
АНТИНОМИЧНОСТЬ
ПОЭТИКИ
РУССКОГО
МОДЕРНИЗМА
и
современная
гуманитарная мысль


ИМЛИ
РАН
1932

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА И СОВРЕМЕННАЯ ГУМАНИТАРНАЯ МЫСЛЬ

Ответственный редактор
С.В. Федотова

Текстовое электронное издание
1 электрон. опт. диск (CD-R). — Текст: электронный

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2026

УДК 82.0+1(091)+7.01
ББК 83
А 72

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
С.В. Федотова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

РЕЦЕНЗЕНТЫ
Ю.В. Шевчук, доктор филологических наук, профессор,
заместитель директора по научной работе,
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук

А.А. Холиков, доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

Издание подготовлено при поддержке Российского научного фонда

А 72 **Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль:** коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. — М.: ИМЛИ РАН, 2026. — 672 с. — 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2
https://elibrary.ru/AWVQLK
ISBN 978-5-9208-0875-2

Монография посвящена проблеме научного осмысления «антиномической поэтики» русского модернизма в современных концепциях и практиках анализа. Авторы — участники проекта РНФ № 24-18-00248, а также известные и молодые ученые разных стран — исследуют антиномичность модернистского сознания, многообразие форм ее проявления, ее специфику и конструктивную роль в творчестве поэтов, писателей и мыслителей первой четверти XX в. Особое внимание уделяется новейшим концептуальным подходам к освоению противоречивой целостности модернизма, значению работ постсимволистов М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева в углублении теоретико-методологической рефлексии о своеобразии изучаемого феномена отечественной культуры. В книгу включены новые архивные материалы и источники.

Издание предназначено для специалистов в области теории и истории литературы, философии, истории идей, а также читателей, интересующихся эпохой русского модернизма.

Ключевые слова: антиномия, «антиномическая поэтика», философия, теория, методология, символизм, русский модернизм

УДК 82.0+1(091)+7.01
ББК 83

ISBN 978-5-9208-0875-2

© Коллектив авторов, 2026
© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2026

Содержание

«…поистине антиномии суть двери познания»:
несколько замечаний от редактора (*Федотова С.В.*).....9

ИССЛЕДОВАНИЯ

**I. Антиномичность поэтики русского символизма:
теория, философия, методология**

Андрущенко Е.А. К вопросу об «антиномической поэтике»
Д.С. Мережковского.....15

Луцевич Л.Ф. Антиномии модернистского самосознания
в личном дневнике Зинаиды Гиппиус.....28

Оппо А. Символ у Вячеслава Иванова и Павла Флоренского:
сходства и различия.....46

Бенасси Ч. Антиномия, символ и София:
к целостному пониманию творчества П. Флоренского.....66
Приложение. Вячеслав Иванов. <Заметки
по докладу Е.Н. Трубецкого о книге
о. Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины»>.....100

Жерноклеев Д.А. Трагический антиномизм Достоевского
у Вячеслава Иванова.....110

Тахо-Годи Е.А. Символистская «антиномическая поэтика»
как метод постижения музыкального бытия
в работах А.Ф. Лосева конца 1910 – начала 1920-х гг. 123

Федотова С.В. Проблема антиномий в трактовке
Людмилы Гоготишвили (М. Бахтин и Вяч. Иванов).....135
Приложение. Л.А. Гоготишвили. Антиномия и антитония 160

Гравин А.А. Философские подходы к исследованию
русского символизма: С.С. Хоружий, В.В. Бибихин, Л.А. Гоготишвили.....184

Созина Е.К. Апология *другого* М. Бахтина и поэзия Вяч. Иванова.....204

Насуева А.М. «Лирическая» антиномия
в бахтинской теории диалога.....228

Анохина Ю.Ю. «Знак противоречивый»:
С.С. Аверинцев о понимании символа Вяч. Ивановым.....244

Воронцова С.С. Инструментарий теоретической поэтики
(С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин, Н.Д. Тамарченко):
жанровый анализ и антиномичность поэтических книг символистов.....259

Дровалёва Н.А. Антиномия истины и вымысла
в творчестве В.Я. Брюсова в трактовке М.Л. Гаспарова.....281

Марков А.В. От антиномий внутренней формы к текстуальной игре:
постструктуралистские оптики в прочтении
символистской рецепции А.А. Потебни.....295

Кузнецов И.В. Диалектика А.Ф. Лосева как основа
литературоведческой методологии.....319

**II. «Антиномическая поэтика» русского модернизма:
художественные и метапоэтические практики**

Орлицкий Ю.Б. Антиномические версификационные
стратегии русского поэтического модернизма.....332

Федотов О.И. О «мгновенной вечности» Вячеслава Иванова
(Сонет «На миг»).....348

Маштакова Л.В. Два пути русского символизма:
о ранних сонетах В. Брюсова и Вяч. Иванова.....363

Цимборска-Лебода М. †«Тут все антиномично…»:†
антиномизм мифа и сокровенный смысл палимпсеста
в поэзии Вячеслава Иванова.....373

Земцовская А.А. Антиномическая поэтика «Венка сонетов»
В.И. Иванова и «Corona Astralis» М.А. Волошина (1909):
опыт сопоставления.....388

Дьёндьёши М. Антиномия или дихотомия?
О поэтике драмы А. Блока «Роза и Крест».....404

Шаравин А.В., Старцева И.Л., Резаков Я.О.
Мотив/формула «возвращенного Богу билета»:
от антиномий Достоевского к антиномиям символизма.....417

Осьминина Е.А. Антиномия «двух Афродит» Платона
в художественной прозе Д.С. Мережковского,
И.С. Шмелева, И.А. Бунина.....435

Филатов А.В. Антиномия «мужского и женского»
в теоретическом самоопределении акмеизма:
случай Н.С. Гумилева.....454

Игошева Т.В. Поэтика антитезы и антиномии
в поэме Владимира Гиппиуса «Лик человеческий».....468

Лучинина Л.А. Метафоры русского авангарда:
теоретический vs поэтический дискурс.....486

Беляев К.И., Беляева Е.П. Антиномичная природа быта
в философском и художественном восприятии С. Кржижановского.....493

Бешимов М.М. Антиномия традиции и новации
в русском поэтическом модернизме и проблема (пост-).....503

ПУБЛИКАЦИИ

«Основы обновленного христианства»
в проектах Мережковских / вступ. статья,
подготовка текста и примеч. *Е.А. Андрущенко* 518

Французский некролог Александру Блоку
(Андрей Левинсон о поэте) /вступ. статья,
пер. с фр. и примеч. *А.Д. Савиной* 563

Неопубликованная статья В.Г. Адмони «Александр Блок
и современная ему западная литература» /
вступ. статья, подготовка текста и примеч. *Е.Л. Куранды* 580

Указатель имен.....643

«…поистине антиномии суть двери познания»: несколько замечаний от редактора

Слова Вячеслава Иванова, вынесенные в заглавие, — своего рода ключ к замыслу настоящей книги. Поэт и теоретик русского символизма — а в нем, по выражению Андрея Белого, были *перекрещены все антиномии нашего времени*, — говорил с глубоким знанием дела. Действительно, в ходе развития человеческой мысли постановка фундаментальных мировоззренческих проблем часто облекалась в парадоксально-антиномическую форму. Известно, что Иммануил Кант понимал антиномии как противоречия, в которых запутывается разум в попытках постичь мир как целое. Именно поэтому все его заключения неустранимо антиномичны, что, с точки зрения кантовского теоретизма, ставит предел познанию. Но в других докантовских и послекантовских системах координат ситуация понималась иначе. Антиномическое мышление трактовалось как путь к обретению целостного мировосприятия, возможного тогда и только тогда, когда противоречия не снимаются, а, наоборот, сопрягаются в сверхрациональной *нераздельности и неслиянности*. И в этом смысле они поистине *открывают двери познания*.

В русском модернизме проблема антиномий стояла в центре внимания. Если точности ради воспроизвести цитату Иванова полностью, станет очевидно, что он воспринимал антиномии в антикантовском модусе:

> «И так как поистине антиномии суть двери познания, — художник становится “познающим”» («Чурлянис и проблема синтеза искусств», 1914).

«Двери» — архетипический символ границы, соединяющей и разделяющей одновременно. Они, подобно двуликому Янусу, смотрят в противоположные стороны, позволяя совмещать созерцаемое в едином сознании — прежде всего, в сознании художника. Едва ли можно сомневаться в том, что особая роль в формировании антино-

мического самосознания эпохи принадлежала символизму, в рамках которого дискутировались различные трактовки символа: от формально-поэтических до религиозно-философских, мистических и мифологических. Споры символистов о природе поэтического языка и назначении искусства оказали воздействие не только на теоретическое самоопределение постсимволистских школ (акмеистов, футуристов и др.), но и на отечественную философию языка в лице П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина. Наследие этих мыслителей стало актуальным для нашей культуры только в последние десятилетия XX в., когда сменились мировоззренческие и научные парадигмы. В это время изучение литературного модернизма шло параллельно с освоением религиозно-философской мысли, что способствовало возникновению различных подходов к осмыслению феномена «серебряного века» во всей его многосложности и разноречивости.

Существует обширная научная литература, посвященная этой эпохе и ее представителям, однако многие вопросы остаются дискуссионными, что усложняет рецепцию модернизма в современной науке. Одной из важных ступеней на пути освоения этого материала стала международная конференция «Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная наука», прошедшая в Институте мировой литературы РАН в конце ноября 2025 г. Она объединила интересы более 50 российских и зарубежных исследователей.

