

ROLF FIEGUTH

К ВОПРОСУ О КАТЕГОРИИ «ВОЗВЫШЕННОГО» У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Задача предлагаемой статьи — попытка реконструкции главных линий ивановской концепции возвышенного в области лирической поэзии¹. Реконструкция производится таким образом, чтобы упомянутая концепция стала а) применимой к интерпретации его лирики и б) сравнимой и сопоставимой с концепциями возвышенного других авторов и мыслителей. В основе такого определения задачи настоящей статьи лежит предположение, что литературная эволюция от классицизма до нынешнего постмодернизма может, среди прочего, быть интерпретирована как более или менее сознательный спор теоретиков и поэтов вокруг возвышенного, различных и противоречивых способов его понимания и литературного воплощения. Таким образом, вопрос о возвышенном у Иванова поставлен в рамках более обширной исследовательской перспективы проекта истории возвышенного в русской литературе².

В устном разговоре Дмитрий Сегал задал мне вопрос об одной серьезной трудности, связанной с дефиницией предмета такой специальной литературной истории. Нельзя же утверждать, чтобы мы располагали одной прочной и однозначной дефиницией объема и содержания понятия «возвышенного», его статуса и функций в рамках системы эстетических терминов³. Предмету проектируемой литературной истории возвышенного мы, конечно, можем найти достаточно осмотрительную, гибкую и объемную формулу. Она могла бы, например, гласить, что предметом такой специальной литературной истории будет сложный процесс изменений и переинтерпретаций значения и функций возвышенного среди других эстетических, поэтологических и стилистических категорий в литературной теории и практике борющихся друг с другом и следующих друг за другом школ, течений и периодов. Но вся гибкость такой формулы не будет решать вопрос о том, что примем за основное значение предмета и субъекта этих различных понятийных и функциональных перемен.

На этот вопрос мы можем дать ответ пока только в форме предварительной рабочей гипотезы, которая в течение эмпирической работы над проектом подлежит всевозможным модификациям, реинтерпретациям и уточнениям; не исключено, впрочем, что вместо дефиниции «основного значения» возвышенного сможем в результате дать только исторический рассказ о его различных значениях, функциях и литературных воплощениях. Но позволю себе напомнить, что с такого рода дефиниционной дилеммой имеет дело отнюдь не только историк возвышенного в русской (или любой другой европейской) литературе, но и, например, всякий историк какого-либо литературного жанра. Никто не будет оспаривать законность монографии по истории русской лирики, хотя всем хорошо известно, что очень трудно, или даже невозможно, определить раз и навсегда, что является основным и неизменным содержанием понятия «лирическое стихотворение».

Наше предварительное и гипотетично-рабочее понимание основного значения возвышенного такое: термином «возвышенное» обозначалось с XVIII века, и, кажется, все еще обозначается в самом общем смысле наше отношение к тем областям, которые недоступны ни познающему разуму, ни упорядочивающей силе гармонически прекрасного. Эти области возвышенного идентифицировались в разное время со сверхиндивидуальной сферой метафизического, с ужасающими пропастями человеческой души, с необъятной природой космоса и земли, с большими историческими процессами, с переходящими индивида, и отчуждающими его, жизненными отношениями в цивилизациях современного типа и т.п.

История возвышенного в теории и практике изобразительных и словесных искусств совпадает, видимо, с долгим и противоречивым процессом отходов европейской эстетики от (и ее возвратов к) христианской теологии, с ее попытками создать просвещенную, уже не религиозную метафизику, как предпосылку эстетики (Кант и его последователи)⁴. Возвышенное, правда, нередко и отождествлялось с «священным», но служило со временем все больше и больше именно и альтернативой религиозному священному, понятому в духе христианской уверенности в Божьей благодати и искуплении грехов — и в конце концов нередко даже суррогатом священного. Попытки христианско-религиозного возрождения, которые предпринимались некоторыми романтиками, реалистами, символистами и представителями позднейших периодов, оказывались в конце концов эстетически приемлемыми только тогда, когда считались с нормами и традициями главенствующей эстетики нерелигиозной, в том числе и с традициями возвышенного.

В дискуссиях о возвышенном постоянно спорили о внутренней когерентности или некогерентности воспринимающих способностей индивидуального человеческого сознания перед лицом возвышенного, в том числе и в случае того индивидуального сознания, которое творит или воспринимает «возвышенное» произведение литературного или другого искусства⁵.

Постоянно спорили и о соотношении между возвышенным и художественно прекрасным. То возвышенное исключали из круга разновидностей эстетически прекрасного, «эстетических категорий (или идей)», таких

как собственно прекрасное, безобразное, трагическое, комическое, и т.д., то его именно туда и включали⁶. Проявление возвышенного в произведении литературного искусства то связывали с одновременным выступлением «возвышенных» героев и их «возвышенных, трагических, героических» судеб, «возвышенных» аспектов природы и т.п.; то именно оспаривали непереносимую связь возвышенного с подобными явлениями, делая ставку на связь возвышенного, например, с неизобразимым, несказанным, необразным и безобразным.

Пока можно лишь надеяться, что большинство этих и подобных колебаний и противоречий в конце концов позволит интерпретировать себя как симптомы определенных напряжений, литературной борьбы вокруг возвышенного и эволюционных движений в области его значения и функций⁷.

