

бы собственные слова Ракитина (ср. ремарку Алеши Карамазова, обращенную к Ракитину: «Ты к ней часто ходишь и сам мне говорил, что ты с нею связей любви не имеешь...»²⁵).

Ракитин, впрочем, не свободен от вожделения к Грушеньке, но в первую очередь его влекут к ней материальные интересы: он разжигается там деньгами. Так что подобная интерпретация сна Толстого представляется вполне вероятной. Толстой мог написать вариацию на сюжет «Братьев Карамазовых». Что после «Воскресения» представляется не таким уж невозможным. Ведь звучат же, хотя «отдаленно и приглушенно», мотивы романа «Братья Карамазовы», например, в драме Толстого «Живой труп».²⁶

Разумеется, даже учитывая, что образ Ракитина был скрытым памфлетом против Страхова, мы все равно не можем сказать, как развивался бы далее художественный замысел Толстого, если бы писателю хватило жизни на его воплощение. Скорее всего, Толстой и сам еще не знал этого, когда записал свой сон, и сюжет полностью сложился бы только в процессе реализации идеи.

Тем не менее высказанные предположения все-таки позволяют, как нам представляется, сделать небольшой шаг вперед к разгадке последнего яснополянского сон Толстого и вызванного им замысла нового художественного произведения писателя.

Размышления о романе «Братья Карамазовы» и порожденный ими сюжет о Грушеньке и Страхове, возможно, связаны не только с творчеством Толстого,²⁷ но и с многолетним диалогом писателя со Страховым (прямым и открытым) и с Достоевским (заочным и скрытым), а также с судьбой Толстого и даже с ее финальной точкой — уходом из Ясной Поляны незадолго до смерти.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 78.

²⁶ См.: Туниманов В. А. Достоевский, Страхов, Толстой. С. 312.

²⁷ См.: Там же. С. 306–316.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-2-116-130

© Н. Л. Быстров

К ПОНИМАНИЮ ОБРАЗА СОФИИ ПРЕМУДРОСТИ В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Тема Софии Премудрости привлекала Вяч. Иванова в разные периоды его творчества — от первой книги стихов «Кормчие звезды», когда близость его мировосприятия к системе религиозно-эстетических взглядов В. С. Соловьева (или, по более точному выражению С. С. Аверинцева, к тому «мыслительному континууму, у истоков коего стоял Владимир Соловьев»¹) была особенно тесной, до эпохи создания «Повести о Светомире царевиче». Помимо многочисленных стихотворений, насыщенных символикой Вечной Женственности (не обязательно Софии в строгом смысле), корпус ивановской поэзии включает в себя ряд текстов, где София выступает «под собственным именем» — как образ, который, наряду с очевидными приметами самостоятельного авторского решения, несет на себе следы влияния обширной «софиологической» традиции. Настоящая статья представляет собой попытку истолкования трех таких стихотворений.

¹ Аверинцев С. С. Вяч. Иванов как истолкователь Евангелия // Символ. 2008. № 53/54. С. 787.

1

Одно из них, входящее в число самых поздних поэтических произведений Вяч. Иванова, помещено в разделе «Август» «Римского дневника 1944 года»:

Коль правда, что душа пред тем,
Как в мир сойти, на мир иной взидала,
Поэтом тот родится, с кем
София вечная играла.

Веселой тешиться игрой
Ей с человеками услада.
Но мудрецам, в закон и строй
Вперившим все вниманье взгляда,
Не до веселия порой:
У ней с поэтом больше лада.²

Эпиграф к этому стихотворению — «*Ludens coram Eo omni tempore, ludens in orbe terrarum et deliciae meae esse cum filiis hominum*»³, — вводит имя Софии в библейский контекст, побуждая видеть в ней отражение образа Божественной Премудрости, с тем кругом значений, каким наделяет его Книга Притчей Соломоновых.⁴ Здесь София выступает как «вечное» и в этом смысле абсолютное (онтологически «первичное») начало творчества — прежде всего, художественного. Стоит отметить, что взаимное родство искусства с «игрой» и «весельем» (воспринимаемое сквозь «палимпсестную» ткань как бы просвечивающих друг в друге источников: от Ницше и немецкого романтизма — к ветхозаветному учению о Премудрости) — один из устойчивых мотивов эстетики Вяч. Иванова. Например, в статье «О веселом ремесле и умном веселии» он пишет, что «в существе своем искусство — веселая наука» (III, 65), называет художника «ремесленником веселого ремесла» (III, 69) и связывает художественный дар, в противоположность дару «мудрецов» (которым «не до веселия») и «учительствующим» проповедников, с «женственной стороной таланта» (III, 68). «Женственное» (восходящее к Мировой Душе, или Земле, а от нее к Софии) понимается здесь как изначальная стихия языка, а также как исток «всемирного» мифотворчества и поэзии, прорастающей сквозь его почву. В статье «Наш язык» Вяч. Иванов говорит, что «всякое гениальное умозрение, отличительное для характера нации, и всякая имеющая процвести в ней святость» рождаются «под живым увеом родного „словесного древа“, питающего свои корни в Матери-Земле, а вершину возносящего в тонкий эфир софийской голубизны»⁵ (IV, 677).

В этой связи представляется вполне оправданным первоначальное заглавие сонета «Язык» (1927) — «Λόγος, Σοφία, Ποιησις». В редакции с этим названием один из

² Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 625. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

³ «...Веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя была с сынами человеческими» (Прит. VIII: 30–31).

⁴ Ольга Дешарт замечает, что если «для Белого и Блока София являлась „Зарею“, „Прекрасною Дамой“, которую они встретили „в час утра“, к которой устремлялись „тоскуя и любя“, то «В. И. узнал в ней „нетварную Премудрость“» (I, 108).

⁵ В исходном варианте статьи (первая половина 1918 года) на месте «софийской голубизны» значится «софийной лазури» (см.: Троицкий В. П. «Парерга и паралипомена» (Статья Вячеслава Иванова «Наш язык» — публикация, комментарии и размышления) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 205; см. также комментарий В. П. Троицкого на с. 215–216). Прилагательное «софийной» в сочетании с «лазури» (после Соловьева «лазурь» — почти обязательный атрибут Софии в символистской литературе), несомненно, полнее передает суть ивановской мысли о восхождении ветвей «словесного древа» к Божественной Премудрости как праистоку языка, чем странное по форме и неясное по смыслу слово «софийской».