В название конференции вынесено заглавие статьи М.Л. Гаспарова, где специфика модернистской поэтики была определена через понятие антиномичности. Выдвинутый ученым формально-стилистический подход реализован исключительно на материале поэзии — в соответствии с классическим пониманием термина «поэтика». Вместе с тем очевидно, что антиномический принцип модернистского дискурса проявлялся не только в стихе, но и в прозе, а также в философско-эстетических и метапоэтических теориях: от символистских до авангардистских. Художники и теоретики настойчиво выдвигали на первый план антиномии бытия, сознания и языка (рационального и интуитивного, духовного и телесного, языческого и христианского, дионисийского и аполлинийского, этического и эстетического, знака и символа и т. д.).

Настоящая коллективная монография — плод совместных усилий участников проекта РНФ № 24-18-00248 «“Антиномическая поэтика” русского символизма: современные концепции и практики анализа» и ученых разных стран, как авторитетных, так и молодых (магистрантов и аспирантов).

В книге два основных раздела: «Исследования» и «Публикации». Первый из них включает две части, выделенные по тематическому принципу. Часть первая сфокусирована на теоретико-методологической рефлексии об «антиномической поэтике» модернизма в полемическом научном контексте второй половины XX в. В силу этого наряду с М.Л. Гаспаровым здесь рассматривается своеобразие теорий и инструментов анализа М.М. Бахтина, А.Ф. Лосева, С.С. Аверинцева, Л.А. Гоготишвили, С.С. Хоружего, В.В. Бибихина, С.Н. Бройтмана, М.Н. Дарвина и Н.Д. Тамарченко — мыслителей, предложивших оригинальные прочтения русского символизма сквозь призму присущей ему антиномичности сознания, а также художественного и религиозно-философского дискурса. Материалы этой части посвящены Д.С. Мережковскому, З.Н. Гиппиус, П.А. Флоренскому, Вяч. Иванову, В.Я. Брюсову, А. Белому, а также Бахтину и Лосеву, признававшим Иванова своим «учителем».

Во второй части первого раздела анализируется «антиномическая поэтика» модернистов в традиционном понимании этого термина. Это современные опыты имманентного анализа произведений или творчества конкретных художников в ракурсе антиномизма и «поэтики противоречий», без акцента на аспектах рецепции и апелляции к теоретико-методологическим конструктам. В фокусе внимания — вновь символисты, акмеисты, неореалисты, авангардисты и даже постмодернисты.

В разделе «Публикации» впервые вводятся в научный оборот программа Мережковских «Основы обновленного христианства», неизвестная статья В.Г. Адмони «Александр Блок и современная ему западная литература», а также перевод французского некролога А. Блоку, напечатанного А. Левинсоном в эмиграции. Добавим, что и в первой части книги представлены два ценных материала: заметки Вяч. Иванова по докладу Е.Н. Трубецкого по поводу книги о. Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины» и черновые наброски незавершенной статьи Л.А. Гоготишвили «Антиномия и антитония».

Книга, предлагаемая читателю, во многом дискуссионна и в бахтинском смысле диалогична. Авторы надеются, что их исследование позволит по-новому взглянуть на русский символизм и модернизм, благодаря антиномическому подходу шире *приоткрыть двери познания* важнейшего феномена отечественной культуры и тем самым оживить современную научную мысль.

Светлана Федотова

ИССЛЕДОВАНИЯ

I. АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: ТЕОРИЯ, ФИЛОСОФИЯ, МЕТОДОЛОГИЯ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-15-27
https://elibrary.ru/AZFFZX
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

К ВОПРОСУ ОБ «АНТИНОМИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ» Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© 2026 г. Е.А. Андрущенко

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье предпринимается попытка осмыслить некоторые особенности «антиномической поэтики» Д.С. Мережковского в его исторической беллетристике. Художественные задачи стилизации в III части романа Д.С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» также поясняются чертами этой поэтики: исторические источники, к которым обращался автор, не содержали тех антиномий, которые символизировали бы глубинные противоречия между Петром и Алексеем. Жанровая модель дневника двух разных лиц, — иностранки, являющейся наблюдателем извне, и царевича Алексея, находящегося в остром конфликте с Петром, — давала Мережковскому возможность воплотить те «позиции видения жизни» (М.М. Бахтин), которых ему недоставало в исторических источниках. Анализ свидетельствует о том, что Мережковский разрабатывал разновидности двух типов эгодокументов, работал точкой зрения авторов прототипных текстов, использовал специфические речевые реалии и интонацию, цитировал подлинные документы наряду с вымышленными и искажал факты и авторство высказывания. «Чужое» слово в вымышленных дневниках стало важнейшим стилеобразующим фактором: современное и архаичное, книжное и устное слово оказались оди-

наково художественно плодотворными. Стилизация эгодокументов эпохи, в которой «чужое» слово антиномично и наполнено собственной интенцией, своим художественным заданием и является двуголосым, ориентированным и на прототипный стиль, и на действительность, предъявляла интимную правду как провиденциальную и пророческую.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, антиномии, стилизация, эгодокумент, «чужое» слово, прототипный текст, интонация

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

E-mail: a.andru@mail.ru

Для цитирования: *Андрущенко Е.А.* К вопросу об «антиномической поэтике» Д.С. Мережковского // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 15–27. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-15-27

REGARDING D.S. MEREZHKOVSKY'S "ANTINOMIC POETICS"

© 2026. Elena A. Andrushchenko

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article attempts to comprehend some properties of D.S. Merezhkovsky's "antinomic poetics" in his historical fiction. These traits also explain the artistic purpose of stylization in the third part of Merezhkovsky's novel "Antichrist. Peter and Alexis": the historical sources consulted by the author did not contain the antinomies that would symbolize profound contradictions between Peter and Aleksei. The genre model of a diary belonging to two different people, a foreigner as an outside observer and Tsarevich Alexei being in an acute conflict with Peter, enabled Merezhkovsky to implement those "positions for viewing life" (M.M. Bakhtin) that he lacked in historical sources. The analysis indicates that Merezhkovsky developed variations of two types of ego-documents, acted as the viewpoint of the prototype texts' authors, employed characteristic speech realia and intonations, cited genuine documents alongside invented ones as well as distorted

facts and authorship of statements. Within invented diaries, intertext became an essential style-defining factor: modern and archaic, written and spoken word turned out to have equal artistic productivity. The stylization of ego-documents of a particular epoch represented intimate truths as providential and prophetic ones. Its intertext is antinomic, possesses its own intentions and artistic objectives and carries two voices, which refer both to the prototypic style and to reality.

Keywords: D.S. Merezhkovsky, antinomies, stylization, ego-document, intertext, prototype text, intonation

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

E-mail: a.andru@mail.ru

For citation: Andrushchenko, E.A. "Regarding D.S. Merezhkovsky's 'Antinomic Poetics'." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 15–27. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-15-27

Д.С. Мережковский по праву считается «главной фигурой "модернистского" движения в литературе на его первых стадиях» [9, с. 695]. Д. Мирский полагал, что у него «развился вкус к антитетическому мышлению, погубившему в конце концов и его, и его стиль. Антитетическая тенденция нашла свое яркое выражение в концепции Христа и Антихриста — трилогии исторических романов, первый из которых, *Юлиан Отступник*, или *Смерть богов*, появился в 1896 г. За ним последовали *Леонардо да Винчи*, или *Воскресшие боги* (1902) и *Петр и Алексей*. Третий роман принадлежит уже к следующему периоду творчества Мережковского» [9, с. 696]. По словам Мирского, романы первой исторической трилогии объединены идеей «полярного противопоставления греческой концепции святости плоти христианской концепции», что достигается за счет создания «многозначных контрастов и связей» [9, с. 697]. Мирский, по-видимому, подозревал Мережковского в том, что он мыслит на уровне примитивного противопоставления противоположных понятий (антитеза), не ощущает глубинного противоречия между двумя равными по значению явлениями (антиномия).

Антиномия прочитывается, прежде всего, в заглавиях: «Теперь или никогда», «Реформация или революция?», «Бес или бог?»,

«За или против?». Даже когда между частями заглавия использован союз «и», они мыслятся Мережковским как антиномии: «Христос и Антихрист», «Чехов и Горький», «Л. Толстой и Достоевский», «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев», «Революция и религия», «Христианство и государство», «Трагедия целомудрия и сладострастия», «Иваныч и Глеб», «Аракчеев и Фотий», «Пророчество и провокация», «Асфодели и ромашка», «Балаган и трагедия», «Христианство и кесарианство», «Лев Толстой и церковь», «Лев Толстой и революция». Этот перечень можно множить. Особенности мышления Мережковского проявляются не только в семантике заглавий, но в композиции его произведений, системе персонажей, средствах выразительности, способах работы с «чужим» словом.

Иванов-Разумник сравнивал Мережковского с Каем из «Снежной королевы», который составляет «разные затейливые фигуры из льдин, и мы, читатели, видим перед собой Юлиана, Леонардо да Винчи, Петра — холодных, мертвых, неживых. <…> достаточно указать на власть слова — власть цитат над этим писателем. Вечные, бесконечные цитаты! Не он ими, а они им владеют. Интересно было бы подсчитать (громадный труд!), сколько раз герои Д. Мережковского — т. е. он сам — сколько раз они “*вспоминают*” по любому мелкому поводу чужие слова, цитаты, евангельские тексты и т. д. Если хотите видеть типичный пример — просмотрите последние страницы четвертой главы девятой книги “Петра и Алексея”: там автор, спрятавшись за манекенного Тихона, вспоминает, не давая бедному читателю ни отдыху, ни сроку, целый ряд цитат из Ньютона, из Брюса, из Писания, из Леонардо да Винчи — и все это связано словесными ассоциациями, сшито белыми нитками каламбурного мышления» [18, с. 94, 99].

