

ВРЕМЯ-ПРОСТРАНСТВО В «КОРМЧИХ ЗВЕЗДАХ»

ВЯЧ. ИВАНОВА («ПОРЫВ И ГРАНИ»)

Цель статьи – выявить своеобразие времени и пространства в поэзии Вяч. Иванова на материале лирического сюжета первого раздела книги лирики «Кормчие звезды» («Порыв и грани»). Для этого наряду с понятием *хронотопа* (конкретного времени-пространства) в статье предлагается в рабочем порядке использовать термины *кайротоп* (эпифаническое время-пространство) и *эонотоп* (иконическое время-пространство), отчасти соответствующие *мистериальному* и *вертикальному хронотопу*, согласно типологии М.М. Бахтина. Эта нюансировка позволяет выявить соотношение биографических, мистических, христианско-геургических мотивов в сюжете анализируемого раздела и определить его основной миф.

Ключевые слова: лирический сюжет; время; пространство; хронотоп; кайротоп; эонотоп.

В одной из своих литературно-критических статей Вячеслав Иванов проговорился: «Вникая в лирику поэта, что иное делаем мы, как не изучаем усилия его самоопределения в широком смысле этого слова? Когда же он идет нам навстречу, определяя себя сам, перед ищущими правого разумения его певучей души зажигается верный маяк»¹. Не такой ли жажды познания ждал от своих читателей Иванов-поэт, с самого начала своего творческого пути *определяя себя сам* и выходя навстречу читателю с отчетливым пониманием миссии художника? В его первом поэтическом сборнике «Кормчие звезды» (1903) подобным авторским *самоопределением* является жанровый подзаголовок – *Книга лирики*. В свете этого *верного маяка* шестнадцать разделов, многочисленные посвящения, эпитафии и даже затекстовые комментарии выглядят как

целостное произведение, с четкой композиционной структурой и своеобразным лирическим метасюжетом. Не случайно в продуманности и выстроенности архитектоники произведений Иванова М.М. Бахтин видел определенную взаимосвязь лирического цикла или книги с романной формой: «...все его сборники как бы делятся на главы и главы расположены последовательно, продолжают одна другую»². При этом все стихотворения завершены сами по себе и имеют свой микросюжет, который «чрезвычайно выигрывает в целом сборнике»³, вливаясь в макросюжет раздела, а тот в свою очередь – в метасюжет книги.

Но рассматривать книгу Иванова «методом сплошного анализа *de visu*, когда анализируются все стихотворения <...> без исключения»⁴, подобно тому, как мы последовательно, в заданной автором сюжетной канве, читаем роман – в рамках статьи практически невозможно. Тем не менее, мы попытаемся «вслед за автором» проследить развитие и логику лирического сюжета хотя бы в первом разделе «Порыв и грани», открывающем книгу, помня о том, что для Иванова важным является исток, начало, где в свернутом виде присутствует весь последующий путь⁵. Не затрагивая спорного вопроса о лирическом сюжете вообще⁶, подойдем к книге лирики в целом как к отдаленному аналогу романа и к циклу – как к первой его главе. Это позволит нам рассмотреть лирический сюжет с помощью понятия хронотопа, которое Бахтин исследовал на материале романного жанра⁷.

Однако Вяч. Иванов – символист, стремящийся через видимую реальность прорваться к реальности высшей («*a realibus ad realiora*»; II, 561)⁸. Конкретный хронотоп первой явно не соответствует хронотопу второй: известно, что Бахтин писал о «символическом искажении пространства»⁹. «Принципиальным постулатом» символизма, особенно ивановского, «является тезис о возможности прорыва в трансцендентное»¹⁰, в некую умопостижимую сферу, где время теряет

свою текучесть, а пространство – дискретность. Из любопытного наброска статьи, написанного примерно в 1914–15 гг., видно, что для Иванова существовало, по меньшей мере, три определенных вида времени-пространства – *физическое, астральное и божественное*: «Пространство и время, какими они являются данному, “дневному” сознанию, суть категории, или формы, последнего. Астральному сознанию соответствуют иные категории, или формы, пространства и времени. <...> На высших ступенях восхождения к божественному время и пространство обращаются в иные формы реальности; они “свиваются, как свиток”, по слову Апокалипсиса, и Ангел, который клянется, что “времени больше не будет”, свидетельствует о предстоящем восхождении вселенского сознания в такую сферу, где пространство и время уже не выявлены даже в той своей форме, которая образует астральный мир»¹¹.

Очевидно, что этим трем видам реальности в ивановском «реалиоризме» соответствует триада: *realia – realiora – Ens realissimus*. С нею связана радикальная языковая стратегия Иванова, сознательно направленная на распрямление зримого мира в целях прорыва поэзии в трансцендентное, о чем глубоко и оригинально пишет Л.А. Гоготишвили¹². В свете этой стратегии ждать обилия деталей «реального исторического времени и пространства» не приходится, что не означает, тем не менее, отсутствия в поэзии Иванова «реального исторического человека»¹³ и хронотопа как такового. Учитывая три вида пространства-времени, постулируемые поэтом, желательно, на наш взгляд, в рабочем порядке дифференцировать понятие хронотопа и, оставив за ним конкретно-исторические или биографические мотивы, ввести еще два термина, сконструированные по бахтинской модели. Эти понятия суть *кайротоп* и *эонотоп*. В первом из них вместо Хроноса задействовано имя другого греческого бога времени Кайроса (*Kairos*), которое означает буквально «верный или благоприятный момент», «неуловимый миг удачи,

который всегда наступает неожиданно», или вневременный момент метаморфозы богов и человека¹⁴. Для Иванова имя этого бога было, похоже, достаточно важным: в черновом наброске предполагаемой композиции «Кормчих звезд» стихотворение «Καιρός» стоит одним из первых¹⁵.

Итак, в кайротопе, как и в хронотопе, «ведущим началом» является время¹⁶, правда, весьма своеобразное, вневременное. В типологии Бахтина оно соответствует «мистериальному» и «вертикальному хронотопу»¹⁷ у Данте и Достоевского. В отличие от количественного, пожирающего своих детей, Хроноса, Кайрос символизирует качественное, максимально насыщенное время-событие, как правило, мифологического или религиозно-мистического плана. Это миг «касания мирам иным». Кайротоп фиксирует событие «вхождения вечности, когда горизонталь хроноса пересекает вертикаль кайроса, когда свершается эпифания»¹⁸, то есть явление божественного. Автор приведенной цитаты, вслед за немецким богословом XX в., связывает кайрос с «подлинным временем» христианского Богоявления, «моментом, исполненным содержания и смысла»¹⁹ именно в евангельском ключе. Но само значение слова *эпифания* в равной мере относится к явлению божественного и в язычестве. Чтобы далеко не ходить, вернемся к Иванову, который, вслед за Ницше, воспринимал эпифанию в дионисийских категориях. Для него «дионисийская эпифания – интуитивное созерцание или постижение» (II, 629), или «принципиально важное выхождение из времени и погружение в безвременное» (I, 724), что как раз соответствует кайротопу как вневременному событию. При этом эпифания, согласно эстетическим взглядам Иванова, является одним из важнейших моментов феноменологии искусства, где *художник нисходит из сфер, куда он проникает* восхождением, как духовный человек²⁰. Можно сказать поэтому, что именно кайротоп – основная вдохновительная «причина»,

«канал» поэтического познания²¹ или прямо то единственное Событие изображения, о котором созвучно с ивановским пониманием говорил Ю.М. Лотман как о «сущности лирического мира», его мифологичности²².