То, что было сказано о нормативной силе нерелигиозных традиций возвышенного даже при попытках возрождения откровенно христианской литературы и поэзии, распространяется также и на Вячеслава Иванова. Как известно, все старания этого христианского исследователя античности, теоретика литературы, драматурга и поэта служат в конце концов одному большому идеалу: снять противоречие между эстетикой античности и христианской религией. Он постоянно раскрывал общую им основу, общечеловеческую нужду в мистике и религии, которая проявляет себя как в мифопоэтическом культе бога-человека Диониса, так и в вере в Бога-Человека Христа; как в истинном возвышенном искусстве, так и в исторически сложившихся формах богослужения. Трудно, впрочем, оценить, чего здесь больше: стремления задним числом христианизировать античность, или раскрыть в христианстве общерелигиозные и общемистические нужды людей всех времен и религий — т.е., слегка «о-язычить» христианство.

Несмотря на то, что сам термин выступает в статьях Иванова относительно редко, идея возвышенного эксплицитно связывается им с его центральными мыслями о художественном и поэтическом творчестве и о функции словесного искусства в жизни отдельного человека и в соборной жизни людей.

В центре мифопоэтического понимания искусства Иванова — его теория восхождения и нисхождения, которая была изложена в статье «Символика эстетических начал» (1905) (СС, I, сс. 823-830⁸) и в значительной степени расширена в статье «О границах искусства» (1913) (СС, II, сс. 628-651)⁹. Восхождение и нисхождение являются обязательными аспектами истинного и полного эстетического восторга. Именно эту теорию и связывает Иванов, хоть бы частично, с категорией возвышенного.

В применении к сфере эстетики¹⁰, теория восхождения и нисхождения является теорией мистического вдохновения (восхождение человека в художнике *ab realibus ad realiora*), воплощения вдохновения в произведении искусства любовно-женским примирением божественного с материей данного искусства (нисхождение художника в человеке) — и функции произведения искусства для соборной общности слушателей и зрителей.

Восхождение и нисхождение мыслятся Ивановым как восторг, экстаз, исступление — как выхождение из себя вверх, вглубь, виришь — и в конце концов и вниз, так как нисхождение является в некоторых его аспектах как

бы лишь обратной стороной восхождения. Выхожание из себя вверх и вглубь, или восхождение, это исступление, экстаз, подъем к аполлинскому божественному вне тесного «я», но лежащему в глубине собственной души¹¹. Человек в художнике, который дерзает на восхождение, должен жертвовать своей индивидуальностью. «Восторг восхождения утверждает сверхличное» (СС, I, сс. 828-829). Эта жертва требует с самого начала определенной дионисийско-эротической настроенности; она — предпосылка того божественного вдохновения, которое ждет человека в поэте на своем пути вверх.

Восхождение *ab realibus ad realiora* осуществляется в разных фазах: оно приводит человека-мужчину в поэте к отрешенности, к разлуке мужского *animus* от женской части своей души (*anima*), к фантастике образов и видений, которые сопровождают его за пределы реальности. В этой фазе многие лирики останавливаются, особенно символисты идеалистического толка (СС, II, с. 639). Отсюда восхождение приводит в область большой метафизической пустоты (тут Иванов по всей вероятности имеет в виду таких поэтов, как Тютчев и Рэмбо). Только потом наступает та встреча с божественным, которая описывается Ивановым как «богоборчество», внушающее чувство греха и дерзновения.

Выхожанием из себя вниз, или нисхождением, восторженный человек в поэте превращается во вдохновенного художника. Его дух обращен к внеличному в художественном вдохновении (СС, I, сс. 828-829); в его душе усиливается женская стихия (*anima*). Но нисходить может художник тоже в безлично хаотическое и исступленное, говоря словами Иванова — это

«[...] хаотическая сфера — область двуполого, мужеженского Диониса. [...] Ужас нисхождения в хаотическое зовет нас могущественнейшим из зовов, повелительнейшим из внушений: он зовет нас — потерять самих себя» (СС, I, сс. 828-829).

Другими словами, упомянутый аспект нисхождения является чуть ли не самым сильным моментом экстаза и восторга.

В фазе нисхождения художник по-женски и любовно примиряет вдохновляющий себя божественный элемент с материей своего искусства (начало Афродиты). Ему запрещено насилие над материей искусства; нельзя, например, извращать язык слишком насильственными языковыми экспериментами¹². Здесь концепция Иванова созвучна осуждению Лже-Лонгином выпяченного стиля в истинно возвышенном тексте¹³.

Примирением дерзко и грешно исторгнутого у божества вдохновения с материей искусства поэт приводит к оскудению мистического переживания. Произведение искусства лишь косвенно свидетельствует о мистическом неизглаголемом, несказанном, и здесь и пролегает граница искусства.

С термином «возвышенное» концепция восхождения и нисхождения сопрягается Ивановым еще в 1905 г. в статье «Символика эстетических начал». Тут читаем:

«Взмывший орел; прынувший вал; напряжение столпное; [...] таинственные лестницы пирамид, с четырех концов земли возводящие к единой вершине; *sursum corda* горных глав, — незаблемый побег земли от дольного, [...] — вот образы того 'возвышенного', которое вызывает к погребенному я в нас: 'Лазаре, гряди вон!' — и к ограниченному я в нас заветом Августина: 'Прейди самого себя' (*transcende te ipsum*). [...] 'Возвышенное' в эстетике, поскольку оно представлено восхождением, по существу своему выходит за пределы эстетики, как феномен религиозный. В нем скрыта символика теургической тайны и мистической антиномии, чья священная формула и таинственный иероглиф: 'богоносец-богоборец'. [...] Правое богоборство Израиля исторгает благословление. Возносящий жертву низводит божественное и становится богоносцем. [...]». (СС, I, сс. 823 и сл.).

Здесь возвышенное сразу определяется как «феномен религиозный», чем автор и бросает вызов упомянутым арелигиозным традициям дискуссий о возвышенном.