Роман Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей» [20], третья часть трилогии «Христос и Антихрист», который Мирский относит к новому этапу творчества Мережковского, основан на обширном и многообразном круге исторических материалов об эпохе Петра Великого. По-видимому, большинство доступных в ту пору изданий было Мережковскому известно, но не все приняты им и использованы. «Письма русских государей и других особ царского семейства» (1861) [21], работа Г.В. Есипова «Раскольничьи дела XVIII столетия» (1861–1863) [17], «Собрание документов по делу царевича Алексея Петровича, вновь найденных Г.В. Есиповым, с приложением рассуждения М.П. Погодина» (1861) [23], пятый том «Истории России с древнейших времен» С.М. Соловьева (1851–1879) [24] и шестой том «Истории царствования Петра Великого» Н.Г. Устрялова (1859) [25] цитируются, компилируются и пересказываются чаще всего.

Характер работы с ними разнообразен и уже становился предметом внимания [3, с. 420–430; 4, с. 119–127; 8, с. 598–636; 11, с. 102–111; 14]. «С точки зрения исторической достоверности метод работы Мережковского с источниками из русской истории не выдерживает критики, — писала З.Г. Минц, — Мережковский вкладывает слова одних исторических деятелей в уста других, нимало не заботясь о том, могло ли данное лицо в действительности их произнести, смещает даты, часто на десятки лет, не отличает извлечений из письменных источников от характера устной речи эпохи. Ни историческое, ни психологическое правдоподобие его не интересует» [8, с. 599]. Минц связывала это с рождением в творчестве Мережковского «поэтики романа символизированных идей» и полагала, что «без суховатой “логической” и осознанно экспериментальной поэтики трилогии Мережковского не было бы художественных открытий блестящей прозы Белого, Сологуба, Ремизова» [7, с. 372, 373]. Г.М. Пономарева видела смысл «перепутанных цитат» в его романах в том, что они являются «средством символизации, иронии, и шире — игры» [11, с. 109]. Он сказывается не только в самом механизме инкорпорирования «чужого» слова в ткань романа, но и в соотношении между повествовательной нормой и «чужой» речью. Как справедливо пишет В.В. Полонский, «приемы работы с документом и цитатой у Мережковского лишают источник собственного “голоса”, собственной полнозначной и самостоятельно ценностной позиции, вынуждая его служить подспорьем для диалектического утверждения безусловности авторской тематической линии» [10, с. 41].

Опираясь на разнообразные исторические источники, Мережковский не удовлетворяется их использованием, прямым цитированием и компиляцией материалов, почерпнутых из них. Он прибегает к «стилизации различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.)» [2, т. 3, с. 9]. Когда роман начал публиковаться в журнале «Новый путь», Цензурный комитет выразил опасения, что «в книге 3-й печатаемого в названном журнале произведения Д. Мережковского под заглавием “Петр и Алексей” приводятся дневники фрейлины Арнгейм и Царевича Алексея. В обоих дневниках имеются места, неудобные с цензурной точки зрения, главным образом непочтительные отзывы о Петре Великом и Екатерине I. Места эти отмечены цензурующим в препровождаемых при сем корректурных оттисках. Хотя приводимые г. Мережковским исторические документы имеют весьма ценное значение для характеристики изображаемого в них времени, — тем не менее Комитет не признает возможным дозволить их целиком, тем более что жур-

нал “Новый Путь”, по программе своей, не является специально историческим» [19]. Цензор принял вымышленные автором дневники за подлинные документы эпохи, и Мережковскому пришлось оправдываться. Он писал, что «в III ч. трилогии “Петр и Алексей”, которая в настоящее время печатается в журнале “Новый Путь”, главная цель моя показать культурное величие Петра и оправдать его в деле его с царевичем Алексеем, за которое возводились на Великого Преобразователя столь тяжкие и тем не менее неосновательные и легкомысленные обвинения. Но в видах исторического реализма и объективности я должен был для отражения обвинений этих дать им наибольшую остроту и силу, что и сделано мною в представляемой III кн. “Дневник царевича Алексея”. Это как бы темные пятна на солнце славы Петра Великого» [19]. Примечательно, что Мережковский не сообщил в цензуру о своем авторстве «Дневника», а лишь подчеркнул его «наибольшую остроту и силу». Его мастерство стилизации проявилось в том, что выдержки из подлинных документов и вымышленные эгодокументы воспринимались как одинаково достоверные.

«Романное целое» романа «Антихрист. Петр и Алексей» распадается, если воспользоваться выражением М.М. Бахтина, на несколько «композиционно-стилистических единств» [2, т. 3, с. 9]. Он полагал, что автор романа «нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни» [2, т. 3, с. 268]. Можно сказать, что вымышленные Мережковским дневники в известном смысле и оказались этой «формально-жанровой маской». Жанровая модель дневника двух разных лиц — иностранки, являющейся наблюдателем извне, и царевича Алексея, находящегося в остром конфликте с Петром, — давала Мережковскому возможность воплотить те «позиции видения жизни», которых ему недоставало в исторических источниках, с помощью художественного образа чужого языкового стиля. Трагедия царевича Алексея во многом была затемнена отсутствием подлинных сведений о его мотивах и поступках, множеством слухов, сплетен, ложных свидетельств и документов. Этот пробел в историографии позволял Мережковскому представить свою версию событий, чему и служат вымышленные им дневники. «Сына с отцом судить будет Бог, — говорится в дневнике фрейлины Арнгейм. — Но людьми царевич оклеветан. Пусть же этот дневник, если суждено ему дойти до потомства, обличит или оправдает его, но, во всяком случае, обнаружит истину» [20, с. 158].

III книга романа имеет оригинальную композицию. Она называется «Дневник царевича Алексея», но состоит из трех частей, выделенных

графически: «I. Дневник фрейлины Арнгейм», «II. Дневник царевича Алексея» и «III. Дневник фрейлины Арнгейм». Таким образом, перед нами — дневник в дневнике, оба являются результатом искусной стилизации [2, т. 6, с. 142]. И если «прототипным» (Ю. Троицкий) [12, с. 169] или стилизуемым (Ю. Тынянов) [13, с. 200] «планом» для «Дневника царевича Алексея» могли быть его письма, к тому времени уже опубликованные, то для «Дневника фрейлины Арнгейм», содержащего точку зрения определенного в социальном плане лица — человека двора и иностранца, Мережковский мог воспользоваться моделью жанрово близкого документа эпохи, например, «Дневника камер-юнкера Берхгольца, веденного им в России в царствование Петра Великого: 1721–1725» (1857–1862) [16]. Он был одним из источников романа, проливавших свет на некоторые события той поры, и содержал важную для Мережковского точку зрения на них. К тому же перевод с немецкого давал стилистически нейтральный литературный текст. В начале и в конце «Дневника фрейлины Арнгейм» сделаны оговорки, позволяющие оформить кольцевую композицию и стилизовать эгодокументальность: «Буду писать этот дневник, так же как обыкновенно говорю, по-немецки, отчасти по-французски. Но некоторые шутки, пословицы, песни, слова указов, отрывки разговоров, рядом с переводом, буду сохранять и по-русски» [20, с. 98]; и в конце текста — «Я начала этот дневник проклятиями. Но кончу благословениями. Скажу лишь то, что, может быть, многие в Европе сказали бы, если бы лучше знали Россию: таинственная страна, таинственный народ» [20, с. 177].

В «Дневнике царевича Алексея» воссоздается специфическая и узнаваемая интонация, которая дает возможность передать культурную атмосферу [15, с. 7–18] и эмоционально-ценностную цельность высказывания, своего рода «голос» персонажа, образ его речи, содержащийся, как нам представляется, в «Собрании документов по делу царевича Алексея Петровича, вновь найденных Г.В. Есиповым». В письмах духовнику Якову Игнатьеву, например, царевич писал: «Зело ты изрядно сделал, что ей на письме ни какой отповеди не дал, и впредь письмами с такими людьми вязаться не надобно, а о месте изволь подумать где приличнее, а в доме твоем не прилично быть, а о сем ко мне отпиши» [23, с. 29–30]. В его «Дневнике» Мережковский воспроизводит характерный порядок слов и свойственную царевичу интонацию: «А как о той предике услышал, то оную корреспонденцию пресек и к нему не езжу, и к себе не пускаю, понеже у родшего мя он есть в ненавидении великом, и того ради мне писать к нему опасно» [20, с. 159]. Сближению стилизованного текста с подлинником

служит и прямое цитирование подлинных документов, получающих такой же статус, как и вымышленные, — автор «Дневника» переписывает в него письмо царевича Алексея его духовнику: «Священника мы при себе не имеем и взять негде. Молю вашу святыню, приищи какого попа на Москве, чтоб он поехал ко мне тайно, сложа священнические признаки, то есть, усы и бороду сбрив, также и гуменцо заростив, или всю голову обрив и волосы накладные надев и немецкое платье. И сказался бы моим денщиком. Пожалуй, пожалуй, отче! Яви милосердие к душе моей, не дай умереть без покаяния! Не для чего иного он мне, только для смертного случая, также и здоровому для исповеди тайной. А хорошо б, чтоб он под видом таким с Москвы от знаемых утаился, будто без вести пропал. А бритие бороды — не сомневался бы, ибо в нужде и закону пременение бывает: лучше малое преступить, нежели душу погубить без покаяния. Сочини сие безленостно, а буде не благоволишь сего сочинить, души нашей взыщет на вас Бог» [20, с. 160]. Текст этого недатированного письма царевича опубликован в «Собрании документов по делу…» [20, с. 40], что подтверждает наши предположения о нем как о прототипном для «Дневника» тексте.