Очень близко ему понятие *эонотопа*²³, предложенное В. Лепахиним и обоснованное тем, что в древнерусском искусстве и литературе (как и в других средневековых христианских культурах) «... время не существует, не воспринимается и не изображается вне сопричастности вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью»²⁴. Эонотоп связан с вечностью прежде всего в ее христианской транскрипции, поэтому основной принцип эонотопа – *иконичность* пространства и времени, что проявляется во всех сферах христианской культуры и особенно в искусстве²⁵. Общей в эонотопе и кайротопе является образность, насыщенная символическим пространством-временем, которая, по словам о. П. Флоренского, есть «окно в высшую реальность»²⁶. Но в эонотопе акцентируется не время, а вечная иконическая пространственность, в которой локализуются библейские представления о Боге и человеке, истории и эсхатологии, поэтому он включает в себя элементы литургического символизма и иконописи.

На основе предлагаемой нюансировки хронотопа, кайротопы и эонотопа, адекватной, на наш взгляд, различным модусам поэтической реальности, попробуем рассмотреть время-пространство в «Кормчих звездах» Вяч. Иванова, точнее – в первом разделе «Порыв и грани». Он предваряется общими для всей книги заглавием, эпиграфом, посвящением «Памяти матери» и стихотворением-вступлением. Заголовочный комплекс, включающий многозначное название, которое «благословил» Вл. Соловьев²⁷, и эпиграф из Данте («Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно», – пер. Иванова, I, 861) сразу задает книге вневременную вертикаль, определяющую постоянную пространственную точку видения автора –

снизу вверх, с земли на звездное небо, остающуюся неизменной, несмотря на то, что в слове «кормчая» заложена семантика управления движением, духовным прежде всего. Одна из функций эпиграфа²⁸, как этого, так и всех последующих, – хронотопическая. Он диалогически соотносит позиции создателя книги и предшествующих авторов, «звезд» на его интеллектуальном и духовном небосклоне, цитирование которых – открытая благодарность ученика своим учителям. Это хронотоп большого времени, культурной памяти и преемственности. Посвящение матери вносит не только автобиографический хронотоп, своего рода поэтическое поминовение благодарным сыном той, кто дала ему жизнь и счастливое младенчество. В нем свернута память о материнском предвидении поэтической судьбы своего ребенка, подобной псалмопевцу Давиду и пушкинскому Пророку (оно будет описано позже в поэме «Младенчество», 1918)²⁹.

И, наконец, в стихотворном вступлении «Вчера во мгле неслись Титаны...», которое строится на антитезе *вчера* и *ныне*, также намечены координаты автобиографического характера, но уже взрослой жизни автора. Она осмысливается с помощью по-тютчевски насыщенных сезонных образов природы³⁰: буйного «титанического» Лета (*тризна летних бурь*), спокойной Осени (*пора свершительных отпад*) и Зимы (*И долго Север снежной тучей Благих небес не омрачит*). Весна же – с позиции осенней полноты и умиротворенности – осознается как *дней незрелых цвет увядший..* Именно символическо-автобиографическим хронотопом обусловлен вступительный, прелюдийный статус стихотворения, благодаря ему в сюжете книги можно априорно увидеть ретроспективное описание пути авторского само- и миропознания, возвращение к началу, пробуждению духовной жизни.

Заголовочный комплекс первого раздела книги «Порыв и грани» включает эпиграф из «Фауста» Гете, в переводе Иванова: «Ты будишь и

живишь решение крепкое: безостановочно к бытию высочайшему стремиться». Гете (о Земле). Через вертикальную пространственную координату «Земля – Небо» тематизируется невозможность полного удовлетворения *порыва* (воли) земного человека к трансцендентному миру в существующих *гранях* бытия.

В первом, программном, стихотворении цикла «Красота», посвященном Вл. Соловьеву и имеющем эпитафией строку из гимна Деметре, соединяется биографическое воспоминание о посещении Умбрии (хронотоп) и мотив мистической встречи и диалога с Красотой (кайротоп). Значимость этого кайротопического события проанализирована Н.В. Котрелевым, отметившим, что в стихотворении, «логически и по-видимому, биографически» важным именно «в абсолютном начале творческого пути», задаются основные мотивы и идеи Вяч. Иванова: мотивы встречи, сна, памяти, самопознания, мистического «узрения» тайны мира, особого «модуса» и «инструмента зрения» лирического героя: он с м о т р и т н а м и р е ю , Красотой (*Кто мой лик узрел, Тот навек прозрел – Дольний мир навек пред ним иной*). Очень ценно наблюдение исследователя о зависимости этого произведения от стихотворения Гете «Посвящение», об аналогичности «символической предыстории в пространстве биографического мифа, <...> мы и там, и там слышим рассказ о жреческой инициации»³¹. При этом, по-соловьевски видя в явлении Красоты «непрестанно обновляющийся прообраз и обетование вселенского Преображения» (I, 827), Иванов в первом стихотворении цикла соединяет автобиографический хронотоп воспоминания, кайротоп мистической встречи, посвящающей лирического героя в таинство поэзии как жречества, и мерцающий за пророчеством Красоты (*Путник, зреть отныне будешь мной!*) эонотопический идеал. В первом природа просвечивает божественными далями, третий – дается в модальности

обетования, а второй предопределяет лирический сюжет как путь духовного становления поэта.

Первый шаг на этом пути – «пробуждение» сознания субъекта высказывания, фиксируемого как момент перехода между прошлым (*И был я подобен Уснувшему розовым вечером На палубе шаткой*) и неопределенным настоящим, вневременным моментом, когда мироздание открывается как две таинственных бездны ночного неба и океана: *Висит огнезрящая И дышит над ним Живая бездна... Глухая бездна Ропщет под ним...* («Пробуждение»). Это мифологическая картина единства двойного бытия в тютчевском ее варианте. Лирический субъект, *верного берега сын*, в этом открывшемся ему хаотическом пространстве ощущает себя *потерянным в безднах*. Но основное переживание не страх перед хаосом, а то самое «философское удивление» древних, родственное «поэтическому изумлению» Тютчева³² (*Глядит Не дышит...*) перед таинственностью бытия, и уверенность, что он в этих безднах направляется божественным началом: *с ним плывут, Вернее берега, Кормчие звезды!* Кайротоп здесь – событие переживания связи и единства как основы бытия³³.