Итак, возвышенное определяется Ивановым как феномен религиозный, но не в новозаветном духе смирения Агнца Божьего. Художник сравнивается с великими богоборцами Ветхого завета и античности, с Израилем и с Прометеем, с мятежом Титана, совершаемым «в грехе и дерзновенной надежде». (СС, II, с. 160).

В период статьи «Символика эстетических начал» Иванов отождествляет возвышенное еще только с восхождением, но не слишком уверенно. Осторожной формулировкой: «Возвышенное» в эстетике, поскольку оно представлено восхождением (*там же*), автор дает понять, что можно представить «возвышенное» и чем-то другим, кроме как только восхождением. Этим другим окажется затем вообще «творческий восторг», приближенный с «мистическим экстазом». Иванов, ссылаясь в «Мыслях о поэзии» (СС, III, с. 657) на позднеантичный трактат *О возвышенном*, приписанный Лонгину, говорит, что его автор «в духе Плотина сближает творческий восторг с мистикой 'экстаза'» (*там же*). Как мы видели, мистика «экстаза» и «исступления» связана у Иванова не только с восхождением, но именно и с нисхождением в хаотическое, в сферу преисподней. Одним словом, мы в праве идентифицировать всю ивановскую теорию восхождения и нисхождения, как теорию возвышенного¹⁴.

Но в ивановскую концепцию возвышенного входит еще один момент, тесная связь которого с его учением о восхождении и нисхождении очевидна — идея соборности, которая именуется им часто также и как «хор, хоровод» и т.п.. Возвышенный поэт Иванова жертвует своей индивидуальностью не только для экстатического выхода из себя вверх, вглубь и вниз, но и для выхода из себя вширь, в хоровую или соборную общность с людьми, с тем, чтобы открыть им возможность соборного эстетического переживания.

Здесь мы имеем дело не столько с эстетизацией православной идеи соборности, сколько с ее расширением в античность и в эстетику. Религиозная идея соборности восходит к учению всех больших христианских вероисповеданий о «единой, вселенской, соборной [кафолической] церкви,

о которой говорит никейский символ веры. Согласно святому Павлу, церковь и общность верующих — мистическое тело Христа (Послания к Коринфянам, I, 12, 27 и к Колоссянам, I, 18 и 24). К этому учению и относится понятие «соборности». В нем соединяется старинная идея о духовной общности всех освященных верой людей и идея о единой, вселенской, «кафолической» или «соборной» церкви¹⁵. Соборность — это мистическая, проникнутая духом Божиим общность людей. Эту идею имеет в виду Иванов и тогда, когда говорит о мистическом анархизме или о свободной теократии. Анархия для Иванова есть «синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения». («Предчувствия и предвестия», СС, I, с. 89).

Идею соборности Иванов переносит на почву словесного искусства всех эпох и всех жанров. Его идеал — именно возвышенное соборное словесное искусство.

В отличие от драмы, чья жанровая память лучше других сохранила исконно соборное, хоровое и жертвенное начало (СС, II, сс. 200 и сл., 205), эпические и лирические жанры видятся им как формы монологические, как художественные результаты индивидуализма¹⁶. Но сам лирик и теоретик лирики, Иванов стремится к возрождению истинно возвышенной, а тем самым и соборной лирики с момента первого вступления в литературу. В начале он развивал идею «всенародности» поэзии, своеобразную теорию поэтологической почвенности.

«[...] символ только тогда истинный символ, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое [...]. Поэт хочет быть одиноким и отрешенным, но его внутренняя свобода есть внутренняя необходимость возврата и приобщения к родимой стихии.» («Поэт и чернь», СС, I, сс. 713 и сл.).

Позднее Иванов развивал из этих начал свою известную теорию о соборном мифе и о соборном символе в поэзии.

«Какою хочет стать поэзия? Вселенскою, младенческою, мифотворческою. Ее путь ко всечеловечности вселенской — народность. [...] Чрез толщу современной речи, язык поэзии [...] прорастает из подпочвенных корней народного слова. [...] Преодолевая индивидуализм [...] и прозревая на лики божественного, она напишет на своем треножнике слова: Хор, Миф и Действо.» («О веселом ремесле и умном веселии», СС, III, с. 76).

До конца жизни Иванов требует, чтобы лирическая поэзия была сообщением, со-общением, общением и приобщением.

Здесь мы пока прекращаем наш обзор теоретических высказываний Иванова с тем, чтобы обратиться к одному примеру его возвышенной и соборной лирики. Цикл «Гесперида» (1903) (СС, I, сс. 570-585) из книги *Кормчие звезды* — как бы иллюстрация теории о восхождении, нисхождении и соборности в поэзии до того, как теория была окончательно сформулирована.

Остановимся на первых пяти членах цикла. Первый («Голоса») изображает предшествующее вдохновению состояние души поэта, его эротическую взволнованность и общность с подругой. Второй («Тризна Диониса») представляет вступление *anima* поэта в дионисийско-оргийный хор, а третий («*Eritis sicut dei*») — восхождение его одинокого *animus* к мистическим вершинам, которые внушают ему чувство дерзновения и разочарования мистической действительностью. На идею же нисхождения поэта в сферу земной красоты, а вместе с тем и в хаотическую сферу преисподней намекает четвертое стихотворение, «Кумы»¹⁷. Представление о расширении души поэта в «соборную» или «хоровую» общность с другими людьми отражается в двухчастном пятом стихотворении. Его герой, мифический лесбийский поэт Терпандр, «строит души в мерный лад», его песни «Вторит [...] млад и стар» «пятой, и грудью дружной», его «очистительный пэан» «соглашает/С вражьим станом вражий стан»¹⁸. Тема повторных восхождений и нисхождений воплощается в дальнейших частях цикла.