В нем также очевидны «сигналы» [6, с. 17] или «речевые реалии» [5, с. 8], отсылающие к тем или иным «чужим» текстам. Используя присущие лишь царевичу выражения, т. е. выражения, имеющие индивидуализированный лексический оттенок, автор работает точкой зрения вымышленного читателя — фрейлины Арнгейм, поясняющего их происхождение: «Родшаго мя (*Примечание Арнгейм*: так царевич называет отца своего)» [20, с. 159] или «Сопряженная мне (*Примечание Арнгейм*: так царевич называет свою супругу, кронпринцессу Шарлотту)» [20, с. 165]. Еще одно примечание фрейлины касается любовницы Алексея: «Афроська! Афроська! (*Примечание Арнгейм*: следует непристойное ругательство)» [20, с. 165]. Эти примечания содержат точку зрения внешнего наблюдателя, получившего, в частности, возможность прочесть уничтоженный документ («Он при мне бросил его в огонь» [20, с. 175]), что исключает проверку его подлинности и авторства, и, вместе с тем, объединяет два вымышленных эгодокумента: фрейлина является автором своего дневника, читателем и комментатором дневника царевича. Однако сохраняя жанровые признаки эгодокумента, автор разрабатывает две его разновидности. «Дневник» фрейлины в целом содержит присущие дневнику признаки: датированные записи, хроникальность, дискретность, субъективность, завершенность повествования в рамках одной записи, преобладание факта над осмыслением, фиксация слухов, сплетен.

«Дневник» царевича по форме приближается к жанровой модели записной книжки, в которую занесены отрывочные, не связанные хронологией, краткие записи, порой напоминающие афоризмы («Нам, русским, не надобен хлеб: мы друг друга едим и сыты бываем» [20, с. 163]).

Характеристику Алексея, которая вырастает из текста его «Дневника», углубляет цитирование исторических документов и библейского текста, формирующих представление об образе мысли царевича, противостоящего своему отцу-реформатору, и об образе Петра, представленного в восприятии его сына и фрейлины Аргейм. Ее записи отражаются в записях царевича Алексея. В «Дневнике» фрейлины подчеркивается двойственная и нечеловеческая природа Петра: «А я повторяю еще раз: лучше ли он, хуже ли людей, не знаю, но мне иногда кажется, что он — не совсем человек. Царь набожен. Сам читает Апостол на клиросе <…> Рядом с набожностью кощунство. У князя-папы, шутовского патриарха, панагию заменяют глиняные фляги с колокольчиками. Евангелие — книга-погребец со склянками водки; крест — из чубуков» [20, с. 132]. В записях Аргейм очевидны антиномии, характеризующие образ Петра: «Его стихии — огонь и вода» [20, с. 122], «дикарь и дитя» [20, с. 125], «детская резвость» — «зверская лютость» [20, с. 126], «застенчивость» — «дикое бесстыдство» [20, с. 126], «циническое любопытство» — «циническое милосердие» [20, с. 127], «сочетание силы и слабости» [20, с. 128] и др., чего в исторических источниках, разумеется, нет.

В «Дневнике» царевича акцентируется только вторая, негативная характеристика: «Намедни, на подпитках, пастушок рязанский родшему мя говорил: “вы цари, земные боги, уподобляетеся Самому Царю Небесному”. А князь-папа, пьяный шут, над святителем ругался: — Я, говорит, хоть и в шутах патриарх, а такого бы слова царю не сказал! Божие больше царева. И царь шута похвалил. * * * На тех же подпитках, как заговорили архиереи о вдовстве церкви и о нужде патриаршества, родший мя в великом гневе выхватил из ножен кортик, так что все затряслись, думали, рубить станет, ударил лезвеем плашмя по столу, да закричал: — Вот вам патриарх! Оба вместе — патриарх и царь!» [20, с. 170–171].

Прототипным текстом в последнем фрагменте является один из «Рассказов Нартова о Петре Великом» (1891): «Его императорское величество, присутствуя в собрании с архиереями, приметив некоторое усильное желание к избранию патриарха, о чем неоднократно от духовенства предлагаемо было, вынув одною рукою из кармана к такому случаю приготовленный Духовный Регламент и отдав, сказал

им грозно: “Вы просите патриарха; вот вам духовный патриарх, а противомыслящим сему (выдернув другою рукою из ножен кортик и ударяя оным по столу) вот булатный патриарх!” Потом встав пошел вон» [22, с. 71]. При перестройке текста меняется точка зрения, подчеркивается неприязненное отношение к Петру («на подпитках», «в великом гневе», «выхватил», «все затряслись, думали, рубить станет», «закричал») и снимается важное для характеристики его подлинных намерений указание на «к такому случаю приготовленный Духовный Регламент». То, что в «Дневнике» фрейлины декларируется, — «Иногда кажется, что в нем слились противоречия двух родных ему стихий — воды и огня — в одно существо, странное, чуждое — не знаю, доброе или злое, божеское или бесовское — но нечеловеческое» [20, с. 124], — в «Дневнике» царевича афористически осмысляется и усугубляется: «Против речного-де стремления, говорят отцы, нельзя плавать, плетью обуха не перешибешь. А как же святые мученики кровей своих за церковь не щадили? <…> Навуходоносор, царь Вавилонский, рече: *Бог есмь аз*. Да не богом, а скотом стал» [20, с. 170, 172].

«Дневники» в III части романа «Антихрист. Петр и Алексей» занимают важнейшее место в архитектонике романа и дают возможность автору выразить свои позиции относительно конфликта между двумя противоречивыми историческими фигурами. В обоих текстах немало анахронизмов, искажения фактов и авторства цитируемого материала. «Дело, однако, не в них, — писала Минц. — Если искать в романе Мережковского историческую правду об эпохе Петра I, то произведение придется сразу отвергнуть. <…> Выписывая цитаты из источников, Мережковский воспринимал их не в качестве исторических фактов, а как символы, за которыми скрываются таинственные и страшные силы истории. <…> цепь символов не столько рассказывала о прошлом, сколько пророчила будущее» [8, с. 600].

«Дневник фрейлины Аргейм» давал оценку эпохе Петра с европейской точки зрения и утверждал двойственность природы самодержца и его реформ, обусловившую историческую трагедию России. «Дневник царевича Алексея» должен был открыть сокровенные и подлинные чувства, мотивы поведения антагониста Петра и объяснять его трагедию в свете историософии Мережковского. Исторические источники, к которым он обращался, не содержали тех антиномий, которые символизировали бы глубинные противоречия между Петром и Алексеем. «Чужое» слово в вымышленных дневниках является важнейшим стилеобразующим фактором, поскольку современное и архаичное, книжное и устное слово становятся одинаково художе-

ственно плодотворными и свидетельствуют о чертах метаисторизма в «оформлении единого “пространства” культуры, объединяющего прошлое и настоящее» [1, с. 35].

Вернемся, однако, к мысли Д. Мирского об особенностях мышления Мережковского. Думается, мы имеем дело с явлением переходным. Не случайно Минц говорила о том, что он «зачастую не имеет достаточной спонтанной художественной силы для воплощения своего новаторства» [7, с. 373]. Ощущение глубинных «всемирно-исторических» противоречий воспринято им не чувственно, а умственно, рационально, и воплощено потому «суховато “логически”» и стилистически однородно. Очевидная композиционная, тематическая антитетичность, намеренное обозначение ее в заглавиях, создание целых рядов, цепочек антонимов, включение в антонимические отношения слов, антонимами не являющихся, что, впрочем, характерно и для досимволистской поэтики, наконец, подчинение «чужого» слова этим общим законам своего письма обусловлены рациональным и предельно четким интеллектуальным конструктом, организующим материал, но не формирующим еще поэтического языка, способного выразить «скрытое там, за дымкой явлений». Так что в творчестве Мережковского, по-видимому, еще нет «антиномической поэтики», но есть ее обещание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Барковская Н.* Стиль и стилизация в модернистской прозе начала XX века // XX век. Литература. Стиль. (Стилевые закономерности русской литературы XX века. 1900–1930). Екатеринбург: Ур. гос. ун-т, 1996. Вып. II. С. 27–36.
2. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). 880 с.; 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. 800 с.
3. *Воронцова Т.В.* Путь между двумя апокалипсисами: Концепция истории в первой трилогии Д.С. Мережковского // Волшебная гора. 1998. № 7. С. 420–430.
4. *Воронцова Т.В.* Пушкин и Мережковский: «Свое в чужом» в трилогии «Христос и Антихрист» // Пушкин и русская культура. М.: Диалог-МГУ, 1999. Вып. 2. С. 119–127.