В стихотворении «Дух» две бездны открываются как макро- и микрокосм. *Бездна ночи* – это небо, на котором видны *светила* (звезды), или *миры*, управляемые *Духом*. Они символизируют *огнеоружный легион* ангелов, в унисон с которым человеческий дух, такая же *бездна*, *звучит* и *разгорается*. Вертикально соотнесенная зеркальность этого пространства мистична. Перед нами кайротоп пережитого и длящегося ощущения соприродности духовного и человеческого миров: созвучное и соразмерное движение Духа, управляющего светилами, и духа человека в первых 2-х строфах представлено глаголами несовершенного вида (*Дух ... миры водил Любви кормилом – мой дух летел, отвечал, держал*). В 3-ей же строфе прошлое абсолютизируется как изначально вечная истина (не случайно здесь меняется несовершенный вид глаголов – на совершенный).

Это момент прозрения в божественную природу человека и во всемогущество Любви, правящей ангельским и человеческим мирами: *Любовь, как атом огневой, Его в пожар миров метнула; В нем на себя Она взглянула – И в Ней узнал он пламень свой.* Намеченные пунктирно пространственные различия между Любовью и человеческим духом (чтобы *метнуть* кого-то куда-то, надо иметь определенное дистанцирование) значимо в онтологическом смысле, равно как постулируемое при этом взаимопознание себя через Другого (отсюда вытекают все многочисленные размышления Иванова о познании Я через Ты). Взаимоотождествление – через образ *пламени* Любви и человеческого духа (*в нем на себя Она взглянула*) – и наоборот (*в Ней узнал он пламень свой*) – раскрывает подобие Бога и человека. Вершина стихотворения, таким образом, символически знаменует библейское понимание человека: «...ибо человек создан по образу Божию» (Быт. 9:6). В совокупности с эпитафией из Данте: «Любовь, что движет Солнце и другие звезды», в стихотворении определенно намечается христианский эпитоп.

Но человек не дух, поэтому следом с диалектической необходимостью идет стихотворение «Персть», заглавие которого подчеркивает материальное начало в человеке (в черновом варианте стоял эпитаф, впоследствии измененный: «Ты от праха взят и в прах возвратишься»³⁴). Оно же определяет появление хронотопа кладбища, вносящего в картину мира уровень физического времени и пространства (*день, кипарис, мрамор могил*). Вместе с конкретными «вещами» в мир лирического героя цикла входит *души недуг, грех*, которого не было раньше. На автобиографический характер этого греха намекает примечание к стихотворению³⁵. Но хронотоп утончается в кайротоп мистического проникновения в тайну Земли, очищающего от греха гордыни. Два взаимосвязанных события (*Я пал, сражен души недугом...* и

Мой умер грех с моей гордыней) предельно значимы и метафизически завершены. Благодаря окончательному эпиграфу из Достоевского: «Воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват» и почти цитатности сцены исцеляющего целования Земли из многих романов писателя, в стихотворении «Персть» индивидуальная история переосмысливается как всеобщая – как вина за измену той Божественной Любви, о которой шла речь в стихотворении «Дух». Осознание всеобщности вины – первый шаг к преобразению жизни через окончательное волевое самоопределение человека. Так и у Достоевского: от направленности воли зависит глубина проникновения в тайну жизни, которая «есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же и стал бы на все свете рай»³⁶.

За кайротопом мистики Земли в стихотворении «Воплощение» следует кайротоп *ужасного сна* о воплощении лирического «я», еще *нежившего духа, избранного к жизни, который летит в мир подлунный*. Траектория нисхождения духа включает в себя подразумеваемое небесное, «надлунное» пространство, представленное как *хор планет, гармоньей семиструнной и красой семивенчанной ласкающий слух и взор*, и собственно *мир подлунный*, то есть земную жизнь, где дух алчет воплотиться. В отличие от «верхнего», пифагорейского, пространства, образа «нижнего» мира в тексте нет вообще, точнее, нет его пространственно-временной конкретики, а есть только его оценочная характеристика. Мотивировано это диалогом, происходящим у *дольнего порога* между *нисходящим* героем и поднимающимися душами (*встречный хор «прости» сказавших тлену*), в котором сталкиваются два противоположных представления о жизни. *Дух жаждет воплощения, чтобы любить все живое (Дай мне любить все, что восторгов пленных, Дстойно там; Дай мне вместить кумиров много тленных В мой тленный храм!)*. Души, вопя и стеная, характеризуют земное существование как страдание,

измену, смерть, проклятие, предательство Любви небесной ради любви земной и неутоляемый духовный *глад*. Таким образом, в стихотворении воплощение в земном пространстве-времени осмысливается негативно как меонизация и разрушение единого идеального мира³⁷. В этом понимании просвечивают контуры трагедии человека – его двуединой, духовно-материальной природы. Именно со вторым членом антитезы и связывается представление о жестких рамках человеческой жизни во времени и пространстве. Осознание трагической антиномичности природы человека выступает одним из этапов становления сознания лирического «я». В подтексте кайротопа сна о воплощении лежит миф о Дионисе, самовольно заглянувшем в зеркало Души Мира и тем самым породившем принцип множества земных воль, или принцип индивидуации, создающий пространство как таковое.

Тема трагичности и виновности индивидуальной любви как измены всеобщей развивается в стихотворении «В Колизее». Конкретный топос его заглавия сигнализирует о том, что сюжет цикла движется «на понижение», что теперь конфликт между духовным и материальным разворачивается в земных координатах. Английский эпиграф из Байрона: «Велика тех любовь, кто любит во грехе и страхе» – крепко сцепляет данное стихотворение с двумя предыдущими (через *грех* – с «Перстью» и через *страх* – с «Воплощением»). Собственно, впервые в цикле мы встречаемся с земной любовью. И сразу же на первый план выходит проблема времени, разлучающего любящих. Оно представлено здесь тремя ипостасями: вечным временем природы (*День влажнокудрый досиял, Меж туч огонь вечерний сея*), древним временем культуры, олицетворяемой Вечным городом и конкретно Колизеем, и конечным временем любящих. Первое из них символизируется органичным природным ритмом. Образ Колизея уже чреват тревожными антиномиями вечного и преходящего: с одной стороны, мы видим *недвижный хаос Колизея*, с другой – его *глыбы*,

чья вечность роковая В грехе святилась и крови (то есть разрушающее действие времени и собственно истории). На этом фоне время лирических героев – это *день* страдания и страсти, который имеет начало и – по законам земной разделенности тел и вещей в пространстве – будет иметь неизбежный конец. Их любовь – роковое событие, сопротивляться которому они не властны: *Глядели из стихийной тьмы Судеб безвременные очи...* В то же время оно – дар судьбы, уникальная возможность смертным прикоснуться к вечности. Кайротоп трагичности дионисийской страсти становится здесь предметом рефлексии. В контексте реальной биографии поэта эта страсть связана с Лидией Зиновьевой-Аннибал и впоследствии будет оцениваться как «могучая весенняя дионисийская гроза» (II, 20), то есть хронотоп биографической встречи переосмысливается как дионисийский кайротоп.

