийства, стихотворение «Тризна Диониса», ограничивается рамками ницшеанского эстетизма. До 1901–1902 года трактовка Ивановым дионаисийской тематики не выходит за рамки, очерченные Ницше. Первое (частичное) изложение мистериально-дионаисийского сюжета мы относим к 1902 году. Оно совершается в одном из писем Лидии Зиновьевой-Аннибал. Последним шагом на пути к окончательному виду мистериально-дионаисийского сюжета становится изложение мифа о Дионисе, данное в «Эллинской религии страдающего бога».

**В параграфе 1.3 «Репрезентация мистериально-дионаисийского сюжета в книге лирики Вячеслава Иванова “Кормчие звезды”»** речь идет о том, что в книге «Кормчие звезды» происходит первая художественно-поэтическая экспликация мистериально-дионаисийского сюжета, который до тех пор был представлен в эпистолярии Иванова и его дружеских стихотворениях на случай. Хотя мистериально-дионаисийский сюжет получит свое окончательное выражение только в 1907 году в поэме «Сон Мелампа», первая книга лирики Иванова «Кормчие звезды» (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. В лирических текстах мистериально-дионаисийский сюжет представлен особым образом. В стихотворениях содержится только два-три мистериально-дионаисийских мотива или образа и никогда не предстает весь сюжет целиком. Эти мотивы тяготеют к двум триадам мистериально-дионаисийского сюжета – третьей мистериальной (растерзание Диониса как вселенское грехопадение) и третьей сотериологической (искупление человечества через его воссоединение с Дионисом воскресшим). Мистериально-дионаисийский 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).

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

**В параграфе 1.4 «Экспликация мистериально-дионаисийского сюжета: мифологический аспект»** мы показываем, что мистериально-дионаисийский сюжет складывается из двух групп мифов: цикла о Мелампе и орфических космогоний.

Мотивная структура поэмы «Сон Мелампа» 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 Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft («Предметная энциклопедия

классической древности» Паули). 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.

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

**В параграфе 1.5. «Экспликация мистериально-дионисийского сюжета: философский субстрат (Платон и неоплатоники)»** мы исследуем роль философских текстов в формировании главной универсалии Иванова. Платоническая и неоплатоническая философия является как материальной, так и действующей причиной экспликации мистериально-дионисийского сюжета, т.е. одновременно и «строительным материалом», содержанием, и средством, способом структурирования мифологического материала в цельную структуру.

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 отождествляются с семью титанами, растерзавшими Диониса-Загрея; у Иванова из лона Персефоны как космического Зеркала тоже появляются титаны-жрецы. 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». 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.

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 Души 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.

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 множествоочных 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.

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”» посвящена анализу функционирования главной универсалии Иванова в рамках его художественного мира.**

**В параграфе 2.1 «История создания трагедии “Прометей”» мы даем обзор процесса создания Ивановым его главного драматического произведения. Замысел «Прометея» 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 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.**

**В параграфе 2.2 «Обзор трагедии «Прометей»: Иванов и Эсхил, основное содержание трагедии, место действия» мы показываем, что 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 Пирфоро $\delta$  (в реконструкции Велькера): свадьба Прометея, кража огня и передача его человечеству. Место действия ивановского «Прометея» можно сблизить с предполагаемым местом действия эсхиловского Пирфоро $\delta$  – остров Лемнос, гора Мосихл, подземное святилище-мастерская Гефеста.**

**В параграфе 2.3 «Композиция трагедии “Прометей”: мистериально-дионисийский сюжет и философско-мифологический подтекст» мы приходим к выводам, что 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. Эта схема 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 осмысливается в мистериально-дионисийском 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).

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.

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.

**Предпринятый в параграфе 2.4 «Мистериально-дионисийский сюжет как интертекст: “Прометей” и “Сон Мелампа”»** 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. Однаковые 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 существует мистериально-дионисийский сюжет как интегральная структура и что развертывание этой структуры представляет собой видоизмененное повторение единого архетипа. Лексические комбинации, лишенные какой бы то ни было связи с дионисийской мифологемой, сохраняют его семантику, усилия интегративную роль мистериально-дионисийского сюжета как интертекстуальной модели.

**В параграфе 2.5 «Логика трагедии “Прометей”: антиномичность как главное имманентное свойство мистериально-дионисийского сюжета»** мы приходим к выводу, что 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. «Прометей» становится наиболее совершенным воплощением антиномичности мистериально-дионисийского сюжета, поскольку дионисийский миф является трагическим, а

в «Прометея» 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.