5. *Козьменко М.В.* Проблемы стилизации в русской прозе десятых годов XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1988. 24 с.
6. *Кубасов А.В.* Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: Уральский гос. педагогический ун-т, 1998. 399 с.
7. *Минц З.Г.* [Комментарии] // *Мережковский Д.С.* Христос и антихрист. Репринтное воспроизведение издания 1914 года. М.: Книга, 1990. Т. 2. С. 368–394.
8. *Минц З.Г.* [Комментарии] // *Мережковский Д.С.* Христос и антихрист. Репринтное воспроизведение издания 1914 года. М.: Книга, 1990. Т. 4. С. 598–636.
9. *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен по 1925 год / пер. с англ. Р. Зерновой. Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2005. 964 с.
10. *Полонский В.В.* «Заклинатель» неправого мира: жизнеописания Мережковского в контексте традиций биографического жанра // Мережковские и Европа / под общ. ред. В.В. Полонского; ред.-сост.: Е.А. Андрущенко, О.А. Блинова, В.М. Введенская. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 20–45. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0739-7
11. *Пономарева Г.* Заметки о семантике «перепутанных цитат» в исторических романах Д.С. Мережковского // Классицизм и модернизм: сб. ст. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1994. С. 102–111.
12. *Троицкий В.Ю.* Стилизация // Слово и образ: сб. ст. / сост. В.В. Кожевникова. М.: Просвещение, 1964. С. 164–194.
13. *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198–226.
14. *Хромова И.А.* Роман Д.С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей»: мир художественных образов и символов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Смоленск, 2006. 24 с.
15. *Эйдинова В.* Идеи М. Бахтина и «стилевое состояние» русской литературы 1920–1930-х годов // XX век. Литература. Стиль. (Стилевые закономерности русской литературы XX века. 1900–1930). Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1996. Вып. II. С. 7–18.

Источники

16. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого: 1721–1725 год / пер. с нем. И. Аммон. М.: А.И. Кошелев, 1857–1862. [Ч. 1–4].
17. *Есипов Г.В.* Раскольничьи дела XVIII столетия. Извлеченные из дел Преображенского приказа и тайной розыскных дел канцелярии

г. Есиповым / изд. Д.Е. Кожанчикова. СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1861–1863. Вып. 1–2.

18. *Иванов-Разумник*. Творчество и критика. Статьи критические. 1908–1922. Пг.: Колос, 1922. 260 с.
19. *Лавров А.В*. К истории журнала «Новый путь». Официальные документы // Габриэлиада. К 65-летию Г.Г. Суперфина. Интернет-проект: Ruthenia.ru; ОГИ; кафедра русской литературы Тартуского университета. 2011. URL: https://www.ruthenia.ru/document/545658.html (дата обращения: 04.05.2025).
20. *Мережковский Д.С*. Антихрист. Петр и Алексей // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: тип. т-ва И.Д. Сытина, 1914. Т. 4. 279 с.
21. Письма русских государей и других особ царского семейства. М.: тип. Сергея Орлова, 1861. Т. I: Переписка Петра I с Екатериною Алексеевною. 167 с.
22. Рассказы Нартова о Петре Великом / [обраб. и доп. А.А. Нартов; ред., вступ. ст. и примеч. Л.Н. Майкова]. СПб.: тип. Акад. наук, 1891. 138 с.
23. Собрание документов по делу царевича Алексея Петровича, вновь найденных Г.В. Есиповым, с приложением рассуждения М.П. Погодина. М.: изд. Императорского Общ-ва истории и древностей российских при Московском ун-те, 1861. 369 с.
24. *Соловьев С.М*. История России с древнейших времен: в 29 т. М.; СПб.: Общественная польза, 1867. Кн. I. Т. I–V. 2-е изд. 1726 стлб.
25. *Устрялов Н.Г*. История царствования Петра Великого: в 8 т. СПб.: в тип. II отд. Собств. Его имп. Вел. Канцелярии, 1859. Т. 6: Царевич Алексей Петрович. 628 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45
https://elibrary.ru/ARTMBH
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИИ МОДЕРНИСТСКОГО САМОСОЗНАНИЯ В ЛИЧНОМ ДНЕВНИКЕ ЗИНАИДЫ ГИППИУС

© 2026 г. Л.Ф. Луцевич

Аннотация: Предметом наблюдений в статье является самосознание в личном дневнике З.Н. Гиппиус «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)». Опираясь на исследования М.М. Бахтина, автор статьи рассматривает дневниста эпохи модернизма как «субъект сознания и мечты». При этом выявлено, что самосознание субъекта — душевно-духовное средоточие внутреннего мира, и его мечты — формы выражения стремления к идеалу — отличаются высокой антиномичностью. Мыслечувствование Гиппиус посредством антиномий явило собой гибкую интегративную стратегию, давшую ей возможность осмысливать природу собственной личности через совокупность неразрешимых внутренних противоречий. Исключительное внимание к теме любви — многогранному процессу, постоянно перестраивающему восприятие реальности, превращает «Contes d'amour» в своеобразный эксперимент. Разделяя идею метафизической любви, способной объять духовное и физическое в едином процессе восстановления Божественного начала в человеке, Гиппиус актуализировала теургическую концепцию жизнетворчества/жизнепреобразования на идеальных духовных основаниях. Пытаясь выстроить взаимоотношения с Ф. Червинским и Н. Минским в русле идеи метафизической любви, она использовала сценарность — искусственно созданную схему, повторяющуюся в общении и с другими конфидентами. В целом «Contes d'amour» стал для Гиппиус инструментом самоисследования и самоконструирования, где динамичное, неоднозначное авторское «Я» раскрывается в различных ракурсах.

Ключевые слова: З.Н. Гиппиус, «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)», самосознание, антиномии, сценарность

Информация об авторе: Людмила Федоровна Луцевич — доктор филологических наук, профессор, Варшавский университет, ул. Краковское предместье, д. 26/28, 00-927 г. Варшава, Польша.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6340-2598
E-mail: ludmilaluctwicz@gmail.com

Для цитирования: *Луцевич Л.Ф.* Антиномии модернистского самосознания в личном дневнике Зинаиды Гиппиус // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 28–45. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45

ANTINOMIES OF MODERNIST SELF-CONSCIOUSNESS IN THE PERSONAL DIARY OF ZINAIDA GIPPIUS

© 2026. Lyudmila F. Lutsevich

Abstract: The article examines the self-awareness in the personal diary of Z.N. Gippius, “Contes d’amour. Diary of Love Stories (1893–1904)”. Drawing on the research of M.M. Bakhtin, the author considers the diarist of the modernist era as a ‘subject of consciousness and dreams’. It is shown that the self-awareness of the subject, the emotional and spiritual center of the inner world, as well as her dreams, as forms of expressing the striving for the ideal, are characterised by a high degree of antinomicity. Gippius’s way of thinking via antinomies revealed a flexible integrative strategy that enabled her to comprehend the nature of her own personality through a set of irresolvable internal contradictions. Her exceptional attention to the theme of love — a multifaceted process that constantly reshapes the perception of reality — turns “Contes d’amour” into a unique experiment. Sharing the idea of metaphysical love, capable of embracing the spiritual and physical in a single process of restoring the divine principle in man, Gippius actualised the theurgical concept of life-creation/life-transformation on ideal spiritual grounds. In an attempt to build relationships with F. Chervinsky and N. Minsky in line with the idea of metaphysical love, she used scenarios — an artificially created scheme that was repeatedly used in communication with other confidants as well. Overall, “Contes d’amour” became a tool for self-exploration and self-construction for Gippius, where the dynamic, ambiguous authorial “I” is revealed from various angles.

Keywords: Zinaida Gippius, “Contes d’amour. Diary of Love Stories (1893–1904)”, self-awareness, antinomies, scenario

Information about the author: Lyudmila F. Lutsevich, DSc in Philology, Professor, Warsaw University, Krakowskie Przedmieście St., 26/28, 00-927 Warsaw, Poland.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6340-2598
E-mail: ludmilaluctwicz@gmail.com
For citation: Lutsevich, L.F. “Antinomies of Modernist Self-Consciousness in the Personal Diary of Zinaida Gippius.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 28–45. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-28-45

Модернизм, сформировавшись на рубеже XIX–XX вв., принципиально отказался от традиционных ценностей, возвысил индивидуализм, субъективизм, обратился к иррационализму и мистицизму, к поиску новых смыслов и форм их выражения. Как отмечал французский философ Ален Рено, «с момента возникновения эпохи модерна» большое значение «стало придаваться двум способностям человека — осознанию самого себя (саморефлексия) и полаганию основ своей собственной судьбы (свобода как самоположение), это два параметра, которые определяли классическую идею субъективности, понимаемую как способность <…> быть сознательным и ответственным автором собственных мыслей и поступков» [8, с. 16]. Эта картезианская модель субъекта доминировала в европейской мысли с эпохи Просвещения и стала фундаментом, от которого отталкивались модернисты. В творчестве писателей новой эпохи, в частности и З.Н. Гиппиус, классический субъект, разрушаясь, уступал место более сложному, фрагментированному, многоголосому «я» с его противоречивыми мыслями и погружениями в темные, «непонятно-бессознательные» глубины психики. Формировалась новая модель субъективности. В этих условиях актуальным и востребованным оказалось творчество Ф.М. Достоевского, «который, как никто, понимал и знал бесконечно сложный лабиринт субъективного мира человека» [4, с. 159]. К изучению наследия писателя обратились многие русские мыслители и литераторы: Вл. С. Соловьев, К.Н. Леонтьев, В.В. Розанов, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, Д.С. Мережковский, Вяч. И. Иванов, А. Белый, Л.И. Шестов, С.А. Аскольдов, Л.П. Карсавин, С.Л. Франк, Б.М. Энгельгард и др. Заново перечитав произведения великого соотечественника, они попытались осмыслить их с новых модернистских позиций, акцентируя внимание на кризисе субъективности [10; 5].