вариантов девятой строки — «*Играет в нем*» (курсив мой. — Н. Б.) и светится, звеня»⁶ (в окончательной версии — «Прославленная, светится, звеня») — содержит в себе явную отсылку к «веселью» ветхозаветной Премудрости и предвосхищает «играющую» Софию в стихотворении 1944 года. Думается, что последовательность включенных в заглавие понятий может быть объяснена сформулированным в статье «Заветы символизма» определением Вечной Женственности как «мистической плоти рожденного в вечности Слова» (II, 597): Λόγος есть именно это Слово (на что указывает предпосланный к тексту первой редакции эпиграф из Иоан. 1: 14: «И Слово плоть бысть», а также отмеченный А. Б. Шишкиным «христологический образ» «лозы» во втором катрене: «И силой недр в лозе, струясь, поет...»⁷), София же — Его «мистическая плоть», или такое олицетворение Его предмирного единства с тварным бытием, в котором тождество «Слово-Плоть» идеально уже осуществилось (по верному наблюдению А. Б. Шишкина, здесь «образность София можно усмотреть в символе Словесного Древа»,⁸ т. е. «дремотного ствола» (стих 6 четвертой редакции), уходящего корнями в «родную землю» и растущего «в ночь».⁹ Что касается третьего понятия, Ποιητής, то им обозначена стихия поэтической речи, репрезентирующей указанное тождество в звучащем слове, — речи, по существу, софийной (соприродной Софии), поскольку в ней символически «знаменуется» изначально данная, но скрытая от самой «родной земли» (Мировой Души) связь Логоса и материи. Правильнее будет сказать, что это «ознаменование» совершается посредством воссоединения в поэтическом образе логоса-смысла вещи и соотносимых с ним предметных форм. Именно такой логос Вяч. Иванов имеет в виду, когда в одной из поздних статей говорит, например, о «логизме» Пушкина и Тютчева (ср.: «Пушкин мыслит самим миром, т. е. *логизмом идей*, воплотившихся в вещах. <...> Вещи берет он „эйдетически“, как теперь говорят, — неизменно выявляя в них идею, как прообраз»¹⁰ (IV, 636)) или когда в той же статье называет логос «плотью звучащего слова» (IV, 635). В сфере Ποιητής а (в поэзии как

⁶ См.: Шишкин А. Б. «Слово — Плоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture In Honor of Tomas Venclova / Ed. by R. Bird, L. Fleishman and F. Poljakov. Frankfurt a/M., 2008. С. 35.

⁷ Там же. С. 37.

⁸ Там же. С. 38. Ср.: «Она — древо жизни для тех, которые приобретают ее, — и блаженны, которые сохраняют ее!» (Прит. 3: 18).

⁹ В подтексте формулы «Вечная Женственность — мистическая плоть рожденного в вечности Слова» угадывается соловьевская концепция единства Логоса и Софии: «Если в абсолютном вообще мы различаем его как такого, т. е. как безусловно-сущего, от его содержания, сущности или идеи, то прямое выражение первого мы найдем в Логосе, а второй — в Софии, которая таким образом есть выраженная, осуществленная идея. И как сущий, различаясь от своей идеи, вместе с тем есть одно с нею, также и логос, различаясь от Софии, внутренне соединен с нею. София есть тело Божие, материя Божества, проникнутая началом Божественного единства» (Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 108). Нам неизвестно, оставались ли «Чтения о Богочеловечестве» в поле зрения Вяч. Иванова в период работы над сонетом «Язык». Это вполне вероятно, если учесть, что примерно годом ранее, т. е. в начале 1926 года, поэт читал лекции о Соловьеве в Павии, в Колледжии Борромео (см.: Шишкин А. Б. Краткая летопись жизни и творчества Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Ave Roma. Римские сонеты. СПб., 2011. С. 94). Можно допустить, что, перечитывая эту, без сомнения, хорошо знакомую ему работу, Вяч. Иванов обратил внимание и на фрагмент стихотворения А. К. Толстого «Меня, во мраке и в пыли...» (1851 или 1852), помещенный в конце Седьмого чтения — особенно на такие строки: «И слышу я, как разговор / Везде немолчный раздается, / Как сердце каменное гор / С любовью в темных недрах бьется; / С любовью в тверди голубой / Клубятся медленные тучи, / И под древесною корой / С любовью в листьях сок живой / Струей подымается певучей. / И вещим сердцем понял я, / Что все, рожденное от Слова, / Лучи любви кругом лия, / К нему вернуться жаждет снова» (цит. по: Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве. С. 111–112).

¹⁰ В сходной форме и, что существенно, в близком Вяч. Иванову софиологическом контексте понятие логоса используется С. Н. Булгаковым: «Слова не суть λόγος, образующие царство Логоса, но они все же *логичны* (или, что в данном случае то же, софийны) в основе своей» (Булгаков С. Н. Философия имени. СПб., 1998. С. 193).

таковой) тождество между вещью и ее логосом становится наглядно выраженным. Здесь — «слова день седьмой, / Его покой, его суббота» (III, 597): зримая очевидность смысла, сохраняющего свое единство с вещью, но при этом как бы изъятая из становления.

Возвращаясь к метафоре «веселой игры» Софии с поэтом, можно предположить, что поэзия по своей природе тоже «играющая». В трактате «Россия и Вселенская Церковь» В. С. Соловьев объясняет, что значит «веселие» Божественной Премудрости: «Она „веселится“, вызывая перед Богом бесчисленные возможности всех внебожественных существований и снова поглощая их в Его всемогуществе, Его безусловной истине и бесконечном милосердии».¹¹ София как «полнота, или абсолютная всеобщность бытия»¹² включает в себе все без остатка идеальные прообразы сущего и, «веселясь» перед Богом, словно бы представляет их Ему, выступает подобием зеркала Его собственного замысла о мире. Поэзия, если понимать ее как символическое выражение единства Логоса и материи,¹³ по существу, есть такая же «веселая игра», с той лишь разницей, что она совершается не перед Богом, а перед человеком, и отражаются в ее зеркале не сами архетипы «внебожественных существований», а их проявления в вещах (впрочем, сказанное в «Альпийском роге»: «...звучит для отзвука, и отзвук — Бог», — безусловно, относится и к поэзии):

И чем зеркальной отражает
Кристалл искусства мир земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной (III, 643).

Очевидная перекличка между «светом иным» в этом четверостишии (вторая строфа стихотворения «Вы, чьи резец, палитра, лира...», написанного в том же 1944 году) и «миром иным» начальной строфы «Коль правда, что душа, пред тем...», в последней — через образ души до ее воплощения — дополняется отчетливым соотношением «иномырного» с идеальным бытием в трактовке Платона,¹⁴ что дает как бы уточняющее указание на принадлежность Софии к сфере платоновских (и по-платоновски же понятых) «первообразов» и, в частности, позволяет объяснить, почему Вяч. Иванов в статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» называет ее «Идеей идей» (III, 306). Вдохновленная «игрой» Софии, душа поэта «припоминает» прежние видения, однако — не через созерцание идей как таковых (этим могут быть заняты «мудрецы», чье внимание захвачено абстракциями «закона» и «строга»), а посредством их интуитивного узрения в вещах, «зеркально» отражаемых искусством.¹⁵ И хотя, как сказано в одном из хрестоматийных ивановских текстов, она обладает «неясною, только означенной памятью потусторонних событий» (II, 556), этого вполне достаточно,

¹¹ Соловьев В. С. Россия и Вселенская Церковь. Минск, 1999. С. 444.