Несмотря на всю осложненность, стиль цикла «Геспериды» своей умеренностью прямо разочарует того, кто ищет в поэзии напряженной работы в слове. Есть немало синтаксических и несколько словообразовательных осложнений, впрочем, овеянных древнегреческим духом. Есть изысканные славянизмы и есть, главное, множество античных имен и определений. Но в целом стиль цикла «Геспериды», при всей очевидной трудности, — торжественно спокойный, исполненный достоинства и далекий от насильственного словесного экспериментирования. Именно этим он стремится быть образцом истинно возвышенной поэзии, которая проникает вдохновенностью свою материю, язык, но не деформирует ее.

В «Гесперидах» идея возвышенно-соборной лирики воплощается, как мы видели, чуть ли не повествовательным образом на уровне тем и мотивов и на уровне приподнятого стиля. Но она сверх того отражается и в композиционной форме лирического цикла. Отдельное стихотворение как бы символизирует отдельную человеческую душу и ее свободу. Расширение же отдельного текста в циклическую композицию отражает на уровне чисто формальном идею возвышенного в общем смысле выхода из тесной самости. Индивидуальный текст как бы исторгается из граней своей идентичности и восторженно переходит в другой текст и в вышестоящее циклическое целое. Циклическая композиция создает в особенной мере поэтический эквивалент теме внутренней необходимости души поэта возвратиться в духовную, соборную и хоровую общность с другими людьми.

Но идею соборного возвышенного воплощает сверх того еще и подчеркнутая интертекстуальность стихотворений, богатство их ссылок на античность. Этими постоянными аллюзиями на традиции древнегреческой мифологии и поэзии лирика поэта XX века Иванова выходит из тесной, индивидуалистической самости, становится сверх-индивидуальной и возвышенной. Специфическая интертекстуальность и «неоригинальность» лирики «Гесперид» — как бы чисто литературный жест экстатического выхода из напускного индивидуализма современной лирики вглубь, во вневличную память всемирной поэзии¹⁹.

В завершение этого беглого пересмотра ивановской теории и нескольких приемов его лирики не скажу, что интерпретирующая реконструкция его концепции возвышенного в лирике — окончательно и неоспорима. Не исключаю, что при ее конфронтации со многими другими концепциями возвышенного разных периодов, некоторые указанные нами ее черты окажутся направленными именно против традиционного понимания возвышенного²⁰.

Ивановская концепция возвышенного кажется сравнимой и сопоставимой с другими концепциями возвышенного в следующих планах:

1. В традиционном споре об эстетичности или неэстетичности возвышенного Иванов определяет возвышенному, как «феномену религиозному», место за пределами эстетики, понятой как науки о художественно прекрасном. Этим Иванов отличается от некоторых романтических и постромантических концепций возвышенного как феномена как раз внутри-эстетического.

Высказывание Иванова о «религиозном» характере возвышенного нельзя отождествлять слишком скоро и исключительно ни с церковным христианством, ни с античным паганизмом. Но несомненно и то, что ивановское понимание возвышенного более близко священному в религиозном смысле, чем у многих предшественников (Вагнер, Ницше), современников (русские символисты) и наследников (революционный авангард 1910-х и 1920-х годов).

2. Возвышенное в ивановском понимании имеет дело, скорее, с вдохновением автора или слушателя и зрителя конкретного произведения искусства, чем с самой морфологией последнего. Употребляя чуждую Иванову терминологию, можно сказать, что для него возвышенное более феномен эстетики творчества (*Produktionsästhetik*) или эстетики восприятия (*Rezeptionsästhetik*). Здесь налицо сходство с учениями романтиков о возвышенном.

3. Специфическим является ивановское понимание функции возвышенного искусства в «соборной» жизни людей. «Всякое переживание эстетического порядка исторгает дух из граней личного». («Символика эстетических начал», СС, I, сс. 828-829) — возвышает его и одновременно делает его способным к соборному переживанию. Аспект соборности в ивановской концепции возвышенного является сравнимым и сопоставимым с различными «коллективными» интерпретациями возвышенного (Рихард Вагнер; революционный авангард; пост-ждановские учения о высоком пафосе и трагизме классовой борьбы, отражающейся в высоком искусстве правоверного соцреализма). С другой стороны, Иванов здесь отличается от таких концепций возвышенного, которые подчеркивают разлад субъекта с обществом (романтизм байронического толка; некоторые концепции позднего исторического авангарда или «модернизма» (Мандельштам, Хармс) и «постмодернизма» (Jean-François Lyotard²¹).

4. Из теоретических высказываний Иванова мы можем заключить, что для него любое произведение изобразительного или словесного искусства может быть возвышенным только в том переносном смысле, что оно и свидетельствует, и красноречиво молчит о «неизглаголемом» возвышенном. Но насколько в свидетельстве о возвышенном именно заключены суть и главная функция всякого истинного и серьезного художественного, в том числе и лирического произведения²², то в принципе его возвышенность в переносном смысле не знает границ²³. Возвышенное как «внеположное искусству» (СС, II, с. 212) не является эстетической категорией в прямом смысле. Поэтому также не ставится вопрос о принципиальной совместимости или несовместимости возвышенного с эстетическими категориями, такими как трагизм и комизм, высокое и низкое, фантастика, гротеск и реализм, монументальность и интимность, глубина и легкость, грусть и юмор, серьезность и ирония. Эта предположительная позиция Иванова требует еще более углубленного изучения и сравнения с другими концепциями возвышенного. Во всяком случае возвышенному — в прямом и в переносном смысле — в ивановской лирике подчинены перечисленные эстетические категории и все другие «эстетически ценностные качества» (терминология Р. Ингардена).