Тема трагичности любви-страсти обыгрывается в стихотворении «La selva oscura» («Темный лес») с итальянским эпиграфом из Данте «На полпути земного бытия». Заглавие символизирует жизнь человека, *утратившего правый путь во тьме долины*. Любопытно, что первоначальные варианты названия («Minnsang» и «В горах») ³⁸ выдвигали на первый план идею стремления страстного, земного человека к Вечной Возлюбленной, его духовного прозрения в разноприродность их бытия (ср. строки, впоследствии снятые: *И понял я, что ты – звезда, Что я – сей старый лес! Ты надо мной живешь всегда В дали святой небес, А я – во мраке и борьбе...* ³⁹). Окончательное заглавие вместе с эпиграфом конкретизирует хронотоп кризисного перелома в жизни, выход из сумрачного леса, который всех уводит к смерти предреченной. Но если у Данте есть движение героя через сумрачный лес к подножью холма и к созерцанию в конце этого пути *света планеты, всюду путеводной*, то у Иванова картина достаточно статична и вневременна, соответствуя мгновению прозрения лирического «я». Однако своеобразный сюжет есть

и здесь. Строится он на «крестообразном» движении взгляда, заданном первой и началом второй строфы: *верх* – *Все горы, за грядой гряда*, *низ* – *Все черный, старый лес*, *верх* – *Светлеет ночь. Горит звезда В дали святой небес*; *низ* – *О, дольний мрак! О, дольний лес!* Точно так же, антиномично, противопоставлены вертикальная и горизонтальная *дали*: *звезда В дали святой небес* и *И ты – вдали – одна...* Пространственная вертикаль в своих крайних точках имеет *землю* и *небо*, также символически нагруженных семантикой жертвы: *Потир земли, потир небес* *Испили мы до дна* и *О, крест земли! О крест небес!* Потир земли параллелен кресту земли, а потир небес – кресту небес. Крест и потир – распятие и причастие – архетипы жертвы. В основе сюжета – кайротоп проникновения в антиномичность любви как креста и жертвы: любовь духовная (*страстнáя*) и любовь телесная (*стрáстная*) могут, по мысли Иванова, в равной степени привести к Богу. По сравнению с первым вариантом стихотворения этот кайротоп проецируется на конкретно-биографические события (не случайно первоначальные *я* и *ты* меняются на *мы*, практически полностью исчезает сверхприродность *ты*, и акцент переносится на совместную *крестную* судьбу). В статье Иванова, посвященной драме Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», биографический подтекст выходит на поверхность: «Блаженные Франциск Ассизский и Клара, кажется, любили: и, взглянув один на другого, разошлись, чтобы потонуть в океане Любви божественной. Но чаще путь к мистическому очищению ведет чрез Дантов “темный лес”, и распятие любви совершается на кресте Греха» (II, 81).

Однако с обреченностью на *крест* и страдания не так легко смириться, поэтому в «Песни потомков Каиновых» звучит мотив бунта против *святой воли, отторгшей* людей от Земли. Стихотворение построено как чередующиеся хоровые партии мужчин и женщин, обращенные к Матери-Земле: мужчины ропщут, а женщины молят о

возвращении к бессознательно-природному бесстрастному состоянию⁴⁰. Конкретные пространственные образы стихотворения (*цветы*, злаки, *древеса*) локализуют все устремления героев к земному началу. Слиться с землей, с ее природными циклами умирания и возрождения, почувствовать себя едиными с природой, и в этом смысле еще безгрешными – вот основная интенция героев. Желание уподобиться цветам и *смирненным нивам* намечает символически-мистериальную пространственную вертикаль, напоминающую о культуре Деметры и празднике цветов (анфестерии), которые связаны с дионисийским циклом, являющимся древнейшим прообразом Воскресения Христова⁴¹. Но в *потомках Каиновых*, по Иванову, «Дионисова огня недовольно» (II, 163), так как они несут ответственность за *неправую жертву* своего прародителя (контаминированную с неправой жертвой Прометея). Не случайно стихотворение практически без изменений позже войдет в трагедию Иванова «Прометей» (1919), впервые появившуюся в «Русской Мысли» в 1915 г. под заглавием «Сыны Прометея». Этот факт интересен тем, что одни и те же стихи абсолютно без всякого напряжения со стороны содержания попадают в ареал вроде бы совсем другого мифа. Но в мифотворчестве Иванова Прометей, создавший людей из праха титанов, пожравших Диониса, и Каин (в байроновском варианте) тесно связаны архетипом трагедии индивидуализма: невозможностью насытить духовный голод из-за богоборческого бунта. Таким образом, «Песнь потомков Каиновых» строится на кайротопе проникновения в «трагедию титанического начала как первородного греха человеческой свободы» (II, 157). Ропот мужского хора и мольба женского – об «абсолютном послушании» не меняют «внутренних условий разделенного сознания» (II, 167), то есть чреватые не подлинною свободой, а *сонным* состоянием духа.

Последствия каинитского богоборчества – переживание оторванности от Бога. Оно подхватывается стихотворением «Покорность».

Его сюжет строится на хронотопе кризиса индивидуализма – «феномена субъективного сознания» (I, 637), одной из центральных философских проблем конца XIX – начала XX в., ставшей отправным пунктом всего творчества Иванова. Этот хронотоп представлен рефлексией лирического героя о краткости жизни человека, его разобщенности с небесным миром. Пространственное противопоставление *звезды на бледном лике небес* и лирического героя, идущего *в вечерней мгле под сводами деревьев*, подчеркивает их временные различия: *зоны долгие, светило* – это вечность, время человека – это *летучий век*. Однако сознание субъекта высказывания фиксирует также общее между *светилом братским* – это *покорность единой вечной Воле*, которая *единит* их как *детей творения в разлученной доле*, то есть разводит по разным временам и пространствам. Человек ощущает в себе тот же порыв к Небу, что и звезды, но он понимает, что *в грани существа безвыходно стесненный, Наш тайный, лучший пыл умрет неизъясненный...* К характеристикам жизни, уже известным читателю из «Воплощения», тут добавляются еще три черты, свидетельствующие о кризисе сознания лирического героя, – иллюзорность, призрачность идеалов и тотальное одиночество (*Покорность! нам испить три чаши суждено: Дано нам умереть, как нам любить дано; Гонясь за призраком – и близким, и далеким, – Дано нам быть в любви и в смерти одиноким*). Экзистенциальная покорность лирического «я» аналогична античному пессимизму, из которого, по Ницше, вырастает дионисийская жажда жизни и трагедия. Эта покорность чревата столкновением волевого порыва к высшему бытию и критического пессимизма сознания, переживающего свою ограниченность во времени и пространстве, из которого, по Иванову, рождается ницшеанское открытие Диониса и Аполлона как двух начал греческого и – шире – общечеловеческого духа.