**В параграфе 2.6 «Демиургия Прометея»** мы показываем, что образ Прометея изначально амбивалентен, его принцип, как отмечает сам Иванов, – диада. Тезисом его образа является то, что Прометей есть дионисийская 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. Ивановский Прометей совмещает функции огненосца и демиурга. Подобно скульптору, он 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 совмещение функций в Прометея оказали влияние Эмпедокл, Павсаний и Фульгенций.

Демиургия Прометея вписывается в мистериально-дионисийский сюжет. Прометей крадет небесный огонь, уподобляясь Зевсу-Дионису, вовравшему 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 смиленно и благоговейно, а дерзостно и богоборчески. Сам демиургический акт Прометея строится на основании третьей сотериологической триады. Она обретает в «Прометея» новый вид, в котором зафиксирована богоборческая природа творения античного титана-демиурга – сынов Прометея.

В параграфе 2.7 «Прометей как культурный герой» мы рассматриваем еще один аспект образа античного титана, связанный с мистериально-дионисийским сюжетом.

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.

Смысл огненного действия у Иванова заключается в передаче огня человечеству, которая понимается как титаническая узурпация дионисийско-божественной сущности, и в очищении огня: сын Прометея Архат и оскверняет дионисийский огонь, убивая своего брата 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 жертвеннного умерщвления Пандоры.

Огненное действие 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).

Последним учреждением Прометея становится первое жертвоприношение. Заимствованное из Гесиода, оно осмысляется в свете антитеты двух ипостасей Зевса – извечного Зевса и Зевса-Кронида. Зевс премирный является антиклизированным 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 видоизмененным повторением третьей сотериологической триады и осмысляется как богооборческий 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 мягко, богооборчески, титанически. Но целью этого богооборчества становится не индивидуация, не эгоистическое утверждение собственной сущности, а трансценсус, преодоление тварной человеческой природы.

**В параграфе 2.8 «Прометей и Пандора»** мы определяем место образа Пандоры в рамках мистериально-дионисийского метатекста. 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 убийство 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 титаническим подвигом богоборчества. Воссоединение Прометея и Пандоры повторяет третью сотериологическую триаду и «женский» вариант сотериологической линии «ты еси».

**Параграф 2.9 «“Прометей” А.Н. Скрябина и “Прометей” Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического текста»** посвящен сравнительному анализу симфонической поэмы Скрябина и трагедии Иванова. 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.).

Завершает диссертацию глава третья «Мистериально-дионисийский сюжет как метатекст», в которой мы исследуем, как кодирующий, парадигматический потенциал мистериально-дионисийского сюжета реализуется в создании мистериально-дионисийского метатекста, определяем, какой образно-мотивный инструментарий («арматура») при этом используется, описываем вторую универсалию художественного мира Иванова – сюжет «ты еси» – и рассматриваем симбиоз обеих универсалий в рамках мелопеи Иванова «Человек», одного из сложнейших художественных высказываний русского модернизма.

В параграфе 3.1 «Мистериально-дионисийский сюжет “без Диониса”» мы показываем, что мистериально-дионисийский 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.

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).

Логика создания мистериально-дионисийского метатекста 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-дионисийским сюжетом. Иванов последовательно реализует свою мифологему: «Мир – обличье страждущего бога». И художественный мир не исключение.

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 трех триад мистериального и сотериологического сюжета. Художник-теург, будучи лицом 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 титаническо-дионисийских, т.е. богочеловеческих, монад.

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-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*).

**В параграфе 3.2 «Концепция “ты еси” как производная от мистериально-дионисийского сюжета» мы рассматриваем вторую важнейшую универсалию художественного мира Иванова – сюжет «ты еси».**

Сюжет «ты еси» 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-дионаисийского сюжета и может быть разделен на две линии – мистериальную и сoterиологическую. Содержанием мистериальной линии является богочестие Анимуса и разрыв с Анимой, содержанием сoterиологической – возрождение Анимуса и спасение Анимы преображенными, богочеловеческим Анимусом. Мистериальная линия повторяет мистериальную часть дионаисийского сюжета, в центре которого – жертвенная смерть Диониса от титанов и грехопадение человечества, а сoterиологическая линия – сoterиологическую часть дионаисийского сюжета, в котором происходит воскресение Диониса и возрождение человечества через утверждение дионаисийской сущности на земле.