¹² Там же. С. 439.

¹³ Ср. определение Софии, отсутствующее в опубликованных текстах Вяч. Иванова, но приведенное О. Дешарт в примечаниях к статье «О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания»: «Там, где Логос касается материи — там и София» (III, 762). Оно же встречается и в написанном Дешарт «продолжении» «Повести о Светомире царевича» (см.: I, 480).

¹⁴ Ср., например: «...Всякая человеческая душа по своей природе была созерцательницей бытия, иначе она не вселилась бы в это живое существо» (Федр 250a). И далее: «Допущенные к видениям непорочным, простым, неколебимым и счастливым, мы созерцали их в свете чистом, чистые сами и еще не отмеченные, словно надгробием, той оболочкой, которую мы теперь называем телом» (250c) (Платон. Федр / Пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 159).

¹⁵ Пользуясь терминологией Ю. И. Левина, можно сказать, что здесь в отношениях «зеркальности» нарушена «аксиома непроницаемости зеркала» (когда зеркало становится не просто отражающим объекты, а позволяющим видеть их суть), благодаря чему возникает «возможность проникновения человека в иной мир и вообще взаимопроникновения и взаимодействия двух миров» (Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Левин Ю. И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 564).

чтобы в образах ее творений совершалось «вещей обличение невидимых», или «откровение того, что художник видит, как реальность, в кристалле низшей реальности» (II, 557).

Понятия Софии, игры и поэзии сближаются у Вяч. Иванова, по крайней мере, еще один раз, задолго до написания «Римского дневника» — в упомянутой статье о Соловьеве: «Когда призвана Вечная Женственность, — как ребенок во чреве, разыгрывает некий бог в лоне Мировой Души; и тогда певцы начинают петь» (III, 306). Речь идет о том, что «призывание» Софии, т. е. узнавание в ней вечной основы (в терминах Соловьева, «субстанции») мировой гармонии, как бы пробуждает в Мировой Душе плод нового, истинного бытия¹⁶ (ср. сказанное выше о «слове-плоти»), и восторг этого пробуждения, — предчувствие скорого явления на свет «выигравшего во чреве» ребенка, или «некоего бога», — находит отклик в «песнях» поэтов.

Нетрудно заметить, что отношение Софии к поэзии имеет здесь более сложную форму, чем в интересующем нас стихотворении. Строки «Поэтом тот родится, с кем / София вечная играла», как кажется, допускают трактовку игры в значении действия без опосредований («лицом к лицу»). В приведенной цитате из «Религиозного дела...», напротив, ничего не говорится ни об игре Софии с поэтом, ни о каких-то других способах их прямого соприкосновения. Вместе с тем очевидно, что в обоих текстах «игра» принадлежит одному и тому же семантическому полю: это такое состояние, первичным импульсом которого является «веселие» Софии, а конечным воплощением (в некотором смысле, «результатом») — поэтическое творчество. Кстати, отметим, что выражение «выигрывает во чреве», заимствованное из евангельского рассказа о встрече Девы Марии со св. Елисаветой (см.: Лк. 1: 41, 44), Вяч. Иванов повторяет в статье «Две стихии в современном символизме», размышляя об особенностях средневекового искусства и, что существенно, вновь подчеркивая имманентно «художественные» коннотации игры/«выигрывания»: «...свиток со словами благовестия протягивался к Деве из уст Архангела; и младенец, выигравший радостно во чреве матери, изображался в лоне Елисаветы играющим на скрипке» (II, 543). В несколько измененном виде тот же сюжет вводится в поэму «Младенчество»:

Мне сказывала мать, и лире
Я суеверный тот рассказ
Поведать должен: по Псалтири,
В полночный, безотзывный час,
Беременная, со слезами,
Она, молясь пред образами,
Вдруг слышит: где же?... *точно, в ней* —
Младенец вскрикнул!.. и сильней
Опять раздался заглушенный,
Но внятный крик... (I, 231)

Воспринимая этот крик как «знамение», мать старается угадать, что в будущем суждено ее ребенку, но все догадки как бы сами собой сводятся к предчувствию в нем поэтического дара:

...Может быть,
Творцу всей жизнью послужить...
Быть может, славить славу Божью
В еще неведомых псалмах...

¹⁶ Заметим попутно, что Вяч. Иванов, как правило, не допускает отождествления Софии с Мировой Душой. В цитируемой статье сказано, что Мировая Душа «отражает» Софию «в своих зеркальностях» (III, 306). Специальное указание на различие между ними встречается в мелопее «Человек», в примечании к стихотворению «О, Человек! Я, человек, измерил...», где поэт объясняет, как надо понимать выведенный здесь образ Иокасты, «Матери безмужней»: «...она — Душа Мира (не София)» (III, 741).

<...>

Но в этом мире было ей

Поэта званье всех милей (I, 232).

Вдохновляющее воздействие Вечной Женственности на «певцов», которые «начинают петь», Вяч. Иванов невольно (в силу, может быть, неспособности языка в полной мере отобразить *цельность* описываемой ситуации) представляет как опосредованное состоянием Души Мира. Заметим, однако, что, будучи самостоятельной космической силой, Мировая Душа вовсе не обособлена от индивидуальных душ. Она присутствует в каждой из них — как одно во всем, или единое во многом (ср., например: «Одна Душа горит душами всех огней» (I, 747); «Мы душу все одну, / Вселенскую творим» (III, 564) и т. п.). Поэтому когда «некий бог» начинает «играть» в Душе, то он «играет» одновременно и в душах «певцов», и, видимо, «певцы» должны особенно ясно ощущать его «взыграние», поскольку поэт теснее других связан с внутренней жизнью Души: он — ее «послушный сновидец и бдительный, благоговейный оберегатель» (II, 650). Вспомним к тому же, что, по Вяч. Иванову, Душа Мира, взятая в аспекте Земли, выступает субстанциальным основанием языка: «Язык — земля; поэтическое произведение вырастает из земли. <...> Приникая с любовью к недрам нашего родного языка, живой словесной земли и материнской плоти нашей, внезапно, быть может, мы слышим в них *биение новой жизни, содрогание младенца*» (III, 372). Поэтическая речь как наиболее чистая форма такого «приникания» в своем смысловом пределе оказывается «песнью земли»,¹⁷ а «содрогание младенца», или, что то же самое, «взыграние некоего бога в лоне Мировой Души», — ее порождающей причиной и ее же инвариантной сущностью — предвестием будущего единства Логоса с женственной стихией мира. Столь радикально понятая включенность поэзии в события космологического плана (оправданная ее «теургическим» назначением), по-видимому, была бы неполной без «призывания» Софии.¹⁸ Можно полагать, что она призвана уже в тот момент, когда поэт «приникает» «к недрам <...> словесной земли» и перед ним, сквозь все «зеркальности» Души Мира, открывается перспектива «софийной лазури». Отклик Софии на обращенный к ней взгляд и есть в данном случае «взыграние» бога-младенца. Но поскольку здесь отсутствуют разделяющие границы между поэтом и Душой (она смотрит на Софию *его* глазами), поэт может переживать это «взыграние» как нечто происходящее с ним самим, как требующий воплощения порыв его собственной творческой силы (ср. в платоновском «Пире» мотив «духовного бремени», от которого любящий разрешается, «рождая» в чистой Красоте). Возможно, в этом и состоит истинный смысл софийной «игры»: «У ней с поэтом больше лада» не только из-за того, что поэзия — сугубо «игровое» занятие, но потому, главным образом, что через вдохновение поэта Мировая Душа приходит к осознанию своего материнского предназначения.¹⁹ Каким бы именем мы ни наделяли божество,