5. Подчиненность различных эстетически ценностных качеств возвышенному не означает у Иванова эстетической безразличности и бесследности последнего в конкретном поэтическом тексте. Есть, напротив, ряд осязательных последствий постоянного присутствия возвышенного в имманентной поэтике Иванова. Можно прямо говорить о его «поэтике возвышенного». Среди ее черт и признаков стоит обратить особенное внимание на следующие:

а) Присутствие возвышенного «над» ивановским лирическим текстом поглощает и уравнивает потенциальные напряжения между разнородными эстетически ценностными, особенно стилистическими качествами самого текста, вследствие чего мы имеем дело с постоянным преобладанием умеренно высокого стиля в ивановской лирике²⁴. Это означает, что Иванов возвращается к разорванной романтиками и реалистами (Достоевский) прочной связи возвышенного с высоким стилем²⁵. Этим лирик Иванов отличается от большинства русских предшественников (кроме, например, Тютчева), современников (кроме немцев Штефана Георге и, отчасти, Рильке) и младших наследников. Они или вообще довольно редко обращаются к сфере высокого стиля (молодая Ахматова), или переплетают его с сугубо невысокими элементами (Блок, Пастернак), или пытаются создать современный эквивалент высокого стиля при помощи нового, крайне необычного поэтического «языка» (Хлебников), который необязательно связан с идеей возвышенного. Иванов здесь как бы нарушал давно сложившееся табу, чем можно объяснить агрессивные атаки критиков на его первые лирические публикации²⁶. В этой связи интересно еще и то, что в лирике Иванова (как и вообще в русской поэзии) относительно трудно найти конкретные примеры прямого поэтического и стилистического эквивалента той сферы возвышенного, которая обозначается такими понятиями

как несказанное, неизглаголемое, необразное и неизобразимое (что-то вроде лирического шепота, близкого онемению²⁷).

Что касается связи возвышенного с ивановской концепцией поэтического использования языковых средств, ограничусь здесь рядом предположений. Возвышенное в этой сфере отражается, например, в том, что отдельному слову придается значительный удельный вес, как слову-символу, слову-мифу, слову-намеку на Логос, слову-вещи и т.д. Иванов прямо говорит и о «возвышенном слове» (СС, III, с. 120). Но в имманентной ивановской поэтике, слово восторженно выходит из тесной самости, во-первых, из-за связи с народными, общеславянскими корнями или античными образцами, во-вторых, из-за подчинения преобладающему в лирике Иванова «синтаксизму», и, в-третьих, из-за включения в «возвышенный» (антично восторженный) метрико-ритмический строй, носящий идею хорового (обряд, танец) и соборного начала²⁸. То же может распространяться на роль, которая играет отдельным предложением или отдельной ритмико-синтаксической единицей в контексте строфы, целого стихотворного текста и большой циклической композиции.

б) Использование Ивановым начала циклической композиции как поэтического эквивалента идеи возвышенного и соборности, на первый взгляд кажется довольно специфической, отличительной чертой его лирики, но для окончательного вывода понадобится еще провести широкое сравнительное изучение функций цикличности у других поэтов. Форма лирического цикла как таковая необязательно всегда связана с идеей возвышенного и соборности.

в) То же самое распространяется на подчеркнутую интертекстуальность, или стилизацию античности в ивановской лирике. У Иванова, она служит носителем идеи «жертвенного», «самоотверженного» возвышения как над индивидуалистической литературной оригинальностью и самостью, так и над общим культурным невежеством и уравниловкой. Но и здесь придется еще провести широкое сравнительное изучение функций интертекстуальности и стилизации у других поэтов и авторов, чтобы оттенить специфически ивановскую «семантику античной стилизации» в связи с проблематикой возвышенного.

Одним словом, настоящая статья есть не более чем первый, и вполне разведочный, набросок маленькой главы в задуманной истории возвышенного в русской литературе²⁹.

Université de Fribourg, 1993.

1. Ивановскую теорию трагедии, связь которой с возвышенным очевидна, мы здесь учитываем только в той мере, в которой она будет нам нужна для реконструкции ивановских взглядов на возвышенное в лирике.

2. Замысел истории возвышенного в истории русской литературы инспирирован живой дискуссией вокруг этой категории, дискуссией возникшей во Франции,

Италии, англосаксонских странах и Германии в начале 1980-х годов благодаря инициативе французского философа и одного из «мейстер-мыслителей» (*maîtres-penseurs*) постмодернизма Jean-François Lyotard'a. Он предложил свою первую интерпретацию возвышенного в статье «Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne» (1981), в: Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, 1988 (Затем Лиотар в разных работах предложил определенные модификации первой концепции). Статья вызвала ряд конференций и сборников на тему возвышенного, из которых приведу лишь Jean-François Courtine, и другие, *Du sublime*, Paris, 1988, и особенно сборник Christine Pries, *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn...*, Weinheim, 1989, в котором собраны статьи разных авторов по истории возвышенного, начиная от французского перевода (1674) Буало трактата Лже-Лонгина *О возвышенном* до западного искусства и литературы современности. В нем в большой мере упоминается та научная литература по возвышенному, которая появлялась почти непрерывно не только в XVIII и XIX столетиях, но и в нашем веке вплоть до выступления Лиотара. Но нельзя упускать из виду, что несмотря на эту непрерывность узко-научной литературы, категория возвышенного была на самом деле не столько забыта широкой публикой и особенно ведущими послевоенными литературоведами, сколько более или менее вытеснена из дискуссии. Так, в 1968 году влиятельная немецкая группа исследователей литературы «Поэтика и герменевтика» издала сборник Hans Robert Jauf, *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München, 1968, где возвышенное не является главной темой ни одной из статей. В большой монографии Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus, I: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Wien, 1989, наша тема тоже еще не выступает. О возвышенном молчит и научная литература по лирике Иванова. И Carin Tschöpl, *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*, München, 1968 (Slavistische Beiträge, 30), и Victor Terras, «The aesthetic categories of ascent and descent in the poetry of Vjačeslav Ivanov», in: Thomas Eekman, Dean S. Worth, eds., *Russian poetics. Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22-26, 1975*, Columbus, Ohio, 1983 (UCLA Slavic Studies, 4), pp. 393-408, воздерживаются от всякой попытки сближения ивановской концепции восхождения и нисхождения с — по-видимому, компрометированной в их глазах — традицией возвышенного.