Как мистериальная, так и сoterиологическая 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 богочестивого Анимуса либо губит его. В «мужском» варианте сoterиологического сюжета Анимус обретает свой богочеловеческий первообраз, таящийся в глубинах его духовного существа, и преображается в сына Божьего. Этот преобранный 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 3. Общая структура сюжета «ты еси»**

	«Мужской» вариант	«Женский» вариант
<b>Мистериальная линия</b>	Бог = Дионис = сверхличное Я	Богочестивый, демонический аспект мужского я
	Мужское, личное я как люцифическое начало [самозамкнутое, титаническое]	Жреческий аспект женского я (Психея-мстительница, Лисса, Менада-мужеубийца)
	Психея-скиталица; Менада, призывающая Диониса; согрешившая Ева	Жертвенное мужское я (спящий Адам, спящий Эрос, растерзанный Дионис)
<b>Сoterиологическая линия</b>	Атман, Сам, Отец в Небе = Сын, Дионис, Эрос; Христос как Богочеловек	Жених = преобранные 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

Сюжет «ты еси» получает развитие в поздней статье Иванова «Anima», которая является не переводом и не переделкой статьи 1907 года «Ты еси», а метаморфозой (в гетеевском смысле) мистической антропологии Иванова. 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 (Настя Филипповна, Хромоножка, Екатерина Ивановна), олицетворяющими Психею-скиталицу, которая ждет своего небесного Жениха, т.е. преобразленного 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).

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.

**В параграфе 3.3 «Мелопея “Человек” как симбиоз мистериально-дионисийского сюжета и сюжета “ты еси”» мы рассматриваем ситуацию, когда обе универсалии художественного мира Иванова предстают в знаменательной взаимосвязи.**

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 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». Наше исследование показало, что нечетные мелосы  $\alpha$ ,  $\gamma$ ,  $\epsilon$  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  $\beta$ ,  $\delta$ ,  $\zeta$  связаны с «мужским» вариантом сoteriологической линии, с божественной Самостью в человеческой душе, ее отношением к богоборческому Анимусу и его преображением. Вместе с тем сoteriологическая 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

и постась 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, мимо 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.

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  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\epsilon$ , а сотериологическая – антимелосов  $\alpha$  и  $\zeta$ .

В втором разделе «Аз есмь» повышается парадигматическое значение мистериально-дионисийского сюжета. Метафизическая первотриада мистериального сюжета нисхождения определяет образно-мотивное содержание антимелоса  $\gamma$ , а первая триада сотериологического сюжета восхождения – содержание антимелоса  $\alpha$ .

В мистериально-дионисийский сюжет и сюжет «ты еси» вовлекается философия Канта: аналитические суждения интерпретируются как

титанические и люцифериеские, 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. Преобранный 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, люцифериеского 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  $\theta$ ,  $\eta$ ,  $\zeta$  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 сoterиологической 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  $\delta$ ,  $\gamma$ ,  $\beta$ ,  $\alpha$  Иванов переходит от «мужского» к «женскому» варианту сoterиологической линии. Преобразование Анимуса делает возможным воссоединение его с Анимой-Евой, которое трактуется Ивановым как прекращение войны полов и воссоздание соборного единства человечества. Преобранный Анимус-Адам предстает как Жених Анимы-Евы, и становится возможным преображение всей человеческой природы, восстановление его душевно-духовного единства.

В начале антимелоса  $\gamma$  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 земном 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 осмыслиению исторического процесса. Эта христианизация выражается во взаимном наложении августиновской концепции небесного и земного градов и неоплатонической

антиномии предела и беспределного. 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 дионаисийского предела, противостоят представителям града земного, титанического беспределного.

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, осмыслияет в христианско-апокалиптическом духе платоновскую концепцию о двух космических круговоротах, 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 (дионаисийского предела) и града земного (титанического беспределного). 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 дионаисийского 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 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 мяtekной 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 *άκμή* и антимелосе б 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 благовенiem).

Заключительное произведение четвертой части «Человека», под названием «*Ephymnion*», сосредоточено на сотериологической триаде «женского» варианта сюжета «ты еси». Большой человек, «пребывающий в смиренье тварном», – это Анимус. Его исцеление связано с отождествлением с Богочеловеком Христом через жертвенное страдание и смерть-преобразование.

**В параграфе 3.4 «Визионерский опыт и жизнетворческие практики Вячеслава Иванова в свете мистериально-дионисийского сюжета» мы рассматриваем «текст жизни» Иванова («тройственные союзы», визионерский опыт) как производную от мистериально-дионисийского сюжета.**

Для Иванова, как представителя «младшего символизма», особое значение имела «визионарная эстетика», определившая особое внимание в его 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 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 оно 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 Сергеем Городецким или Маргаритой 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.