Поэтому из *вечерней мглы* и стоического отчаяния «Покорности» по-дионисийски мощно вырывается восторженное славословие утренней звезде в стихотворении «Утренняя звезда» (первоначальное название «Закат солнца, созерцаемый из стен монастыря»⁴²). Многозначительно-пророческий эпиграф из «Фауста» Гете: «Предчуй! Ты обретен! Верь взору нового дня!» – задает тексту кайротоп прозрения в литургический символизм природы. Утренняя звезда появляется *в легионе светлооком*, называется *утра близкого лампадой, благовестной, предтечей сияющего дня, мира дальнего сестрой*. Лирический герой слышит ее *уверенья (Жизни верь, и жизнь вдохни!)* и вдохновленный ею хор лучей, поющих: *Верь, и виждь!* Сознание лирического героя настроено литургически: в восходе солнца он прозревает воскресение Бога (*Вспыхни, Солнце! Бог, воскресни!*), в звезде – *предтечу слав нетленных*. И хотя земное пространство и здесь характеризуется как *мерцающее боренье и тревожный путь*, но все же оно предстает сопричастным небесному. Переживание красоты пробуждающейся природы сливается с пробуждением духа. Поэтому в сюжете цикла это стихотворение знаменует выход из тупиков и миражей уединенного сознания через проникновение в божественное таинство природы. Имея за собой мощную литературную традицию, образ утренней звезды восходит к библейскому символу эпифании (ср. «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя» (Откр. 22:16); «...пока не взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» (2 Петр. 1:19)). Этим мотивировано восприятие восхода солнца как литургии, а утренней звезды как *предтечи* богоявления, что в целом приближает кайротоп к литургическому энотопу.

Созерцание небесной гармонии *crescendo* нарастает в стихотворении «Звездное небо». Взгляд лирического «я» проникает еще глубже в небо и видит наполненную таинственным движением интенсивную жизнь космоса: *А вокруг – огонь и трепет Чистых, сладостных тревог Духа*

пламенным дыханьем Севы Божии полны, И струи небес прозрачных Вглубь до дна оживлены. Эта мистическая картина символизирует мировое всеединство, которое, по Соловьеву, есть «свет, в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией», что и проявляется в «красоте звездного неба»⁴³. Кайротоп переживания всеединства определяет волю человека к эонотопическому преобразению хаоса (*И за дальнюю чертой Новый мир увидеть хочет С искупленной Красотой*). При этом сразу же звучит мотив алчной воли человека к сопричастности тайне видимого и невидимого миров (*Сердце ж алчет части равной В тайне звезд и в тайне дна*). Появление мотива тайны дна вводит тему хаотического, иррационального начала, которое присутствует «в глубине бытия» и «сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты»⁴⁴. В антропологическом измерении это начало – воля. И мы видим, как через осознание сопричастности космическому таинству воля лирического героя становится верой в возможность преобразования жизни.

Тему хаотического начала в мировом всеединстве и в душе человека развивает стихотворение «Океаниды», с греческим эпиграфом: «Изначальнее благостроения – безначалие». Согласно Ивановской трактовке, Океаниды – это чистый, беспримесный бунт, мятеж против любого начала строя и красоты; они «непримиримы в своем хаотически-беспредельном, принципиально бесформенном и бесплодном свободолюбии» (II, 150); они вещают, *что нет живому грани, Что древний бунт не одолен...* Мифологическим Океанидам пространственно противопоставлен космически упорядоченный *Невозмутимый небосвод*, своей красотой укрощающий водную стихию (*Улыбкой вызывает бледной Ответный блеск влюбленных вод*). Фигурирует тут и *раболепный брег*, те самые *грани*, которые заявлены в заглавии цикла. Лирическому герою,

Человеку, близко вечное стремление Океанид к самопревосхождению; ему понятна их весть: *Жизнь – зов единый..*, потому что в нем самом есть титаническое и хаотическое начало. Но хаотической воле, которой *Нет вне себя преграды, ...нет победы, нет отрады, И нет надежд, – и мира нет!* – противопоставляется высшая свобода человека (*Один – свобода, один – избранник*), что и определяет кайротоп осознания свободы как *повинности Духу*. Это противоборствующее хаосу осознание человеком самого себя, своего предназначения в мире пространственно выглядит как его бегство в *укромный дол*.

Сюжетный ход бегства Человека, осознающего свое избранничество, получает развитие в поэме «Ночь в пустыне»⁴⁵. Хронотопическое название заряжено интертекстуальными энергиями – от евангельского искушения в пустыне, до прозрения в пушкинском «Пророке». Пространственные образы символизируют «нисхождение» героев, *Духа* и *Человека*, к земной юдоли: *Белея, скал ступени Ведут на каменное дно. Там, ниже, по уступам – тени Дубрав. Ущелия пятно Зияет. Горные громады На лоне дальней темноты: Вглядясь, ты различишь их гряды При свете звезд...* Диалог разворачивается в неопределенно-настоящем времени, течение которого структурируется последовательностью реплик его участников. Помимо *Духа* и *Человека* в него включаются *Поток (Призрак)*, *Падающие звезды* и *Духи пустыни*, символизирующие три возможные пути становления человека, его волевого самоопределения. Первый (*Поток*) – путь растворения в хаосе, в слиянии с *темным хором, в смешении с жизнью природы в один сосуд*. Второй – путь беспечного и в этом смысле богоборческого забвения своего предназначения (*Падающие звезды*, в наименовании которых слышен приглушенный люциферический мотив⁴⁶). Отметим, что среди разнообразных «звезд» *падающие*, то есть *некормчие*, встречаются в книге впервые). И третий – путь одинокого индивидуализма (*Духи пустыни*). Три искушения помогают Человеку осознать свою

собственную роль в мире и свою подлинную свободу: *С моей свободой не сойду К сему предчувствию свободы: Я сам, могучий. Возведу К сознанию хаос Природы.*

Идея теургического преобразования природы, рожденная *в пустыне*, соответствует постулируемому Ивановым «келейному», уединенному, искусству, которое есть «катакомбное творчество «пустынников духа», «искусство метафизического изволения», сосредоточенное «на внутреннем и общем»; в нем индивидуализм «побеждается сверхличным»; «его психология – психология молитвенного делания» (I, 728–729). Не случайно преобразование природы представляется Человеку в виде возвращения Рождественской ночи. Ее описание, близкое к иконописному сюжету Рождества Христова, связывает теургическую мечту героя с евангельским событием воплощения Бога, освятившего материю и принесшего всему живущему *Благоволение и мир*, о которых молился в пустыне Человек. Таким образом, мы видим в стихотворении кайротоп сознания, в котором происходят «прения» различных идей-образов, испытывающих героя. Итогом «искушения в пустыне» становится осознанная направленность воли «пустынника духа» к христианскому преобразению природы, что определяет иконический энотоп, с его *нераздельным* и *неслиянным* соединением земного и небесного времени-пространства.