¹⁷ «...О гений! как сей рог, / Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах / Будить иную песнь...» (I, 606). По мнению Дж. Янечека, «гений» в этом стихотворении («Альпийский рог») — «в большей мере транслятор (channel) песни, нежели ее источник», и в целом «для Иванова гений — не столько способность к созданию новой реальности, сколько умение *видеть* реальное в его существе или в его возможности» (Janecek G. Viacheslav Ivanov's «Alpine Horn» as a Manifesto of Russian Symbolism // The Slavic and East European Journal. 2001. Vol. 45. № 1 (Spring). P. 32–33).

¹⁸ Укажем в этой связи на традиционное для русской религиозной философии представление о Софии как исходном принципе художественного (а в идеале — «теургического») творчества. Ср., например: «Идеал творчества (София вселенская) есть всеединая совокупность творческих первообразов или идей, и всякое истинное творчество из него вытекает и к нему возвращается». И здесь же: «...Истинное творчество по своему идеалу есть теургическое, и притом София есть абсолютный идеал, имеющий не только направлятельное значение для художника, но и образующее силу в нем» (Трубецкой С. Н. О святой Софии, Премудрости Божией // Вопросы философии. 1995. № 9. С. 134).

¹⁹ Здесь явственно слышится отзвук соловьевского учения о единстве Мировой Души и человеческого сознания: «Это „второе абсолютное“ <...> будучи основанием всего существующего

«взыгравшее» в лоне Души, очевидно, что оно имеет словесную («логосную») природу. Это как бы «последнее слово» мировой драмы, по отношению к которому поэзия — лишь предварение, пророчество или, более точно — по финальной строке сонета «Язык», — «творенья духоносного *предтеча*».²⁰

2

Еще одно стихотворение, в котором София является ключевым «действующим лицом», — дистих «Rosa Sophia» (1910) из пятой книги сборника «Cor Ardens» «Rosarium»:

Плоть воздохнула: «да будет!» — и Лилия томная встала.
«Fiat» — София рекла; Роза ответила: «есмь» (II, 502).

Смысловая динамика этого двустишия задана прямой речью: слова Плоти «да будет!» повторяются в торжественном «Fiat» Софии и удостоверяются смиренно-лаконичным «есмь» Розы. «Да будет!» — «воздыхание», мольба; «Fiat» же — императивное повеление, призванное, очевидно, стать исполнением первоначального «да будет!» и привести к гармонии сущности, означенные «Розой» и «Лилией». Удачный ракурс для истолкования последних двух символов дает то противоречивое и одновременно взаимодополняющее отношение, которым они связаны в других стихотворениях Вяч. Иванова, например, в «Розе пчелиного жала»:

Любовью лунной млея,
Безумная лилея
Тоскует в полдень знойный,
Томительно белея.
И в девственном сосуде
Пахучий дар елея
Таит... А роза пчелке
Льет нектар, не жалея,
И грезит жала солнца,
Желанием алея...
Сестра сестры не слышит,
Горя и вождея:
Та — меч лобзая жгучий,
Та — бледный луч лелея (II, 461).

Если «лилея» символизирует созерцательную, «лунную» любовь, то «роза» — любовь чувственную, плотскую («солнечную»). В первой — скрытое томление, «таящее» свой «дар», во второй — откровенность «желания» и «жгучая» страсть. Первая органично сближается с понятием «девственности» (ср. также сочетание «дева-лилия» в стихотворении «Роза возврата»: «Молодая мужа ревновала — / К *деве-лилии*, Каш-

вне вечного, божественного акта, всего относительного бытия, будучи в этом качестве душой мира, в человеке впервые получает собственную, внутреннюю действительность, находит себя, сознает себя. В мире внечеловеческом, собственно природном, абсолютный, божественный элемент мировой души — всеединство — существует только потенциально, в слепом, бессознательном стремлении; в человеке он получает идеальную действительность, постепенно реализуемую» (Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 713).

²⁰ О значении слова «предтеча» в этом стихотворении см.: Венцлова Т. В. И. Иванов. «Язык» // Венцлова Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012. С. 539, 547. В контексте вышесказанного трудно не уловить словно бы необязательное и, может быть, вполне случайное созвучие между поэзией как «предтечей» и «взыгравшим младенцем» Евангелия от Луки.

мира роза» (II, 454)), вторая же, в качестве ее антитезы, соотнесена с образами «пчелы» (здесь — державинской «пчелки») и «меда», имеющими, как отметил еще К. Тарановский, отчетливые «эротические обертоны».²¹ Контраст между ними порой может быть столь разительным, что «роза» оказывается напрямую сопряженной с «земной», а «лилия» — с «небесной», чисто спиритуальной любовью:

И медлит весть: тебе ль нам цвеств, *лилея*
Иных полей?
 Ах, розы мед, что пчел зовет, алея, —
 Земле милей! (II, 330)²²

В другом случае, когда «роза» упоминается в паре с «лилией», она выступает как образ «восходящей» любви, в которой сама плотская чувственность по-платоновски возвышенна и просветленна. При этом «лилия» становится символом «прощания», разлуки, томительного воспоминания — словом, любовного чувства, доведенного до предела созерцательности (в данном тексте — обращенной в прошлое, ретроспективной):

...Мы розе причащались, подбирая
 Мед лепестков, и горестных примет

 Предотвращали темную угрозу,
 Паломники, Любовь, путей твоих, —
 И ели набожно живую розу...

 Так ты ушла. И в сумерках моих, —
 Прощальный дар, — томительно белея,
 Благоухает бледная лилея (II, 391).