В **Заключении** формулируются основные выводы, подводятся итоги исследования и определяются его перспективы.

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.

С семиотической точки зрения мистериально-дионисийский сюжет представляет кодируемую модель. Синхроническим, парадигматическим измерением ее структуры выступают диалектические категории. Синтагматическое, диахроническое развертывание этих категорий происходит с помощью специфической «арматуры» (орфико-дионисийской мифологемы, (нео)платонических космологических схем), которая формирует мистериально-дионисийский сюжет как цельную модель.

Мистериально-дионисийский сюжет сам по себе становится кодирующей структурой, текстопорождающей моделью. Он играет роль парадигматической оси художественного мира как кодируемой системы, задавая всем своим составом репертуар символов художественного мира и правила их сочетания. Специфика кодирования у Иванова состоит в том, что отдельные части мистериально-дионисийского сюжета, т.е. те или иные его триады, предстают как инварианты, видоизмененное повторение которых продуцирует новые художественные сообщения как варианты исходной модели-кода.

В качестве структурно-семантической арматуры художественного мира Иванова, которая используется в процессе трансформации мистериально-дионисийского сюжета-кода в инотематическое сообщение, используется пространственная мифология, астральная, растительная, морская и солярная символика, космологическая символика креста. С помощью данной арматуры формируется мистериально-дионисийский метатекст, который оказывается диахроническим измерением художественного мира Иванова.

Вторая универсалия художественного мира Иванова – сюжет «ты еси» – 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.

Со структурно-семиотической точки зрения сюжет «ты еси» является лексикодом, производной структурой, наделенной кодирующими потенциалом, сопоставимым с мистериально-дионисийским сюжетом. Обе универсалии художественного мира Иванова сосуществуют в симбиотическом единстве. Его манифестиацией является поэма Иванова «Человек», одно из сложнейших художественных высказываний русского модернизма.

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-дионаисийского 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-дионаисийского 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 РАБОТ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

*Статьи в ведущих рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК  
Министерства науки и высшего образования РФ*

1. Каяниди Л.Г. Репрезентация мистериально-дионаисийского сюжета в книге лирики Вячеслава Иванова «Кормчие звезды» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 88. С. 148–166.
2. Каяниди Л.Г. Генезис архетипического дионаисийского сюжета у Вячеслава Иванова // Сибирский филологический журнал. 2024. № 1. С. 109–122.
3. Каяниди Л.Г. Мифологический субстрат поэмы Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 85. С. 161–184.
4. Каяниди Л.Г. Орнитологическая символика (орел / коршун) в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 71. С. 245–269.
5. Каяниди Л.Г. Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» в свете античной натурфилософии (Парменид, Эмпедокл, Платон, Плутарх) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 73. С. 191–208.

6. Каяниди Л.Г. Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и поэма «Сон Мелампа»: явные и тайные точки соприкосновения // *Studia litterarum*. 2019. Т. 4, №2. С. 206–227.
7. Каяниди Л.Г. Мистериально-дионисийский сюжет Вячеслава Иванова и его мистическая антропология (принцип «Ты еси»). Статья вторая // *Известия Смоленского государственного университета*. 2024. № 1 (65). С. 5–20.
8. 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.
9. Каяниди Л.Г. Casus Гоготишили: критические замечания к концепции предикативного символизма // *Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates*. 2023, Том 9. № 3 (35). С. 25–39.
10. Каяниди Л.Г. Мистериально-дионисийский сюжет Вячеслава Иванова и его мистическая антропология (принцип «Ты еси»). Статья первая // *Известия Смоленского государственного университета*. 2023, № 3 (63), с. 5–19.
11. Каяниди Л.Г. Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и Гераклит // *Известия Смоленского государственного университета*. 2020, №4, С. 5–24.
12. Каяниди Л.Г. Философия иконы и иконографическая поэтика (Павел Флоренский и Вячеслав Иванов) // *Известия Смоленского государственного университета*. 2018. №. 2 (42). С. 55–69.
13. Каяниди Л.Г. С розой дружен кипарис: мистика растений в поэзии Вячеслава Иванова // *Известия Смоленского государственного университета*. 2018. №. 4 (44). С. 28–47.
14. Каяниди Л.Г. Символика лавра и концепция искусства Вячеслава Иванова // *Известия Смоленского государственного университета*. № 3 (39), 2017. С. 25–33.
15. Каяниди Л.Г. «Самоцветные» комбинации в поэзии Вячеслава Иванова: сафирные чаши и лал Потира // *Известия Смоленского государственного университета*. № 2 (34), 2016. С. 23–31.
16. Каяниди Л.Г. Образы драгоценных камней в драматургии Вячеслава Иванова // *Известия Смоленского государственного университета*. № 4 (36), 2016. С. 15–29.
17. Каяниди Л.Г. Символика сапфира в поэзии Вячеслава Иванова: функциональный тезаурус // *Известия Смоленского государственного университета*. № 1 (29), 2015. С. 44–52.
18. Каяниди Л.Г. Икона Тайны Нежной в лирике Вячеслава Иванова: символика композиции // *Известия Смоленского государственного университета*. № 4 (32), 2015. С. 26–32.
19. Каяниди Л.Г. Архетипы художественного мира Вячеслава Иванова // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. Ч. 2 (2), 2014. С. 187–190.