Одной из первых попыток перенести новую дискуссию о возвышенном на почву русской литературы явился западно-швейцарский межвузовский докторантский семинар (*Séminaire de troisième cycle*) по постмодернизму и возвышенному в славянских литературах, который был проведен в 1989/90 году Леонидом Геллером и мной в Лозанне и во Фрибурге/Швейцария. Его материалы пока еще не опубликованы. Среди них, особенного упоминания заслуживает статья Aage A. Hansen-Löve, «Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne» (1989). Как бы в продолжение упомянутого семинара, в сентябре 1992 года во Фрибурге прошла конференция по возвышенному в русской литературе от классицизма до середины XX века, материалы которой отчасти будут опубликованы в журнале *Wiener Slawistischer Almanach*.

3. Не секрет, что термин «возвышенное» и связанная с ним проблематика вызывают у многих теоретиков и историков, особенно русской, литературы возражения, смешанные чувства и сильные сомнения; для одних категория возвышен-

ного совсем устарела и неуместна, особенно в применении к литературе конца XIX и XX веков; для других вся эта дискуссия является неприятно модным и сугубо сомнительным вымыслом некоторых самозванцев-постмодернистов. Ссылаюсь здесь преимущественно на устные дискуссии с разными коллегами, так как новейших русистских публикаций на эту тему пока еще нет или таковые не стали мне известными.

4. Противоречивые стремления секуляризировать «возвышенное» засвидетельствованы, среди прочих, Thomas'ом Weiskel'ом, который пишет: «in the history of literary consciousness the sublime revives as God withdraws from an immediate participation in the experience of man», хотя он настаивает на том, что возвышенное «преходит человеческое» (transcends the human) и что, следовательно, «человеческое возвышенное есть оксиморон». (Thomas Weiskel, *The Romantic sublime: Studies in the Structure and psychology of transcendence*, Baltimore — London, 1986, 2, p. 3 (Цитата приводится также в: Louis Wirth Marvick, *Mallarmé and the sublime*, Albany, 1986, p. 37).

5. «Возвышенными» определялись в разные времена самые разные сферы и качества произведения литературного искусства — тематическая сфера (изображение «возвышенных» героев, подвигов, сцен природы, или, напротив, литературное свидетельство о невозможном изображении несказанного, необразного, неизобразимого); сфера жанрового оформления или по принципу литературной параллели с возвышенным («возвышенные» жанры как трагедия, ода, эпос), или по принципу контраста с необъятным возвышенным (выбор подчеркнуто немонументальных жанровых форм); связанные с выбором жанрового оформления композиционные и стилистические качества («высокий, громкий стиль», или, напротив, лирический «шепот»). Во всех этих и подобных случаях употребляют, однако, определение «возвышенный» в явно переносном смысле.

6. Ср. здесь также учение Р. Ингардена о «метафизических качествах», в: Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960, 2, §§ 48 и 49, которое можно интерпретировать как теорию возвышенного, смягченного преломлением в произведении искусства. Довольно богатый обзор классификаций «категорий эстетических ценностей», предложенных авторами разных эпох, дает Maria Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka. Metody. Teorie*, Warszawa, 1984, pp. 351-381, но автор не учитывает в достаточной мере споры о (не-)принадлежности возвышенного к категориям эстетическим. Зато Christine Pries, *op. cit.*, p. 3 пишет: «Возвышенное представлялось последовательно усилением ([Jean Baptiste] Dubos [1719]), противоположным полюсом (Кант) и предварительной ступенью (Гегель) другой эстетической категории, прекрасного, или не различалось от нее вовсе, как в романтизме» (перевод мой — Р.Ф.).

7. Нельзя, однако, при этом упускать из виду, что здесь будет постоянно угрожать опасность *petitio principii* и порочного круга. Эта опасность будет возрастать по мере обнаружения черт той или иной формы возвышенного в «имманентной поэтике» таких авторов, которые и не думали об употреблении самого термина «возвышенное». С другой стороны, литературная история возвышенного не может не включать в себя и такие историко-литературные периоды и ситуации, когда борьба с устарелыми формами литературного воплощения возвышенного влекла за собой осуждение самого термина, как носителя нежелательных традиций, идеологий, коннотаций и литературных практик. Ярким примером полемично-карикатурного

употребления термина еще в Серебряном веке является убийственная характеристика, которую дает возвышенной ивановской лирике Андрей Белый в: С. А. Венгеров, ред., *Русская литература XX века*, М., 1917, с. 118; она мне доступна только в немецком переводе Carin Tschöpl, *op. cit.*, p. 215: «Seine [Ivanovs] Gedichtbände ziehen am Auge vorüber in der ganzen Erhabenheit ihrer mit feiner Inkrustationsarbeit überzogenen Idee und erinnern an Elefanten, die rundum mit goldgewirkten Decken geschmückt sind und den gewichtigen Schritt ihrer Rhythmen über die Wortinkrustationen schleppen.»