Еще в одном стихотворении («Хваление духов-благовестителей» из сборника «Прозрачность») «лилия» наделена символическими характеристиками, восходящими к «Песни песней»:

Хвалите, лилии небес,
 Затворный пойте вертоград!
 Храните, лилии оград,
 Замкнутый вертоград чудес!

 Растите, вестницы чудес,
 Обетования долин!
 Где небом дышит сельный крин,
 Разоблачится сад небес! —

²¹ См.: Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 142. По-видимому, связь «роз» с «пчелами» — примета не только поэтики «Cor Ardens», но и того лирико-эротического дискурса, который сложился в 1906–1907 годах в кругу близких к ивановской «башне» «гафизитов». Ср., например, строки из обращенного к «друзьям Гафиза» стихотворения М. Кузмина: «Мы — как пчелы, / Вьемся в доли, / Сладость роз там собираем. / Горы — голы, / Ульи — полы, / Мы туда свой мед слагаем» (цит. по: Богомолов Н. А. Петербургские гафизиты // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995. С. 72).

²² Имея в виду отмеченный контраст, Н. Линдгрэн находит возможным соотнести «розу» и «лилию» этого («25 марта 1909», «Cor Ardens») и некоторых других стихотворений с двумя типами религиозного мировоззрения (что вряд ли соответствует их трактовке самим поэтом): «Красные, алые, багряные розы, манящие пчел — символ язычества, а терние и лилея — христианства» (Линдгрэн Н. Символ Матери-Земли у Вячеслава Иванова и Достоевского // Canadian-American Slavic Studies. 1990. № 24 (1). С. 321).

а «роза» представлена как разгадка «Имени», возвещаемого «лилиями», или как явленность миру «замкнутого вертограда» (земного Рая), в христианской традиции нередко отождествляемая с образом Девы Марии:²³

Музык сладчайшее небес
Благоухание Души,
Что Розой зыблется в тиши
Неотцветающих чудес! (I, 815)

Такое впечатление, что в Лилии и Розе дистиха «*Rosa Sophia*» эмблематически обобщаются все указанные значения, и потому оба символа выступают как подобия «идей» духовной и телесной любви или, точнее — любви предвосхищающей и любви осуществляющей новое, одухотворенное бытие Плоти. Семантический диапазон Лилии очерчивается понятиями «девственности» и «обетования» (вспомним, что лилия, кроме прочего, является цветком Благовещения²⁴), Роза же объединяет в себе ряд значений, соответствующих разным модусам «плотского» чувства, — от темного «возжделения» до чистой «солнечной» страсти:

Роза — нежгучий пожар, благовонное солнце земное,
Вся — покрывало и стыд, вся — откровенье любви (II, 501).

Чтобы уяснить, как Лилия и Роза соотносятся с Софией и почему именно ее «*Fiat*» повторяет и осуществляет «да будет!» Плоти, уместно вспомнить, что София — это принцип вселенской гармонии: по В.С. Соловьеву — «начало целости, умеряющее и умиряющее»;²⁵ по Вяч. Иванову — «теандрическая актуализация всеединства» (IV, 382) и «символ символов» (II, 597) (в том смысле, что если символ, прежде всего, соединение и связь, то София — условие, предопределяющее саму возможность символического отношения). Помещая Софию «между» Лилией и Розой, Вяч. Иванов как бы подчеркивает присущую ей (и совпадающую с самой ее природой) способность к единению и оцелостнению разобщенных бытийных начал. Это позволяет истолковать ее «*Fiat*» как призыв к гармонизации духовного, означенного Лилией, и плотского, символизированного Розой. Но поскольку этот призыв сначала исходит от Плоти, а финальное «есмь» Розы ясно прочитывается как свидетельство его осуществленности (ср. в первом из двух сонетов «Роза и кровь»: «Так любящим ты явию очей / *Благовестишь о ризе души нетленной*» (II, 496)), то в обоих символах на первый план выдвигаются не сами по себе духовное и плотское, а скорее *предвестие* будущего пре-

²³ На тождество «Розы» с Девой Марией в цитируемом тексте указывает, в частности, М. Йованович: «...сюжет „лилии“ венчается явлением „Розы“ — Богородицы» (Йованович М. Некоторые вопросы подтекстуального строения сборника «Прозрачность» Вяч. Иванова // Культура и память: Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову: В 2 т. Флоренция, 1988. Т. 2: Доклады на русском языке. С. 75). Здесь «роза» выступает в том высоком мистическом значении, которым она, чаще всего вне связи с «лилией», обладает во многих стихотворениях последней книги «*Cor Ardens*».

²⁴ См., например, у С. Н. Булгакова, в контексте рассуждений о логической специфике софийных идей-первообразов: «В своей идее род существует и как единое, и как полнота всех своих индивидов, в их неповторяющихся особенностях, причем это единство существует не только *in abstracto*, но *in concreto*. <...> В тотемах, гербах и священных образах символически выражается эта идеальная реальность рода: <...> *есть роза, цветущая в Софии, и лилия Благовещения*; есть злато, ладан и смирна, приличествующие для подношения Вифлеемскому Младенцу отнюдь не по произвольному избранию, но по внутренней природе своей» (Булгаков С. Н. Свет Невечерний // Булгаков С. Н. Первообраз и образ. Соч.: В 2 т. СПб.; М., 1999. Т. 1. С. 208–209).

²⁵ Соловьев В. С. София <Планы и черновики> // Соловьев В. С. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 166. Напомним также обобщающее определение А. Ф. Лосева, согласно которому Соловьев мыслил Софию «как нераздельное тождество идеального и материального, то есть как материально осуществленную идею или как идеально преображенную материю» (Лосев А. Ф. Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 208).

ображения Плоти (нечто вроде «обетования» из приведенного выше стихотворения) и *само это преобразование* как свершившееся (или свершающееся). Предвестие — явление Лилии в ответ на первое «да будет!» («...и Лилия томная встала»). Оно же по необходимости выступает и образом предвещаемого состояния, а так как в Лилии этот образ не может не перекликаться с софийным образом одухотворенной плоти, то параллель «Лилия — Роза» естественно дополняется соответствием «Лилия — София»,²⁶ где первая, если воспользоваться одним из излюбленных ивановских терминов, есть чистое «ознаменование» того, что осуществляется только через вторую. Далее «да будет!», уже в форме императивного «Fiat», звучит снова, но, произнесенное Софией, оно, по-видимому, должно быть не просто удостоверено обещанием исполнения (как в первом случае), но именно исполнено. Отсюда и ответ Розы: «есмь» («я» или «это я»). Таким образом, предмет упования Плоти, который «предызображен» Лилией и в качестве структурного архетипа (идеальной «модели») вечно присутствует в Софии, *есть* Роза. Напрашивается вывод, что в Розе этот софийный архетип обретает некое «локальное» воплощение, о чем, кажется, свидетельствует и само название дистиха: «Rosa Sophia» — «Роза Софии», «Софийная Роза» (предполагается, очевидно, что там, где Роза, явлена и София).