В стихотворении «Missa solennis, Бетховена» мечта о теургическом искусстве находит свое реальное воплощение. Для Иванова Бетховен был «пустынником духа», в чьем творчестве поэт видел «значительную степень приближения к идеалу искусства всенародного» (I, 729). О значении Бетховена в религиозно-поэтическом мировоззрении Иванова есть исследование И. Корецкой⁴⁷, где, в частности, ивановская интерпретация музыки композитора сопоставляется с трактовкой Ницше: для обоих Бетховен – прежде всего дионисийский художник, выразивший дух переломной эпохи⁴⁸. Но если для Ницше Бетховен воплотил музыку

революции, то для Иванова его творчество и особенно *Месса ре мажор* – прообраз религиозного искусства будущего как «свободного литургического действия» (II, 572). Таким образом, стихотворение «*Missa solennis, Бетховена*» построено на хронотопе выхода из кризиса европейской культуры. Обезбоженная современность измеряется днями: *В дни, когда святые тени Скрылись дале в небеса...* и *В дни, как верных хор великий, Разделенный, изнемог...* Текучим и сиюминутным дням противопоставлены пора *забвенная* (или *оны веки*) и пора *грядущая*: только из них, по Иванову, Бетховен, *надзвездный гений*, вместивший в свою музыку забытые современностью *хвалений голоса и молитвы древних святых*, мог исторгнуть *Глас надежды неизменной, Веры мощь, любви восторг*. Для поэта творчество Бетховена даже выше Давидова: оно *хвалит Агнца Мира более всевнятно говоря, чем лира псалмопевная царя*. В этом сопоставлении композитор значительнее в силу своей теургической надежды преобразить жизнь и с помощью искусства соединить человечество с ангельским миром, славящим Бога: *Ибо ты в сем громе пирном, В буре кликов, слез и хвал Слитесь с воинством эфирным Человечество созвал*. Таким образом, в сюжете цикла это стихотворение несомненно хронотопично, поскольку оно оправдывает искусство с позиции поэта-символиста начала XX в. А оправданно оно может быть, согласно ивановским религиозно-эстетическим взглядам, только возведением его к христианскому эонотопу – через дионисийский кайротоп расторжения граней индивидуализма и воссоединения человеческого и божественного миров – в данном случае благодаря бетховенской музыке.

Наращение теургических мотивов продолжается в стихотворении «*Sogno angelico*». Оно построено, как отметил Н.В. Котрелев, на «постепенном прозрении прозрачной многослойности мира»⁴⁹, и к музыкально-хоровой теургии «*Missa solennis, Бетховена*» в нем

добавляется живописная. Пейзажная зарисовка заката на наших глазах преобразуется в мистическое видение *пламенной славы* Божьей. Реальное время здесь дается намеком в первой строке (*Скрылся день...*), а дальше – реальнейшее настоящее, время прозрения, то есть полная вневременность. Взгляд субъекта высказывания движется сверху вниз, фиксируя все цветовые переливы и детали небесного пространства: *златятся дали тонкие, выси млеют бирюзой, тучка в зареве летит* – все это замыкается *в оправу смарагда и рдеющего лала*. Такая картина напоминает храмовую мозаику как символическое выражение Славы Божьей (*Вечер пламенную славу Ополчил и растлал...*). Во второй строфе и без того уже насыщенный пейзаж преобразуется в мистическое видение (*И пред оком умиленным Оживляется закат*) ангельского мира (*И по тучам отдаленным – Легионом окрыленным – Лики с пальмами стоят*). Из блеска и сияния ангелов – выделяется луч Христа – и не потому, что Он иерархически выше ангелов, а потому, что Его свет усиливается отражением в земном пространстве (*...Христовой луч красы Им довлеет – отраженный В злате дольней полосы*). Это тонкое богословие двуединой природы Христа завершается видением апостола Иоанна, чей блеск волос «рифмуется» с небесным (*Там, в близи недостижимой, – Ученик Христа любимый: Как горят его власы!..*) и композиционно соединяет небо с землей через символику света и Божественной любви. «Многослойность» пространства усложняется тем, что «видимое нами видел не только Вячеслав, но и тот художник, чье видение он рассматривает: фра Беато Анджелико. Тотчас мы узнаем возрожденческую иконографию всеобщего воскресения»⁵⁰. Это воздействие церковного искусства созвучно воздействию музыки Бетховена – оно также теургично. Стихотворение построено на эзотопе преобразования природы и сознания, и взгляд читателя, как когда-то взгляд поэта, а до него – художника, должен пройти сквозь видимую реальность к созерцанию реальности божественной.

Завершающим аккордом цикла является программное стихотворение «Творчество» (I, 536–537), настоящий гимн теургическому искусству⁵¹. Императивный тон слов Микель-Анжелло к мрамору «Моисей» «Вспомни, что ты жив, – и иди», поставленных в эпитафье, многократно усиливается молитвенными призывами (*Взыграй, дитя и бог...*), властными повелениями (*Уз разрешитель, встань!*) и призывами (*Будь новый Демидур! Как Дант или Омир, Зажги над солнцем Эмпирей!* и др.). Последняя строфа – манифест поэта-теурга:

Дерзай, Прометид: тебе свершить дано
Обетование Природы!
Творящей Матери наследник, воззови
Преображение Вселенной,
И на лице земном напечатлей в любви
Свой Идеал богоявленный!