8. Цитируем Иванова по брюссельскому изданию: Вяч. Иванов, *Собрание сочинений* (далее *СС*), I-IV [планируются дальнейшие тома], Брюссель, 1971 и след., с указанием заглавия статьи, года первой публикации, римским числом тома и арабскими числами страниц.

9. Дальнейшие важные для нашего вопроса статьи Иванова: «Поэт и чернь» (I, сс. 709-714); «О существе трагедии» (II, сс. 190-202); «Anima» (III, сс. 269-294); «Ein Echo» (III, сс. 646-659); «Мысли о поэзии» (III, сс. 660-673) и другие. Мое резюме теории восхождения и нисхождения будет суммарным и синтетичным, без учета стадий ее развития.

10. Теория восхождения и нисхождения у Иванова не ограничивается проблемами художественного творчества. То и дело она приобретает вид чистой теории мистического переживания, или расширяется в семиотику культуры. Почти всегда, когда Иванов противопоставляет эллинизм и варварство, античность и христианство, возрождение и «упадочное» декадентство, идеалистический и реалистический символизм — почти всегда присутствует теория восхождения и нисхождения.

11. Здесь Иванов сознательно отождествляет аполлинское «познай самого себя», в смысле «познай божественное в себе», с учением Св. Павла о Христе, которого мистически носит в себе каждый верующий, и с *transcende te ipsum* Бл. Августина — ср. I, с. 823 и II, с. 553.

12. Ср. здесь необыкновенно резкие «десять заповедей поэтам», сочиненные Ивановым, может быть, в минуту неосознанной самоненависти. Тут читаем между прочим: «Чтить предание своего искусства, чтобы долголетним быть на земле; не убивать слова, не творить прелюбодеяния словесного (сюда относится все противоприродное в сочетаниях слов); [...] святить [...] возвышенное слово.» («Спорады. IV. О лирике», III, с. 120).

13. Ср. Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, Griechisch und deutsch von Reinhardt Brandt, Darmstadt, 1983, сс. 32-33.

14. Это косвенно утверждается ивановским комментарием о «возвышенном строе» *Потерянного рая* Мильтона, который является специфическим «воплощением творческой энергии» (III, с. 666); воплощение же постоянно связывается Ивановым с «нисхождением».

15. Вяч. Иванов, «Религиозное дело Владимира Соловьева», III, с. 301; ср. также Karl-Christian Felmy, *Orthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung*, Darmstadt, 1990, сс. 147-168.

16. О «монологизме, присущем эпосу и лирике», говорит Иванов в «О существе трагедии» (II, с. 192).

17. Моя интерпретация начала цикла «Геспериды» не может не быть здесь очень суммарной и синтетичной. Стихотворение «Кумы», после изображения мистического «восхождения» поэта в «*Eritis sicut dei*», описывает вполне земное восхождение поэта на высоту бывшего «священного кремля» Кум во время пылающего захода солнца за море. Это как бы нисхождение поэта с мистических высот предыдущего стихотворения в земную природу и изображение ее величавой красоты. Но переживание земной красоты овеяно мистическими реминисценциями Орка (ст. 15), Ахерусии (ст. 16) и Аида (ст. 21), мест античной преисподней.

18. Интересна в этой связи несложная семантика метрического оформления первых пяти членов «Гесперид». В «Голосах», теме эротической общности *animus* и *anima* поэта соответствует (5- или 4-стопный) хорей, близкий «хоровому» началу. Следующие тексты, до первой части «Терпандра» включительно, написаны ямбами. Этот размер с времен Архилоха связан с началом «лично усмотренного» и «лично пережитого» («Мысли о поэзии», III, с. 654). В начале цикла «Геспериды», ямбы вторят то мотиву разлуки женской и мужской частей души в «Тризне Диониса» (4-стопный ямб; вдохновение женщины вакхической оргией), в «*Eritis sicut dei*» (6-стопный ямб; одинокое мистическое восхождение мужчины) и в «Кумах» (6-стопный ямб; одинокий мужчина в прекрасной земной природе), то теме «братоубийственного раздора» в первой части «Терпандра» (4-стопный ямб). Мотиву преодоления раздора хоровой песней Терпандра соответствует переход к 4-стопному хорю во второй части «Терпандра».

19. О существеннейших для Иванова категориях Мнемозины, памяти, воспоминания см., среди прочего, его статью «Древний ужас» (III, сс. 92-110); ср. также предисловие Ольги Дешарт, I, с. 132 и сл.

20. В реконструированной нами ивановской концепции возвышенного это может касаться в особенной мере содержащегося в ней соборного начала. Оно легко сочетается с традиционным пониманием возвышенного тем, что оно «внеположно искусству, как таковому», равно как и собственно возвышенное («восхождение»), и тем и «возвеличивает» искусство («Эстетическая норма театра», II, с. 212). Но, с другой стороны, соборное начало и связывается с идеей восстановления нашего «я в гармонии со всем и во имя всего» (*там же*) — и здесь границы традиционного, анти-гармонического понимания возвышенного могут оказаться перейденными. Но и в этом случае тот факт, что концепции Иванова связаны с традицией возвышенного как с актуальным полем, оставался бы очевидным. В этой связи ср. упомянутую неопубликованную статью А. А. Hansen-Löve, *art. cit.*

21. Прокомментируем в этой связи интерпретацию, которую в упомянутой статье «Réponse à la question...» дает категориям прекрасного и возвышенного Лиотар. Интерпретация Лиотара — часть его критики общества в период развитого «модернизма» и начинающегося постмодернизма. Категория гармонически прекрасного в эстетике утверждает тоталитарно-коллективистские тенденции западного современного общества и его «героя», цельного, крепкого, безошибочно функционирующего индивида. Зато возвышенное в искусстве противодействует такому функционализированию индивида в современном обществе.