Если говорить об источниках-претекстах этого стихотворения, то одним из них, возможно, является «Песня офитов» В. С. Соловьева (1876) — хорошо известный Вяч. Иванову (и, в целом, программный для русского символизма) пример поэтической контаминации «лилий» и «роз» в ракурсе, определяемом софийным мифом:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Вещее слово скажите!
Жемчуг свой в чашу бросайте скорее!
Нашу голубку свяжите
Новыми кольцами древнего змея.

Вольному сердцу не больно...
Ей ли бояться огня Прометея?
Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего змея.

Пойте про ярые грозы,
В ярой грозе мы покой обретаем...
Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.²⁷

²⁶ А. Ханзен-Леве в этой связи говорит даже о том, что «в „Софии“ второго стиха можно увидеть синоним „Лилии“» и что «в таком понимании София — продукт „Лилии“ (или идентична ей)» (Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 611). Столь радикальное сведение символического подобия к тождеству могло быть вызвано следующей странной абберацией: обосновывая свое толкование «Rosa Sophia», Ханзен-Леве указывает на «*двоеточие* в конце первого стиха», которое, по его словам, «означает, что он „порождает“ второй» (Там же). Если бы там стояло двоеточие, то Софию, с некоторыми оговорками, действительно можно было бы принять за «продукт „Лилии“», однако в конце первого стиха, как в издании 1911 года, так и во втором томе брюссельского собрания сочинений, стоит точка.

²⁷ Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 64 (Библиотека поэта. Большая сер.). У Вяч. Иванова соловьевская образность прямо воспроизводится в стихотворении «Туча» (1915): «Дай ливню не сразить, / Господь, лилеи хрупкой, / Дракону просквозить / Лазурью и голубкой» (III, 494).

В статье об офитах, написанной для энциклопедии Брокгауза и Ефрона, Соловьев отмечает, что в учении и ритуале этой гностической секты «змей» почитался как «образ, принятый верховною Премудростью, или небесным зоном Софией, чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Димиург (так! — *Н. Б.*) хотел держать в детском неведении».²⁸ Если в «Песне офитов» речь идет о «змее», понятом именно так (что, в принципе, не вызывает сомнений), то, значит, «белая лилия» и «алая роза» оказываются каким-то образом причастными софийному бытию. Кольцевое расположение этих символов — в начале и конце стихотворения — создает эффект предельно обобщенной антитезы, охватывающей, по всей видимости, не только связанных мистическим браком «голубку» и «змея», но и другие противоположности, примиряемые и объединяемые Софией. Это могут быть начала духа и материи, «неба» и «земли», а также иные, менее «масштабные» оппозиции, например, «женское» и «мужское» (ср. важную для Соловьева гностическую тенденцию осмысления Софии как андрогинного существа), «низкая» и «высокая» формы любви²⁹ и т. п. Примечательно, что «лилии» и «розы», вместе с двумя другими образами соловьевского стихотворения — «голубкой» и «жемчужиной», — упоминаются в «Молитве об откровении великой тайны», написанной Соловьевым в 1875 году и опубликованной в 1918-м в статье С. Н. Булгакова «Владимир Соловьев и Анна Шмидт». Обращению к «Пресвятой Божественной Софии» предшествуют здесь следующие строки: «Неизреченным, страшным и всемогущим именем заклинаю богов, демонов, людей и всех живущих. Соберите воедино лучи силы вашей, преградите источник вашего хотения и будьте причастниками молитвы моей: да возможем уловить чистую голубицу Сиона, да обречем бесценную жемчужину Офира, *и да соединятся розы с лилиями в долине Саронской*».³⁰ В данном случае исходной точкой для интерпретации «роз» и «лилий» становится их соотносительность с символикой «Песни песней». Возможно, они отсылают к образам божественного Жениха («Нарцисс», «Лилия» или «Роза» Сарона; см.: Песн. 2: 1) и Его Невесты («Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами», Песн. 2: 2; ср. также: «Голубица моя в ущелье скалы, под кровом утеса!», Песн. 2: 14) и, соответственно, перекликаются с идеями тех сакральных сущностей, которые, согласно христианской традиции, означены этими образами (таковы, прежде всего, Христос и Церковь). Если же допустить, что под «долиной Саронской» подразумевается особое состояние реальности — нечто подобное тому, что впоследствии Соловьев будет называть «осуществленным всеединством», — то в этом случае «лилии» и «розы», сохраняя смысловой ореол, заданный библейским текстом, вновь обнару-

²⁸ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1897. Т. 22-а. С. 485. Стоит отметить, что, по Иринею Лионскому, змеем офиты называли не только Софию, но и космический «Ум», понимавшийся как порождение архонта Иолдаваофа: «Это есть Ум, выходящий в образе змия; отсюда дух, душа и все в мире; оттого произошли всякая забывчивость, злоба, ревность, зависть и смерть» (*Иринея Лионский. Против ересей. Доказательство апостольской проповеди / Пер. прот. П. Преображенского, Н. И. Сагарды. СПб., 2008. С. 107*). На отождествление змея с Софией Иринея указывает лишь как на частный вариант офитского мифа: «...некоторые говорят, что сама Премудрость сделалась змием, поэтому она противостала Творцу Адама (Демииургу. — *Н. Б.*) и принесла знание людям, и поэтому также змий назван хитрейшим всех» (Там же. С. 112).

²⁹ В биографическом комментарии к пьесе Соловьева «Белая Лилия» племянник философа, С. М. Соловьев, трактует «лилию» и «розу» «Песни офитов» (ею завершается пьеса) именно как символы двух типов любви: «Пьеса эта многое поясняет в отношении Соловьева к любви. В его время он сам чувствовал себя кавалером Мортемиром, влюбленным в Белую Лилию, цветущую где-то в Тибете, и потому так бесплодны были его брачные планы, что, предоставляя простым смертным узнавать черты Белой Лилии в лице земной подруги, он стремился вдаль, к ней самой. <...> Но, любя Белую Лилию, он вдыхает и благоухание волшебных роз, данных ему Галактеей... Соловьев находится как бы в колебании, оставить ли всех земных Галактеей Халдеям или попытаться самому воплотить небесное в земном и узнать в земной подруге черты подруги небесной» (*Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 160–161*).

³⁰ *Булгаков С. Н. Владимир Соловьев и Анна Шмидт // Владимир Соловьев. Pro et Contra: Личность и творчество Владимира Соловьева в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост. В. Ф. Бойков. СПб., 2002. Т. 2. С. 648–649.*

живают связь с общими бытийными началами — «божественным» и «человеческим», «небесным» и «земным» и т. д.