В стихотворении очень мало пространственных образов, так как его основная тема – исповедание поэта-символиста, его вдохновенной, пророческой веры в возможность искусства, преображающего жизнь. *Кормчими звездами*, по которым поэт-символист правит свой путь в искусстве, названы в этом манифесте Орфей, Фидий, Микель-Анжелло, Бетховен, Данте, Омир. За каждым из этих имен встает своя эпоха, свой хронотоп, который становится фактом сознания лирического субъекта, то есть вневременным и внепространственным кайротопом. Но присутствие в сознании именно этих имен в контексте теургического творчества, искусства прозрения в божественную природу мироздания и воплощения в художественном акте вечных идей и событий (кайротопа эпифании и христианского эонотопа) раскрывает нам хронотоп поэта-теурга, замыкающего ряд имен, на которые он равняется, благодарно помнящего о всех своих вечных «собеседниках» и «учителях». И этот своеобразный

диалогический хронотоп открывает читателю пространство смысла, к которому можно быть причастным различными способами, но особенно благодаря истинному искусству, выводящему во вневременную сферу кайроса – мгновения переживаемой божественной полноты бытия, которое Иванов, вслед за Ницше, связывал с дионисийским самопревосхождением человеческого сознания.

Завершая анализ первого цикла «Порыв и грани», можно согласиться с тем, что это – «философия лирики»⁵². Но ракурс нашей темы позволяет данное определение конкретизировать. На наш взгляд, весь цикл раскрывает миф о *рождении и становлении поэта-символиста, пророка и теурга*. Он очень близок к выделяемому Бахтиным платоновскому «типу автобиографического самосознания», хронотоп которого – «жизненный путь ищущего истинного познания», «с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей», «мифологическими и мистериокультурными основами этой схемы»⁵³. Сближает платоновский и ивановский хронотоп почти полная растворенность реального биографического времени «в идеальном и даже абстрактном времени» мифологической метаморфозы⁵⁴, в интенсивности кайротопических прозрений и эонотопических идеалов. При этом вневременная организация микрсюжетов стихотворений ненавязчиво координируется хронотопами биографического и эпохального характера, а также – открыто, почти декларативно – диалогическими хронотопами большого времени, заданными эпиграфами. В этом вневременном диалоге участвуют названные поэтом Данте, Вл. Соловьев, Гете, Достоевский, Байрон, Пушкин, Бетховен, Микель-Анжело и не названные, но без труда узнаваемые Платон, Тютчев, Ницше, Шопенгауэр. Эта диалогическая напряженность «работает» не только на платоновский хронотоп, расчленяя жизнь «ищущего истинного познания» «на точно ограниченные эпохи или ступени»⁵⁵ познания, но и на миф о рождении поэта, который в диалоге с

вечными собеседниками оттачивает свои философско-эстетические и религиозные взгляды. Именно в таком контексте осознается собственное призвание к теургическому творчеству, способному преобразить мир по законам Красоты, силою творческого духа изменить неумолимый Хронос в эпифанический Кайрос и пространство как разделяющий «принцип индивидуации» – в среду единения. И если о лирическом метасюжете всей книги можно сказать словами О. Дешарт: «Единое пространство, охватываемое единым взором, связало здесь наглядно распавшуюся связь времен» (I, 159), то в основе первого ее раздела – феноменология сознания поэта, открывающего для себя и для читателей – при свете вечных *Кормчих Звезд* – «топографию запредельного» (I, 63).

¹ *Иванов Вяч.* Поликсена Соловьева (Allegro) в песне и думе // Русская литература XX века (1810–1910) / под ред. проф. С.А. Венгерова. Раздел «Вячеслав Иванов» с карандашной правкой Вячеслава Иванова С. 150. URL: <http://www.v-ivanov.it/materialy> (дата обращения 17.07.10).

² *Бахтин М.М.* Вячеслав Иванов // *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 2. М., 2000. С. 322.

³ Там же.

⁴ *Дарвин М.Н.* Понятие лирического цикла в научном творчестве М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1. URL: http://ifi.rsuh.ru/vestnik_2005_1_22.html (дата обращения 03.08.10).

⁵ Ср.: «В плане поэтической биографии “исток” – это первый сборник, “Кормчие звезды”, где в свернутом предварительном виде “все уже есть”» (*Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // *Аверинцев С.С.* Поэты. М., 1996. С. 175).

⁶ Освещение этого вопроса см., напр., в: Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 1. Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2-е изд., испр. М., 2007. С. 347–349; *Малкина В.Я.* К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. 2010. № 2 (45). С. 11–14. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика).

⁷ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 121–291.

⁸ *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1974–1987. Ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страниц.

⁹ *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 191.

¹⁰ *Гоготиивили Л.А.* Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // *Гоготиивили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006. С. 22.

¹¹ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 69. Л. 1.

¹² *Гоготиивили Л.А.* Антиномический принцип поэзии Вяч. Иванова // *Гоготиивили Л.А.* Непрямое говорение. М., 2006. С. 113–114.

-
- ¹³ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 121.
- ¹⁴ См. статью «Кайрос» в: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Kairos> (дата обращения 25.08.10).
- ¹⁵ Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 40. Л. 10. К сожалению, текста с таким заглавием пока обнаружить не удалось.
- ¹⁶ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе*. С. 123.
- ¹⁷ Там же. С. 193.
- ¹⁸ Измайлов Р. «От «хроноса» к «кайросу»: время и вечность в русской поэзии конца XX века // VIII Дальневосточные образовательные чтения: материалы Всероссийской научной конференции. Владивосток, 2010. С. 144.
- ¹⁹ Тиллих П. *Кайрос* // Тиллих П. *Избранное*. Теология Культуры. М., 1995. С. 216. Отметим, что Тиллих акцентирует христианскую интерпретацию кайроса: «“Мое время еще не настало”, – было сказано Иисусом (Иоан. 7, 6), и затем оно пришло: это – кайрос, момент полноты времени». Мы же подчеркиваем здесь общее значение эпифании как вневременного события явления сверхреального.
- ²⁰ Феноменологическая схема у Иванова выглядит следующим образом: «ЛИНИЯ ВОСХОЖДЕНИЯ. 1–3. Зачатие художественного произведения: 1) дионисийское волнение; 2) *дионисийская эпифания – интуитивное созерцание или постижение*; 3) катарсис, зачатие. ЛИНИЯ НИСХОЖДЕНИЯ. 4–7. Рождение художественного произведения: 4) дионисийское волнение; 5) аполлинийское сновидение [β] – зеркальное отражение интуитивного момента в памяти; 6) дионисийское волнение; 7) художественное воплощение [γ] – согласие Мировой Души на приятие интуитивной истины, опосредствованной творчеством художника (синтез начал аполлинийского и дионисийского)» (II, 629–631).
- ²¹ Любопытное подтверждение своей мысли я обнаружила в интернете, в поэме «Метагалактика души» (автор Джамаль), где есть строчки: *Поэзия – контрарный Кайрос И беспредельный кайротоп...* (Джамаль. *Метагалактика души* // Литсовет. Самиздат. URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=185589, дата обращения 07.08.10).
- ²² Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста*. Л., 1972. С. 103–104.
- ²³ Отметим, что Лепяхин предложил «эонотопос» (от греч. *эон* – *век* и *топос* – *место, пространство*). Мы позволим себе употреблять «эонотоп» – в целях единообразного звучания трех терминов с одинаковым морфемным составом.
- ²⁴ Лепяхин В. *Икона и иконичность*. СПб., 2002. С. 291.
- ²⁵ По наблюдениям Лепяхина, «яркие эонотопосы встречаются в поэзии Пушкина и Лермонтова, в прозе Гоголя, Лескова, Достоевского. Толстого, а XX веке в стихотворениях таких поэтов, как Вячеслав Иванов, Борис Пастернак, Николай Клюев, Сергей Есенин...» (Там же. С. 308).
- ²⁶ Флоренский П.А. *Собр. соч.*: в 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 478.
- ²⁷ Этот эпизод «благословения» заглавия Соловьевым, увидевшим в нем отсылку к названию византийского собрания непреложных соборных постановлений – Номоканону (в славянском переводе – «Кормчая книга»), описывает О. Дешарт: Соловьев сразу понял, что «“Кормчие звезды”, неподвижные светила; это непреложные истины, вечные идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь» (I, 41).
- ²⁸ В контексте влияния Данте на «младосимволистов» дантовский эпиграф к «Кормчим звездам» рассматривается в работе: Davidson P. Vyacheslav Ivanov and Dante // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher / Edited by R.L. Jackson and L. Nelson, Jr. New Haven, 1986. P. 147–161.