М.М. Бахтин (1895–1975), изучив интерпретации наследия Достоевского, предложенные символистами, счел осмысление худо-

жественного новаторства писателя недостаточным, что и отметил в своей первой монографии «Проблемы творчества Достоевского» (1929) [2]. Ученый писал, что «основной путь критической литературы» о русском классике — это «путь философской монологизации», по которому пошли В.В. Розанов, А.Л. Волынский, Д.С. Мережковский, Л.И. Шестов и др., пытаясь «втиснуть множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения» [3, с. 10]. При таком подходе существенные проблемы, считал Бахтин, «или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно» [3, с. 10], что искажало художественную сущность произведений Достоевского. Зато наблюдение Вяч. Иванова, воспринявшего метод писателя как «реализм, основанный не на познании (объектном), а на “проникновении”», когда важно «утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект» [3, с. 11], оценено Бахтиным позитивно. Согласно Вяч. Иванову, Достоевский «весь устремлен <…> к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни <…> Здесь энергия центробежных движений человеческого я <…> вызывает в гениальной душе такое осознание самой себя до своих последних глубин и издревле унаследованных залежей, что душа кажется самой себе необычайно многострунной и все вмещающей; всем переживаниям чужого Я она, мнится, находит в себе соответствующую аналогию и, по этим подобиям и чертам родственного сходства, может воссоздать в себе любое состояние чужой души» [14, с. 30]. Этот подход контрастировал с монологизацией символистов.

Отличительная черта Достоевского проявлялась в его гениальной способности интуитивного, почти мистического вживания в чужой внутренний мир: писатель «сливался» с героем, чтобы раскрыть его страсти, духовные конфликты, сознание и самосознание. Бахтин трактовал сознание как душевно-духовное средоточие внутреннего мира субъекта, включающее психологическую глубину, этическую и философскую свободу. Герой Достоевского осмыслен им «как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности» [3, с. 54]. Воспринимая мир субъективно, он рефлексирует над собой, взаимодействует с реальностью, ведет внутренние диалоги. В результате его сознание все время находится «в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль <…> диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства» [3, с. 38]. Внутренний мир личности многоголосен и антиномичен: идеи сталкиваются в самосознании; антиномии остаются в состоянии постоянного диалога, в интенсив-

ном сосуществовании и взаимодействии. Значит, антиномичность — естественное состояние сознания, отражающее сложность и парадоксальность окружающего мира. Диарист эпохи модернизма — «субъект сознания и мечты» [3, с. 59]: его видение фокусируется на самосознании; его мечты (идеалы) становятся инструментом самораскрытия, трансценденции, преодоления реальности. Причем, если в художественном произведении герой (субъект) как самосознание не сливается с автором, то в личном документе, наоборот, как отмечал Бахтин, «пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана» [3, с. 59].

Дневник — «личный документ», где автор и герой «сливаются» воедино. Здесь повествователь непосредственно выражает рефлексии, которые, теряя свою объектность, раскрывают разнообразные формы субъективного опыта — от интроспекции до символистских мечтаний. Велимир Хлебников, размышляя о символизме, призывал художников расширять «знания о небе внутреннем» и для этого «вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» [17, с. 37]. Метафора Хлебникова — яркий пример антиномичности самосознания, где образы «неба» и «звезд» символизируют одновременно бесконечность внутреннего мира и его радикальную изменчивость. Самосознание мыслится как динамическое пространство, где «звезды» (мысли, чувства, настроения и состояния духа) постоянно «восходят» и «заходят», отражая субъективный опыт диариста. Непрерывное движение и смена состояний указывают на способность самосознания к трансформации и развитию, отражая жизнь субъекта во всей ее сложности. При этом возникает антиномия между стремлением к завершенности и процессуальностью: дух тяготеет к целостности, но непрерывная смена состояний делает ее иллюзорной, оставляя «я» в состоянии незавершенности.

Предметом наблюдений в данной статье является первый дневник З.Н. Гиппиус *«Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)»* [13, с. 27–69]. Яркая, противоречивая, неординарная личность автора, как отметила Н. Берберова, «окрашивает каждую страницу дневника» [11, с. 15]. Модернистская индивидуализация текста, включающая субъективные эмоции, мысли, воспоминания, конфликты и проч., где нарратор выступает одновременно субъектом и объектом самоанализа, придает «Contes d'amour» статус уникального пространства самовыражения.

Изучение авторского сознания, «представляющего собой внутренний мир чувств, мыслей, идей и других духовных феноменов»

[7, с. 1005], предполагает учет его трактовок философией, психологией и социологией. Так, в философском ракурсе обнаруживаются онтологический, аксиологический, праксеологический аспекты. С онтологической точки зрения существование/бытие сознания может выражаться понятиями «субъективная реальность», «реальность идеального»; в аксиологическом ключе проявляется «ценностное отношение» к субъекту и объекту; в праксеологическом — «духовная активность», «воля и саморефлексивность» [7, с. 1005]. В психологическом ракурсе сознание связывается со способностью субъекта «к самоотчету и самонаблюдению», к рефлексии, самосознанию, самопознанию. В социологии сознание соотносится со сферой «духовной жизни различных социальных групп, классов, общества в целом» [7, с. 1005–1006]. В дневнике Гиппиус получили выражение наблюдения, размышления, оценки, соотносящиеся с указанными аспектами и ракурсами.

Структурно-семантическая основа дневника «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)» двойственна и антиномична. Двойственность проявляется в том, что дневник одновременно сохраняет свойства фактического личного документа — честного, спонтанного, автобиографического — и в то же время ориентируется на законы художественного текста, использующего символы, метафоры, религиозно-философские, этико-эстетические со- и противопоставления. Антиномичность выражается в постоянном конфликте и напряжении между противоположными началами: реальностью и идеалом, раскрытием и сокрытием, страхом самообмана и стремлением к абсолютной честности. Этот внутренний диалог структурирует и наполняет смыслом весь текст, создавая сложное пространство самосознания, где документальность и художественность не просто сосуществуют, а взаимодействуют в форме напряженной полярности. Двойственность и антиномия — это ключевые принципы, задающие форму и содержание модернистского дневника, отражающие его глубинный экзистенциальный и эстетический замысел. Документальность обеспечивает аутентичность, художественность — глубину текста. Об этом свидетельствуют смыслообразующее заглавие, эпиграф, сюжетная динамика любовных историй, максимальная сосредоточенность на образе диаристки, в душе которой постоянно «двое боролись» [13, с. 30], композиционная гибкость и соответственно стилистическое разнообразие, вставки стихотворных текстов и т. д.

Само заглавие дневника структурировано интертекстуально: первая часть названа по-французски («*Contes* d'amour»), вторая — по-русски («Дневник любовных *историй*»), что выражает суть

модернистской стратегии З.Н. Гиппиус, где интертекстуальность (лат. intertextum — буквально «вплетенное внутрь») — «общее поле анонимных формул» [1, с. 418], сочетается с семантической антиномичностью, «напряженным противостоянием противоположностей» [6, с. 26], в частности, между идеалом и реальностью. Название «Contes d'amour» (буквально: «Сказки любви») отсылает к европейской романтической традиции. Жанр contes/сказка подразумевает вымышленные нарративы с доминированием фантазии и условности, как в мифах, легендах, сказаниях или романтических новеллах, где формируется атмосфера литературной игры, в которой любовь мыслится как абстрактный, эстетизированный идеал. Название «Дневник любовных *историй*» акцентирует документальность, *хронику* личных переживаний, где любовь обнаруживается в жизненных фактах, событиях, конфликтах. Антиномичность названия проявляется в том, что сказка (вымысел, мечта) обещает гармонию, а дневник (воспроизведение реальных историй) раскрывает дисгармонию: непонимание, порочность, разочарование — все то, что диаристка считает своей «внутренней казнью». В тексте дневника само словосочетание «сказки любви» употреблено несколько раз [13, с. 32–33, 40], причем, как правило, иронически (при описании любовных отношений, завершившихся «разрывами»), поскольку не оправдались ожидания обрести «чистую любовь» [13, с. 41]. В самосознании Гиппиус романтическая иллюзия сталкивается с парадоксами повседневности. «Сказки» символизируют «чистую любовь», своего рода утопию чувств. Реальный опыт отношений (с конкретно описанными в дневнике «тифлисскими женихами», Жеромом, Ваней, Червинским, Минским, Волынским, др.), завершившихся «разрывами», демонстрирует обратное: разочарование, боль, тоску. «Сказка» в таких случаях обретает ироническую коннотацию, выступая символом несбывшихся ожиданий. Таким образом, антиномия: «сказки любви» vs «дневник любовных историй» раскрывает напряжение между: *идеалом и реальностью* (*идеал* чистой любви противостоит действительности с ее «*грязью*», «грубостью», «уродством», ложью); *мечтой и опытом* (воображаемый миф о высокой духовности с ориентацией на образ «Мадонны» противостоит правде жизни с безумной властью тела — «изнанкой Мадонны»); *надеждой и разочарованием* (стремление к самосовершенству противостоит собственной ограниченности). Уже на уровне названия дневника антиномичность становится ключевой структурной осью, через которую проявляется экзистенциальный кризис нарратора: поиск любви оказывается сопряжен с неизбежностью разочарований, что подтверждают самонаблюдения и самоанализ диаристки.