Как бы там ни было, перед нами — символы онтологических или мистико-эротических оппозиций, чьи внутренние различия и сходства отчетливо проявляются именно в «умеряющем и умиряющем» горизонте Софии. У Вяч. Иванова они могут иметь столь же широкий круг значений и в том же режиме энигматической недоопределенности указывать на условно противоположные аспекты единого бытия. Однако в дистихе «*Rosa Sophia*» они, как уже было отмечено, возводятся на уровень предельных обобщений и становятся как бы эмблемами чистых идей, что, помимо прочего, придает совершенно закономерный характер их соседству с Софией.

3

Еще одно стихотворение, в котором София выступает как сущность, объединяющая противоположные начала, — сонет «*Transcende te ipsum*» из сборника «Прозрачность»:

Два жала есть у царственного змия;
У ангела Порывов — два крыла.
К распутию душа твоя пришла:
Вождь сей тропы — Рахиль; и оной — Лия.

Как двум вожжам послушны удила,
Так ей — дела, а той — мечты благие.
Ей Отречение имя, — чьи дела;
Той — Отрешенье. Вечная София —

Обеим свет. Одна зовет: «Прейди
Себя, — себя объемля в беспредельном».
Рахиль: «Себя преЙди — в себя соЙди».

И любит отчужденного в Одном,
А Лия — отчужденного в Раздельном.
И обе склонены над темным дном (I, 783).

Образы Рахили и Лии, как известно, взяты Вяч. Ивановым из «Божественной комедии» («Чистилище», XXVII, 97–108). Данте засыпает на Горе Чистилища и видит во сне Лию, которая, собирая цветы, поет:

Я — Лия, и, прекрасными руками
Плетя венок, я здесь брожу одна.

Для зеркала я уберусь цветами;
Сестра моя Рахиль с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями.

Ей красота ее очей мила,
Как мне — сплетенный мной убор цветочный;
Ей любо созерцанье, мне — дела.³¹

«По традиции, утвердившейся в средневековом христианстве, — напоминает П. Дэвидсон, — этих двух сестер рассматривали как аллегории деятельной и созерцательной

³¹ Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 344–345.

жизни. Лия, у которой было много детей, обозначала активный путь к Богу, а Рахиль, родившая только одного сына, выступала олицетворением созерцательности».³² В авторских примечаниях к «Кормчим звездам» сказано, что Данте интерпретирует эти образы «по Фоме Аквинскому» (I, 861). Вероятно, имеется в виду следующее положение из Комментария на Евангелие от Матфея: «Иаков означает „любовь“, ибо любовь охватывает две формы жизни: деятельную — в любви к нашим ближним, и созерцательную — в любви к Богу; деятельную жизнь знаменует Лия, созерцательную же — Рахиль».³³ Это суждение, подобно многим высказываниям на ту же тему, восходит к экзегетическим построениям Августина: «Активность нашей смертной жизни, в которой мы полагаемся на веру, задавая себе множество целей без точного знания о том, какие блага могут быть из них извлечены, есть Лия, первая жена Иакова. Не случайно сказано, что у нее были слабые глаза, — ведь цели смертных ограничены и перспективы наши неопределенны. И напротив, надежда на вечное созерцание Бога, подкрепленная верой и ясным видением истины, есть Рахиль. И по этой причине она изображается как праведная и миловидная, и именно в этом состоит предмет любви всякого благочестивого человека, и ради этого он служит благодати Божией, под действием которой наши прегрешения, бывшие „как багряное“, становятся белыми, как снег».³⁴

Поскольку стихотворение Вяч. Иванова заимствует дантовскую образность, эта средневековая аллегория без труда обнаруживается в его подтексте. Дело, однако, в том, что Вяч. Иванов не просто воспроизводит сюжет Данте, а использует его для выражения собственного (хотя и определяемого по формуле Августина³⁵) представления о «трансцензусе» индивидуальной души. Он соотносит Лию и Рахиль с двумя типами любви — двукрылым Эросом («ангел порыва») — предполагая, что в каждом из них по-своему преодолевается обособленность мнимо самодостаточного эмпирического «я». «Кто волит своего я, — читаем в статье „Копье Афины“, — тот знает, что не обрел его» (I, 732), и «кто проникся <...> пафосом самоискания, тот <...> погружается в целое и всеобщее» (I, 733). Любовь, направленная вовне (ищущая Другого «в Раздельном») или сосредоточенная в самом любящем («в Одном»), т. е., по традиционному толкованию, любовь деятельная или созерцательная, — это как бы уничтожение и новое, «второе», рождение «я», в обоих случаях восходящего к единству с одним и тем же Возлюбленным. Присутствие Софии рядом с Лией и Рахилью в этом смысле вполне объяснимо: если она — «символ символов», верховный принцип всякого единения, то именно в ней и заключено первичное начало любви.

По верному наблюдению П. Дэвидсон, «софиологический» мотив в «*Transcende te ipsum*» исходит не от Данте, а скорее от Соловьева.³⁶ Это косвенным образом подтверждают черновые заметки Вяч. Иванова о Данте, составленные в начале 1920-х годов и, очевидно, представляющие собой тезисы к университетским лекциям. Здесь, в частности, есть такая запись: «Основная идея («Божественной комедии». — Н. Б.) — изображение женского идеала Мудрости. Средневековые вырабатывает трансцендентный

³² Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 95.

³³ St. Thomas Aquinas. Golden Chain. London, 1842. Vol. I / Trans. by W. Whiston. P. 11.

³⁴ St. Augustinus. Reply to Faustus the Manichaeon / [The English translation by R. Stothert] // Nicene and Post-Nicene Fathers. [S. a.]. Ser. I. Vol. 4: Augustine. The Writings Against the Manichaeans and Against the Donatists. P. 400–401. В конце фрагмента — цитата из книги Исход (Исх. 1: 18).

³⁵ Выражение «*transcende te ipsum*» — из главы 39 трактата «Об истинной религии»: «...Старайся познать, что такое высшее согласие, вне себя не выходи, а сосредоточься в самом себе, ибо истина живет во внутреннем человеке; найдешь свою природу изменчивой — стань выше самого себя» (Блаженный Августин. Творения: В 4 т. СПб.; Киев, 2000. Т. 1: Об истинной религии. С. 441–442). См. также: Цимборска-Лебода М. О понятии «трансцензуса» у Вячеслава Иванова (К проблеме «Вячеслав Иванов и Блаженный Августин») // Sub Rosa: Koszonto koniv Lena Szilard. Budapest, 2005. С. 123–133.

³⁶ См.: Davidson P. The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. P. 95–96.