²⁹ Davidson P. Viacheslav Ivanov's Ideal of the Artist as Prophet: From Theory to Practice // *Europa Orientalis*. 2002. Vol. 21. VIII Международная конференция. Вячеслав Иванов: Между Св. Писанием и поэзией. С. 182–184. Добавим, что составители брюссельского собрания сочинений Иванова (О. Дешарт и Д.В. Иванов) открывают поэмой «Младенчество» корпус сочинений поэта, нарушая при этом хронологический, но сохраняя мифологизированно-биографический принцип издания.

³⁰ О тютчевских реминисценциях в творчестве Иванова и, в частности, о выпрямлении тютчевских поэтом до их понимания в качестве первоисточников «реалистического символизма» см.: *Йованович М.* Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова // *Культура и память: Третий Международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову*. II. Доклады на русском языке / под ред. Ф. Мальковати. Флоренция, 1988. С. 59–82.

³¹ *Котрелев Н.В.* «Видеть» и «ведать» у Вячеслава Иванова (Из материалов к комментарию на корпус лирики) // *Вячеслав Иванов – творчество и судьба: к 125-летию со дня рождения*. М., 2002. С. 9, 16.

³² Иванов называл Тютчева «величайшим в нашей литературе представителем реалистического символизма», у которого есть «легкий налет поэтического изумления, родственного “философскому удивлению” древних, – оттенок изумления, как бы испытываемого поэтом при взгляде на простые вещи окружающей действительности и, конечно, передающегося читателю вместе со смутным сознанием какой-то новой загадки или предчувствием какого-то нового постижения (II, 557).

³³ «Внушение звездного неба есть внушение прирожденной и изначальной связанности нашей со всем, как безусловного закона нашего бытия, и не нужно быть Кантом или с Кантом, чтобы непосредственно воспринять это внушение», – писал Иванов (III, 130).

³⁴ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 2. Ед. хр. 1. Л. 2. Ср.: «... в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (Быт.3:19).

³⁵ «Стихотворение “Персть” написано весною 1895 г., когда (после римской встречи с Лидией Зиновьевой) В. И. счастливый, но терзаемый раскаяньем, не раз один ходил на кладбище “Верано”» (I, 858).

³⁶ *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // *Достоевский Ф.М. Собр. соч.*: в 15 т. Т. 9. М., 1991. С. 324.

³⁷ В уже цитировавшемся черновом наброске статьи Иванова о пространстве и времени есть оборванная запись: «Временность – бытие небытия» (НИОР РГБ. Ф. 109. К. 5. Ед. хр. 69. Л. 3).

³⁸ НИОР РГБ. Ф. 109. К. 1. Ед. хр. 31.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Несколько иную трактовку дает Д.М. Магомедова: «В ответных репликах хора женщин подчеркивается именно преодоление этого разлада в слиянии с землей, где смерть личного сознания оказывается залогом “возрождения” в ином, гармонизированном облике природы» (*Магомедова Д.М.* Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова // *Вячеслав Иванов: материалы и исследования*. М., 1996. С. 300).

⁴¹ Ср. у Флоренского: «Бесчисленные узы вяжут отдельные моменты празднеств весеннего цикла в одноплотное тело, искрящееся всеми цветами, имя которому – Воскресение Христово. В порядке годового круга Пасха есть освящение земных недр Земли, земной стихии» (*Флоренский П.А.*, священник. Собр. соч. *Философия культа (Опыт православной антропологии)*. М., 2004. С. 305).

⁴² Ф. 109. К. 2. Ед. хр. 1. Л. 4.

⁴³ *Соловьев В.С.* Красота в природе // Собр. соч. В.С. Соловьева: в 12 т. Т. VI. Брюссель, 1966. С. 48.

⁴⁴ *Соловьев В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Там же. Т. VII. С. 127.

⁴⁵ Жанровое своеобразие произведения и его основные мотивы были проанализировано в указ. работе Д.М. Магомедовой. С. 301–304.

⁴⁶ В библейском контексте падение звезд однозначно связывается с неким нарушением данного Богом закона или наказанием, напр.: «звезды блуждающие, которым блюдется мрак тьмы на веки» (Иуд. 1:13); «И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои» (Откр. 6:13); «Хвост его увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю» (Откр. 12:4) и др.).

⁴⁷ *Корецкая И.* Бетховен в поэзии и эстетической рефлексии Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время: материалы VII Междунар. симп., Вена 1998. Frankfurt a. M., 2002. С. 283–292.

⁴⁸ Ср. слова Бетховена о себе: «Я – Вакх, который выжимает сладостный сок винограда для человечества. Это я дарую людям божественное иступление духа» (Цит. по: *Роллан Р.* Собр. соч.: в 14 т. Т.2. М., 1954. С. 34).

⁴⁹ *Котрелев Н.В.* Указ. соч. С. 10.

⁵⁰ Там же. С. 10–11.

⁵¹ Ср. из письма Иванова В. Брюсову: «Как я понимаю его действенную (теургическую) задачу, я сказал в стихотворении “Творчество” в “Кормчих звездах”». Литературное наследство. Т. 85. М., 1976. С. 442.

⁵² *Котрелев Н.В.* Указ. соч. С. 7.

⁵³ *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. С. 167.

⁵⁴ Там же. С. 168.

⁵⁵ Там же.