20. Каяниди Л.Г. Символика аметиста в поэзии Вячеслава Иванова: функциональный тезаурус // Известия Смоленского государственного университета. № 3 (23), 2013. С. 29–35.
21. Каяниди Л.Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в цикле Вячеслава Иванова «Дионису» // Известия Смоленского государственного университета. № 1 (17), 2012. С. 46–56.
22. Каяниди Л.Г. Гармония пространства в стихотворении Вячеслава Иванова «Пламенники» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Научный журнал. Филология. №1, 2010. С. 9–11.
23. Каяниди Л.Г. Образ завес в поэзии Вячеслава Иванова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета №1 (2), 2010. С. 103–107.

*Научные статьи, опубликованные в иных изданиях*

24. Каяниди Л.Г. Ницшеанский слой в трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Имагология и компаративистика. 2025. № 23. С. 122–145.
25. Каяниди Л.Г. Особенности трансформации мистической антропологии Вячеслава Иванова в 1930-е гг.: статья «*Anima*» в свете мистериально-дионисийского метатекста // Вестник ПСТГУ. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. 2024. № 114. С. 113–132.
26. Каяниди Л.Г. Мифопоэтика русского символизма и космология Платона: поэма Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» в свете диалогов «Тимей» и «Государство» // Платоновские исследования. 2022. Т. 16.1. С. 286–330.
27. Каяниди Л.Г. Вячеслав Иванов между Данте и Дионисом: визионерский опыт поэта 1908 года и проблема тройственных союзов // *Studi Slavistici*. 2021. Vol. 18, Issue 2, p. 57–76.
28. Каяниди Л.Г. «Прометеида» Жозефена Пеладана и «Прометей» Вячеслава Иванова: розенкрайцеровские подтексты символистской трагедии // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 439. С. 5–10.
29. Каяниди Л.Г. Средневековая символика Рахили и Лии в творчестве Вячеслава Иванова: между Августином, Григорием Великим, Андреем Критским, Фомой Аквинским и Данте // *Europa orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell'Est europeo*. XLI. 2022. С. 255–266.
30. Каяниди Л.Г. «Силоам слепот»: заблуждения и прозрения Валерия Брюсова относительно трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / Ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишгин. М.: ИМЛИ РАН, Водолей, 2024. С. 120–138.
31. Каяниди Л.Г. Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и античная мифология Гефеста // Приношение: Азе Алибековне Тахо-Годи от благодарных учеников и коллег к 100-летию со дня рождения: *Fuga temporum*. СПб.: Алетейя, 2023. 2023, с. 170–179.
32. Каяниди Л.Г. «Прометей» А.Н. Скрябина и «Прометей» Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического

текста // 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. 598–619.

33. Каяниди Л.Г. Диалектика «основоположного» мифа у Вячеслава Иванова и «Абсолютная мифология» А.Ф. Лосева // Абсолютная мифология в эпоху «великого перелома»: К 90 летию издания «Диалектики мифа» А.Ф. Лосева : Материалы Международной научной конференции XVII «Лосевские чтения» / Сост. и ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: МАКС Пресс, 2021. С. 172–182.

34. Каяниди Л.Г. Вяч. Иванов и А.К. Толстой: предсимволистский подтекст стихотворения «Творчество» // Предсимволизм – лики и отражения. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 126–140.

35. Каяниди Л.Г. В.О. Ниландер – смолянин из окружения Вячеслава Иванова // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета: межвузовский сборник научных статей. Т. 20. Смоленск: Свиток, 2020. С. 307–324.