Эпиграф, предпосланный дневнику, состоит из двустишия, приписанного Виктору Буренину (1841–1926), и сопровождается конкретной датой и вопросом:

> «“Она искала встреч — и шла всегда назад,
> И потому ни с кем, ни разу, не встречалась”.
> Буренин 6 мая 1901 г.
> Почему??» [13, с. 27].

Двустишье отражает антиномию самосознания лирической героини, выражающуюся в одновременном желании и нежелании встречи, в напряжении между открытостью и закрытостью, между поиском и бегством. Этот парадоксальный процесс отражает сложность самосознания, где стремление к общению сталкивается с внутренними барьерами, порождая в конечном итоге состояние «невстречи». Двустишье символизирует экзистенциальную дилемму: желание быть с другими и одновременно страх перед этим определяет невозможность преодолеть собственные внутренние границы. Это один из ключевых мотивов внутренней борьбы, характерный для модернизма и психологического самоанализа.

В тексте дневника есть смысловая перекличка с эпиграфом: «Зачем же я вечно иду к любви? Я не знаю; может быть, это все потому, что никто из них меня, в сущности, не любил? То есть любили, но даже не по своему росту» [13, с. 30]. Этот фрагмент иллюстрирует антиномию самосознания диаристки, которая стремится к любви и осознает ее фундаментальную несостоятельность, что порождает процесс неустанного поиска и неминуемого разочарования. С одной стороны, «вечно иду к любви» отражает почти инстинктивное стремление к идеалу — к глубокому чувству, которое могло бы наполнить жизнь смыслом и гармонией. Это активный поиск аутентичности и полноты в отношениях, символизирующий открытость самосознания к возможностям мира и самой себя. С другой стороны, вопрос-сомнение: «может быть, это все потому, что никто из них меня, в сущности, не любил? То есть любили, но даже не по своему росту», вводит обратную перспективу: осознание дефицита в любви и ее несоответствия ожиданиям. Метафора «не по своему росту» подчеркивает антиномию между желаемым (любовью, адекватной глубине личности) и получаемым результатом (поверхностной версией любви). Диаристка фиксирует те моменты рефлексии, когда самосознание сталкивается с разочарованием, страхом отвержения, ощущением собственной недооцененности, что приводит к сомнениям в ценности поиска любви.

Антиномия создает напряжение между стремлением и скепсисом (желание любить и быть любимой противостоит осознанию иллюзорности этого); идеалом и реальностью (мечта о совершенной любви противостоит личному опыту ее неполноты, несостоятельности); внешним поиском и внутренним сомнением (вечный путь к другому противостоит подозрению, что проблема не столько в другом, сколько в себе). Отмеченная дилемма отражает экзистенциальный кризис: диаристка осознает собственную уязвимость, но не может отказаться от поиска новой любви; в результате возникает замкнутый круг страданий, самоанализа и дальнейших устремлений к любви.

Первую запись в дневнике З.Н. Гиппиус сделала 19 февраля 1893 г.: «Так я запуталась и так беспомощна, что меня тянет к перу, хочется оправдать себя или хоть объяснить себе, что это такое?» [13, с. 27]. Это одновременно признание внутреннего кризиса и в то же время импульс к самоанализу. Констатируя состояние внутреннего хаоса, диаристка видит в дневниковых записях некий инструмент спасения. Тяга к «перу», самое письмо становится актом самопознания, где она выступает одновременно хранителем своего внутреннего мира и его жертвой. Такое начало позиционирует «Contes d'amour» как личный документ «новой чувствительности» — своего рода интроспективный лабиринт, где возникают современные модели словесного осмысления происходящего, зачастую парадоксальные и конфликтные. Антиномичность самосознания выражена здесь в напряженном диалоге противоположностей, где субъект балансирует между хаосом и поиском смысла. Стремясь к самообъяснениям и самооправданиям, диаристка «устанавливается» с собой: «Нужны факты и, по мере сил, чувства, их освещающие» [13, с. 27]. Установка иллюстрирует стремление к паритету объективности и субъективности, но антиномия сознания порождает внутренний конфликт между фактами и чувствами. С одной стороны, «нужны факты», т. е. диаристка выдвинула требование объективности в качестве основополагающего для дневника; она вполне сознает необходимость конкретных сведений, опирающихся на реальные наблюдения как основную базу для понимания себя и мира. Это аспект самосознания, ориентированный на рацио, логику, на поиск истины через достоверные данные, позволил бы ей избежать иллюзий и самообмана. С другой стороны, акцентуация «чувств, их <факты. — *Л.Л.*> освещающих», вводит субъективный элемент: признание того, что только чувства окрашивают, оживляют, т. е. интерпретируют реальность, делая ее личной. Однако замечание «по мере сил» указывает на ограниченность возможностей диаристки,

что создает антиномическое напряжение между ее стремлением к полноте осознания происходящего и пониманием относительности этой полноты. Таким образом, антиномичность сознания проявляется в одновременном требовании: *объективности и субъективности* (факты как база для анализа противостоят чувствам как интерпретаторам); *рационального контроля и эмоциональной уязвимости* (отбор конкретных данных противостоит зависимости от «сил» диаристки для их освещения); *конкретной истины и свободной интерпретации* («чистые» факты противостоят их эмоциональному преломлению). Этот конфликт отражает экзистенциальный парадокс самосознания: диаристка знает, что полное понимание требует единства объективного и субъективного, но этот баланс в реальности недостижим, что приводит к напряжению между анализом и переживанием. Кроме того, вводя замечание «по мере сил», Гиппиус не без иронии признает ограниченность собственного «я», подвергая тем самым сомнению значимость самосознания как важного инструмента в познании.

Ее признание: «Я не говорю, что в этой черной тетради <в дневнике. — *Л.Л.*>, вот здесь, я буду писать правду абсолютную, — я ее не знаю» [13, с. 27], также раскрывает антиномию самосознания. Здесь одновременно утверждается этическая направленность тетради (как пространства для честности) и признается фундаментальная самоограниченность, что создает коллизию между стремлением к истине и осознанием ее недостижимости. С одной стороны, «я не говорю, что <…> буду писать правду абсолютную», — это скромное, но вместе с тем решительное заявление: диаристка отказывается от претензии на абсолютную истину, подчеркивая, что ее дневник не претендует на полную объективность. Здесь присутствует момент самоограничения: самосознание, понимая свои пределы, фокусируется на субъективной правде. С другой стороны, отказ от абсолютной правды не отрицает честности диаристки, которая, признаваясь в неполноте «правды», остается честна перед собой. Таким образом, антиномия выражается: в претензии на истину и отказе от нее (стремление к правде противостоит осознанию ее недостижимости); в честности и самоограничении (желание писать искренне противостоит знанию того, что это невозможно); в противостоянии процесса и результата. При этом сохраняется этическое обязательство предельной искренности перед собой: «Но всякую подлую и нечистую мысль, про которую только буду знать, что она была, — я скажу в словах неутайно» [13, с. 27]. Однако это обязательство порождало внутренний конфликт между стремлением

к очищению и саморазоблачением, что продолжало собственную «казнь» [13, с. 41]. С одной стороны, декларируется этический императив: она обязуется фиксировать и выражать все «подлые» (низкие, аморальные) и «нечистые» (грязные, порочные) мысли без утайки, превращая дневник в пространство радикального самораскрытия. В этом акте смирения и аутентичности самосознание стремится к очищению через вербализацию темных сторон, избегая самообмана. Наречие «неутайно» подчеркивает полноту признания. С другой, появляется ограничение: диаристка может зафиксировать только то, что сама осознает как подлое и нечистое. Возникает парадокс: стремление к честности мыслится как освобождение, но оно же грозит самонаказанием. В пространстве своего внутреннего мира диаристка постоянно балансирует между стремлением к очищению через полное самораскрытие и неким страхом перед возможными попытками саморазоблачения каких-то темных сторон собственного сознания, что делает ее «писание» постоянным процессом, но не завершенным результатом. Гиппиус понимала, что ее рефлексии над собой могут быть не только двойственными и/или «непонятными», но и «лживыми», «оскорбительными», «грубыми», «уродливыми», «злобными», поэтому она выдвигает условие: «мне нужен специальный дневник. Иначе выйдет оскорбительно для всего другого» [13, с. 27]. Негативные самооценки рискуют осквернить «хорошую» часть души — идеализированные устремления: ее «мечты», вымышленную «идеальную реальность». Задача «специального дневника», помимо прочего, — осознание собственной субъективности.