женственный идеал — Мадонна. Восточное учение о Софии и продолжение софийной идеи на Руси. Неведение о мистической *Σοφία* на Западе, возмещаемое художественной энергией, направленной на женственный идеал. Вследствие неясности софийной идеи — колебания Данта между Беатриче как Теософией и Философией, дочерью Божией». ³⁷ Примечательно, что в поэме «Сфинкс», вошедшей в книгу «Кормчие звезды», Вяч. Иванов, видимо, из стремления сохранить близость к исконному дантовскому символизму, помещает рядом с Лией и Рахилью Деву Марию и Марию Магдалину:

Вселенского мы были грезой сна...
И ты рвала рукой прекрасной, Лия,
Цветы лугов, где шла с тобой Весна!

Тебя, Рахиль, увидел издали я,
Чьих дар очей — дивиться, уст — молчать.
Глядела возле в небеса Мария.

И ты, любовь горевшая вещать,
Святыне уст вверяла, Магдалина,
Умильного лобзания печать! (I, 652)

В сонете, развивающем этот мотив, место Девы Марии — «трансцендентного женственного идеала» Данте — занимает «вечная София». Тем самым символика дантовского сна смещается в такую онтологическую перспективу, пределом которой, говоря обобщенно, выступает не столько *образ* «новой твари» (см. начало 7-го икоса Акафиста Пресвятой Богородицы), сколько ее олицетворенный *принцип*. Грань между ними чрезвычайна тонка: и Дева Мария, и София — «там, где Логос касается материи»; и о той и о другой можно сказать: «Примирила небо с долом...» (III, 609); и та и другая имеют отношение к абсолютному «началу» бытия (как пишет С. С. Аверинцев, слова Акафиста о «новой твари» побуждают вспомнить «выразительно представленную в VIII главе Притч связь Премудрости Божией с чистым и неиспорченным „в начале“ Божьего творения» ³⁸). Но все-таки образ и принцип, воплощение Премудрости и Премудрость как таковая — не одно и то же. Когда поэт говорит, что «свет» «Отречения» (Лии) и «Отречения» (Рахили) исходит от «вечной Софии», то этим как бы подчеркивается их причастность самой идее сосуществования «Логоса и материи» или, выражаясь по-соловьевски, божественному замыслу всеединства. Отсюда следует, что оба пути — «Прежди / Себя, — себя объемля в беспредельном», и «Себя прежди — в себя сойди», — не могут не соответствовать универсальному, от века установленному порядку приведения разрозненного и обособленного к единству и целостности, в конечном же счете — к сближению всего, что есть, с истинно (и единственно) Сущим, «отчужденно» пребывающим в трансцендентном горизонте (на «темном дне») каждой вещи и каждого «я». ³⁹ Достигаемая при таком сближении граница тварного и божественного, согласно софиологической теории, принадлежит именно миру Софии — миру, каждый элемент которого есть не только свидетельство вселенской гармонии (вспомним о «домостроительной» роли Софии, по Притч. 9: 1, организующей творение как заботливо обихожанное жилище), но еще и нечто такое, что, в силу уподобления бытию более высокому, всегда превосходит

³⁷ Иванов В. И. Из черновых записей о Данте / Вступ. заметка и подг. текста А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 10.

³⁸ Аверинцев С. С. Софиология и мариология: предварительные замечания // Аверинцев С. С. София-Логос. Киев, 2000. С. 600. О взаимосвязи софиологических и мариологических мотивов в поэзии Вяч. Иванова см.: Дудек А. Поэтическая мариология Вячеслава Иванова // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. Warszawa, 1993. № 1. С. 46–48.

³⁹ О том же — в поздней статье «Anima» (1935): «Выход за пределы себя самого, переход за крайние границы собственной имманентности означает встречу, в святейшем в человеке, с Богом как с существом абсолютным и существенно от него отличным, хотя и живущим в нем и в невыразимом слиянии теснейшим образом с ним связанным» (III, 283).

самое себя.⁴⁰ Таким образом, можно предположить, что София вводится в «Transcendente ipsum» как символ «пограничного» и в этом смысле — самопревосходящего существования. Она — «свет» души в ситуации «распутья» («К распутию душа твоя пришла...»), идея равноправия двух путей любовной жертвы, и она же — путеводительница Лии и Рахили, направляющая их ко «второму рождению» через гибельное для всякого обособленного «я» соприкосновение со всеобщим «темным дном» (здесь кажется неслучайным созвучие слов «распутие» и «распятие», — можно вспомнить часто встречающиеся в поэзии Вяч. Иванова примеры переживания любви как крестной муки, и, прежде всего, знаменитое «Мы — две руки единого креста» (II, 411)).

⁴⁰ Как пишет С. С. Аверинцев, «в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя; в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ оно приемлет» (Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос. С. 565).

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-2-130-143

© А. А. Пронин

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ДЗИГИ ВЕРТОВА: АВТОР, ГЕРОЙ, ЗВУК

Знаменитый кинорежиссер, один из родоначальников документального кинематографа, работавший под псевдонимом Дзига Вертов (1896–1954), с детских лет писал стихи. Сочинительство было частью его натуры, мысли и чувства самым естественным образом искали выхода в письме, и «бумажный Вертов» не только родился раньше, но и прожил гораздо более долгую жизнь, чем Вертов «экранный», кинематографический. По-настоящему активно и серьезно Вертов занимался поэзией в короткий период с 1914 по 1922 год.¹ В течение этих восьми лет — до того, как он стал Кино-глазом, разведчиком «зримой» поэзии факта — стихи были для Вертова главным средством самовыражения.

Студенческие стихи и загадка псевдонима

Стихотворения ученика реального училища города Белостока Давида Кауфмана были отмечены очевидным влиянием поэзии символистов: В. Брюсова, А. Белого, а также Саши Черного и др. Переориентация юного автора на новых поэтических лидеров, прежде всего футуристов, на иные ритмы и созвучия произошла, очевидно, уже на следующем этапе, в лирике студенческого периода, когда осенью 1914 года он стал слушателем Петроградского психоневрологического института.

Образованный в 1907 году по инициативе В. Н. Бехтерева институт был, вероятно, самым либеральным высшим учебным заведением России, о чем красноречиво свидетельствует хотя бы тот факт, что в 1914 году министр народного просвещения России Л. А. Кассо даже предлагал закрыть учебное заведение. В секретном представлении Совету министров он, в частности, писал: «Состав профессоров и преподавателей института (153 чел.) отличается совершенно определенным противоправительственным направлением», а «слушатели и слушательницы института в громадном своем большинстве <...> отличаются ярко революционным настроением».² Институт все же не за-

¹ Несмотря на публикации отдельных фрагментов стихотворений этого периода, целиком они в большинстве своем нигде не были напечатаны. В данной статье, за исключением особо оговоренных случаев, они цитируются по архиву Дзиги Вертова, хранящемуся в РГАЛИ (Ф. 2091).

² Акименко М. А., Шерешевский А. М. История института имени В. М. Бехтерева. СПб., 2002. С. 209.