Контакт с возвышенным, согласно ссылающемуся на Канта Лиотару, приводит внутри человеческого индивида к конфликту между его различными способностями познания и восприятия и тем самым, к его внутреннему расстройству и

расщеплению, выводит его из разумного внутреннего равновесия, создает в нем психиатрические состояния. Возвышенное в искусстве, понятое главным образом как начало неизобразимого, служит залогом того, что современный индивид со своей внутренней расщепленностью не позволит прекрасно-тотальному порядку нового общества полностью овладеть собой.

Органичную связь между вопросами о возвышенном, индивиде и обществе мы обнаружили и у Иванова, хотя в резко различном по сравнению с Лиотаром идейном смысле.

Как известно, и Иванов критически относился к современному индивидуализму и постоянно призывал к тому, чтобы «прейти собственное я». Выйти из самого себя означало для Иванова не бунтовать против современного общества, но открыть себя для истинно соборной общности с другими людьми в идеальном новом «органическом» обществе «свободной теократии» или «мистического анархизма», сочетающем абсолютную личную свободу с соборным единением.

Асоциальная функция, приписываемая Лиотаром «возвышенному» искусству авангарда, довольно спорна как описание культурно-исторической действительности. Исторический авангард с его известными симпатиями к разным современным тоталитаризмам — плохой пример возвышенного в смысле Лиотара. Его сублимация по своей асоциальной функции (не по своему художественному воплощению как начало неизобразимого) гораздо ближе парадоксалисту Достоевского в *Записках из подполья*, который возмущается и бунтует против стеклянного дворца, красоты математического порядка и всеобщего счастья в прекрасном новом мире реформаторов общества. Но не так понимал возвышенное Иванов, не так понимали возвышенное и многие другие, в том числе, наверное, и сам автор *Записок из подполья*.

22. Ср. в цикле «Геспериды» следующее за «Мистериями поэта» стихотворение «*Epirrhema*», где речь идет о «нечистом» сердце певца, которому не даны «чары горних звуков» (I, с. 580).

23. За то, сам Иванов, в статье «Экскурс: о лирической теме» (II, сс. 203-204), создает возможность различить два типа возвышенной лирики: аполлинский (стихотворения с тремя темами, дающие впечатление высокой гармонии) и дионисийский («двухтемные» стихотворения, которые возбуждают в душе слушателя «тревожное или мятежное движение» и влияют на него катартической силой). Кажется, что дионисийский тип будет легче совместимый с традиционным пониманием возвышенного, чем аполлинский.

24. «Во все эпохи, когда процветала поэзия, как искусство, поэтический язык противопоставлялся разговорному и общепринятому» («Спорады. IV. О лирике», III, с. 122) — причем иератический язык поэзии соединял певца и народ, как «жреческое или царственное убранство» певца и как «сокровище и культ» народа (*там же*). Carin Tschöpl, *op. cit.*, p. 205 и сл. убедительно демонстрирует существование в ивановской лирике уже с 1917 г. также и (впрочем, довольно слабо развитой) линии попыток сблизить язык стихотворений с «просторечьем» (Сборник *Свет вечерний*).

25. На самом деле, разрушение античной (а потом и классицистической) обязательной связи возвышенного с высоким стилем восходит еще к первому вторжению христианства в позднеантичную духовность. Новозаветное «смещение стилей» (покорный, низкий, «необразованный» стиль речи и изображения суровой земной человеческой действительности (*sermo humilis*) для выражения идеи возвышенного

(*sublime*)) нарушает античную иерархию стилей и постоянно влияет на стилистические системы средневековья, барокко, сентиментализма, романтизма и реализма. Этой теме посвящена известная книга Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern — München, 1977, о которой как бы забывают в актуальных дискуссиях о возвышенном. Аuerbach, впрочем, сопоставляет реалистичность русской прозы XIX века «более с древнехристианским реализмом» и смешением стилей, чем с западноевропейским реализмом того же времени (с. 484). За указание на значение этой книги для проблематики возвышенного я очень благодарен моим друзьям Alfred Sproede и Kwiryna Ziembra.

26. Ср. Carin Tschöpl, *op. cit.*, сс. 72-76.

27. О теме безмолвия, молчания, афазии и именно шепота, широко распространенной в лирике Тютчева и особенно раннего русского символизма, ср. A. A. Hansen-Löve, *op. cit.*, главы 6-8.

28. Ефим Эткинд, «Выючное животное культуры (Об архаическом стиле В. Иванова)», *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XXV, 1, janvier-mars 1984, pp. 9-17 обращает особое внимание на «выделенное слово» в ивановской лирике и на его значение для трактовки поэтического слова у Хлебникова и Маяковского. Связи Иванова с авангардом действительно наличествуют, что утверждается еще поразжающими параллелями приведенного Эткиндром бакинского Курса лекций по поэтике Иванова с воззрениями русских формалистов на поэтический язык (сс. 15-16). Но при всем этом нужно учитывать явную или утаенную связь как ивановской лирической практики, так и его бакинских лекций с его теорией восхождения и нисхождения. На мой взгляд, ивановское поэтическое слово одновременно конкретно-материально и отвлеченно, потому что входя в различные этимологические, синтаксические и метрические связи, становясь «зыбким» (с. 16) по значению, оно повторяет на своем уровне выходение поэта из тесной самости, его одинокое восхождение, но и его «возврат в родную стихию», в «неличную» соборную или хоровую общность с другими людьми.

29. За грамматическую и стилистическую проверку моего текста я приношу горячую благодарность М. Маяцкому.