36. Каяниди Л.Г. Мифологические подтексты трагедии Вячеслава Иванова «Прометей» и музыкально-гилетическая логика А. Ф. Лосева // Музыка – Философия – Культура. Сборник статей участников цикла конференций (2013–2017) / Ред.-сост.: К. В. Зенкин, О. В. Марченко, Е. В. Ровенко. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 23–25.

37. Каяниди Л.Г. «Прометей» Вячеслава Иванова и «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосева: мифологическая символика в свете основоположений музыкального бытия // Философ и его время: К 125-летию со дня рождения А.Ф. Лосева. XVI Лосевские чтения. М.: МАКС Пресс, 2019. С. 522–532.

38. Каяниди Л.Г. Религиозно-мистическая символика лавра // Авраамиевская седмица. Материалы III Международной научной конференции (Смоленск, 11–13 сентября 2018 года). Смоленск: Свиток, 2019. С. 144–155.

39. Каяниди Л.Г. Пространственно-мифологическая модель и ее трансформации в поэзии Вячеслава Иванова: “Сон Мелампа” и “Прометей” // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3 / Сост. С. В. Федотова, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 231–246.

40. Каяниди Л.Г. Поэтическая ангелология Вячеслава Иванова» // «Авраамиевская седмица: Материалы международной научной конференции 2016 года», Смоленск: Свиток, 2017. С. 162–177.

41. Каяниди Л.Г., Павлова Л.В. Сайт как механизм лексикографического описания поэтического языка Вячеслава Иванова // Язык художественной литературы: традиционные и современные методы исследования. Материалы международной научной конференции памяти Н. А. Кожевниковой (19–21 ноября 2016 года, ИРЯ им. В. В. Виноградова РАН). М.: Издательский дом «Азбуковник», 2016. С. 751–758.

42. Каяниди Л.Г., Павлова Л.В. О создании исследовательского сайта «Поэтический язык Вячеслава Иванова» // Русская филология: Ученые записки кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского

государственного университета. Т. 16. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2015. С. 62–69.

43. Каяниди Л.Г. О методике изучения художественного пространства (на примере стихотворения Вяч. Иванова «Днепровье») // Русская филология: Ученые записки кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета. Т. 16. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2015. С. 83–92.

44. Каяниди Л.Г. Поэма Вячеслава Иванова «Солнцев перстень» и волшебная сказка // Концепт: научно-методический электронный журнал. Современные научные исследования. Выпуск 2. 2014. [Электронное издание] URL: <http://e-koncept.ru/2014/55185.htm>.

45. Каяниди Л.Г. Символика аметиста в лирике Вячеслава Иванова // Русская филология: Ученые записки кафедры литературы и методики ее преподавания Смоленского государственного университета. Т. 15. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2013. С. 35–55.

46. Каяниди Л.Г. Структура пространства в поэме Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» // Известия Смоленского государственного университета. №3 (7). Смоленск: СмолГУ, 2009. С. 39–52.

47. Каяниди Л.Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в цикле Вяч. Иванова «Порыв и грани» // Филологическому семинару – 40 лет: Сборник трудов научной конференции «Современные пути исследования литературы», посвященной 40-летию Филологического семинара (22–24 мая 2007 года). Т. 1. Смоленск, 2008. С. 166–184.

48. Образ радуги в лирике Вяч. Иванова // Природа в художественном слове. Идеи и стиль: Сборник научных статей. СПб.: ЛГУ имени А.С. Пушкина, 2008. С. 116–122.

49. Особенности художественного времени в поэме Вячеслава Иванова «Сон Мелампа» // Риторика ↔ Лингвистика: Сборник статей. Вып. 7. Т. 2. Смоленск, СмолГУ, 2008. С. 66–73.

50. Каяниди Л.Г. «И бездне бездной отвечал»: один из аспектов символики пространства у Вячеслава Иванова // Русская филология: Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т. 10. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. С. 111–121.

51. Каяниди Л.Г. Образ улыбки небес в лирике Вячеслава Иванова // Русская филология: Ученые записки кафедры истории и теории литературы Смоленского государственного университета. Т. 11. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. С. 68–75.

### *Монографии*

52. Каяниди Л.Г., Павлова Л.В. «Ярким каменьем богаты»: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2017. 287 с.

53. Каяниди Л.Г., Павлова Л.В. «Вертоград мой на горе высокой»: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова. Смоленск: Свиток, 2019. 296 с.