Автобиографическое «я» в дневнике изначально «расслаивается». Диаристка ставит перед собой задачу: «Отделить эту непонятную мерзость от хорошей части души» [13, с. 27]. И тут же выражает сомнения: «Смогу ли только? А если мерзость так велика, что ничего и не останется? Попробуем» [13, с. 27]. Мотив расщепления души — один из фундаментальных в самоанализе. Антиномии здесь проявляются как противоречия, отражающие модернистский дискурс дуализма души и идентичности: душа как внутреннее, духовное, иррациональное начало противопоставляется идентичности, т. е. внешнему, социальному «я». Антиномия дуализма души и идентичности создает напряжение между «непонятной мерзостью» и «хорошей частью души» (все *низкое, темное, непонятное* противостоит *высокому, чистому, духовному*). При этом «непонятная мерзость» символизирует иррациональное, хаотичное, подсознательное, часто эротическое или невротическое начало, это «изнанка» души, связанная с инстинктами, с грехами, «любовной грязью». «Хорошая часть души» — это идеализи-

рованное духовное «я», стремящееся к трансценденции, абсолютной истине и самораскрытию. В неохристианском контексте оно связано с божественным началом, моралью, творческим синтезом. Антиномия между попыткой отделения (разделения) и неизбежной связью (единство души), подразумевает акт «отделения» как рациональный, сознательный процесс, включающий стремление к очищению и контролю, что соотносится с мотивом идентичности, где индивид пытается дистанцироваться от собственных теневых сторон. Однако противостояние определяется тем, что отделение невозможно: душа едина, и «мерзость» — ее неотъемлемая часть, питающая творчество и субъективность. Возникает еще и антиномия между желанием синтеза и реальностью раздвоения. В модернистском дискурсе это противостояние не разрешается окончательно: диаристка описывает его как мучительный процесс самоанализа, где отделение приводит к фрагментации, но не к гармонии. При этом она вновь настаивает: «И не надо выводов. Факты — и какая я в них. Больше ничего» [13, с. 27]. Значит, приоритетны не рациональные рассуждения и выводы из фактов, а конкретные наблюдения и опыты самоосмысления. Истина рождается не из умозаключений, а из честной фиксации встречи субъекта с реальностью.

Следуя ориентации на факты, Гиппиус сообщает о причине своих тревог, «запутанности» и «беспомощности»: «Теперь мое время убивается двумя людьми, к которым я отношусь глубоко различно <…> Один из этих людей — Минский, другой — Червинский» [13, с. 28]. По существу, упоминание имен Николая Минского (настоящая фамилия — Виленкин, 1855–1937) и Федора Червинского (1864–1917) открывало столь значимую для Гиппиус тему любви, ради уяснения сути, смысла и значения которой в собственной жизни и был задуман «специальный дневник». Исключительное фокусирование внимания на теме любви превращает «Contes d'amour» в своеобразный жанровый эксперимент в контексте русского модернизма. Не только Гиппиус, но и многие ее современники в принципе воспринимали любовь как неограниченное поле для различных литературных и жизнетворческих опытов. Владислав Ходасевич свидетельствовал: «Любовь открывала <…> прямой и кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций. Достаточно было быть влюбленным — и человек становился обеспечен всеми предметами первой лирической необходимости: Страстью, Отчаянием, Ликованием, Безумием, Пороком, Грехом, Ненавистью и т. д. Поэтому все и всегда были влюблены: если не в самом деле, то хоть уверяли себя, будто влюблены; малейшую искорку чего-то похожего на любовь раздували изо всех сил» [18, с. 19]. В диаристике

Гиппиус, как и в творчестве, любовь — многоаспектный процесс, который постоянно перестраивает восприятие реальности: усиливает эмпатию, провоцирует самообман, возрождает или разрушает личность, выступая то источником радости, то причиной драмы, а порой и поводом для «настоящей комедии любви» [12, с. 261].

С начала 1890-х гг. З.Н. Гиппиус непрестанно размышляла о природе метафизической любви: чистой, истинной, идеальной, способной объять духовное и физическое в едином процессе восстановления Божественного начала в человеке. Эта метафизическая любовь, выходя за пределы романтических отношений или чисто физического влечения, определялась глубокими духовными и философскими аспектами. Однако чисто теоретическими размышлениями Гиппиус не ограничилась. Она предприняла небезопасные, достаточно жесткие, болезненные жизненные «эксперименты» с теми, кто, как она считала, способен вместе с ней осуществить трудный путь к идеальной любви — любви к себе как «образу и подобию Божию», освобождая душу от тяжести плоти. Именно эту идеальную любовь — «чудесную» и «чистую», Гиппиус и пыталась обрести в отношениях с «возлюбленными» в начале 1900-х гг. Ее конфиденты Минский и Червинский, вольно или невольно, стали участниками необычных любовных «экспериментов» с «тайнами, загадками, непонятностями», которые, по замыслу З.Н. Гиппиус, следовало раскрыть, уяснить «внешне и внутренно, в явлениях и в познавании их» [9, с. 211]. Стратегия Гиппиус опиралась на теургическую концепцию, согласно которой, символист — «тайновидец и тайнотворец жизни» [15, с. 595], устремлен к созиданию новой жизни и нового человека на идеальных, духовных основаниях. Жизнепреобразующая миссия становилась целью деятельности Гиппиус не только в искусстве, но и, как видно, в личной жизни.

Интимные отношения с партнерами, сложившиеся к 19 февраля 1893 г., дню, когда был начат личный дневник, Гиппиус представила предельно откровенно в таком оценочно-смысловом диапазоне: «Моя любовная грязь, любовная жизнь. Любовная непонятность» [13, с. 27]. Автохарактеристика, казалось бы, романтических чувств как «любовной грязи» и «любовной непонятности» имеет не столько бытовой, сколько философско-эстетический характер. «Грязь» означает соприкосновение с профанной, телесной, «изнаночной» стороной любви, с ее противоречивой и часто для Гиппиус мучительной реальностью, которая противостоит ее метафизическому идеалу. «Непонятность» акцентирует иррациональную природу переживаний, не поддающуюся логическому объяснению, что

соответствует модернистской установке на выражение темных, бессознательных глубин психики. Пытаясь осознать, уяснить свое внутреннее состояние, она записывает: «Но все теперешнее… о, оно не по фактам так мучительно, а по сознанию моей беспредельной слабости. Лучше бы я была просто низкой и подлой. Быть подлой по слабости — вдвойне низко» [13, с. 27–28]. Здесь Гиппиус выразила квинтэссенцию своей нравственно-психологической позиции. Муки вызывает не событийный ряд (поступки, отношения), а рефлексивное осознание собственной слабости как коренной причины. В ее аксиологии моральная слабость — наихудший порок. Быть «просто низкой» подразумевало бы осознанный волевой акт, который, пусть и аморальный, утверждал бы силу «я». Слабость же — это капитуляция воли, равносильная экзистенциальному падению. В этом раскрывается присущий ее мышлению дуализм: сознательное/бессознательное, воля/немощь. Парадоксальный тезис о том, что «сильная» подлость выше «слабой», служит радикальным выражением презрения к пассивности и компромиссу.

Отличительной особенностью этого дневника является его спонтанная «сценарность», с помощью которой Гиппиус пыталась выстроить отношения со своими конфидентами. Можно полагать, что обусловлена она широко распространенной в модернизме идеей жизнетворчества. Согласно наблюдениям Владислава Ходасевича, многим символистам присуще постоянное стремление «перестраивать жизнь», что влекло «к непрестанному актерству перед самими собой — к разыгрыванию собственной жизни как бы в театре жгучих импровизаций. <…> игра становилась жизнью. А расплаты были не театральные…» [18, с. 18]. Ходасевич видел в жизнетворческой стратегии парадоксальность и даже трагизм.

З.Н. Гиппиус, используя присущее ей сценарное мышление, предприняла в «Contes d'amour» попытку структурировать отношения в интимной сфере, накладывая на жизненный материал модель, заданную по сюжетному образцу, что давало возможность интеллектуализировать и концептуализировать сферу чувств. В самом методе Гиппиус, сталкивающей жизненность (натуральность) и сценарность (искусственность), возникает антиномичность: *естественное* vs *искусственное*, *эмоциональное* vs *рациональное*. Значимым аспектом ее позиции явилось изначальное очерчивание границ интимности, при котором физическое измерение последовательно выводилось за скобки. Сценарность, основанная на сюжетности, позволяет выявить соответствующие компоненты: завязку, развитие действия, кульминацию, подготовку к развязке и саму развязку.

1) Истоком творческого эксперимента относительно идеальной любви становятся письма, где акцент делается на интеллектуально-эмоциональное сближение. Как указывал А.Л. Соболев: «Первые письма Гиппиус к Червинскому <…> написаны в типичной и узнаваемой манере полушутливого полукокетства: такова большая часть ее эпистолярных диалогов 1890-х гг.» [16, с. 64]. Эта манера предполагала тонкую игру «на грани», где шутливая интонация сочеталась с кокетством, позволяя адресату понять его особую значимость для Гиппиус, оставляя при этом пространство для интерпретации. Сценарный характер действий, поведения и временно́го построения отношений находит прямое выражение в авторефлексии дамы: «письма, неуверенность, неопределенность, моя полуправда, игра... Два месяца. В жестах неоскорбительный, допоцелуйный прогресс» [13, с. 31]. Гиппиус пробует проверить, может ли любовное чувство существовать в форме напряженного, но не реализованного влечения. Это попытка отделить «любовь» от «плоти», где ключевую роль играют контроль и театральность. Она не просто вступает в отношения, а режиссируя их, создает атмосферу интеллектуальной недосказанности и эмоциональной неопределенности. При этом сознательно культивирует ценность процесса ожидания и игры над традиционным финалом в виде физической близости. Таким образом, начальная фаза представляет собой целенаправленное создание обстановки для духовно-эротического эксперимента, где основными инструментами становятся слово, умолчание и дозированная эмоция. Это и есть завязка сценария.

2) Следующим этапом становится переход от теории к практике, от стратегического замысла к экспериментальной реализации. Попытка воплотить идеал бестелесной связи в отношениях с партнером проявляется в стремлении Гиппиус убедить его в ценности «чистой» влюбленности. Эта стратегия выражалась в «разговорах, намеках», что иллюстрирует такая сцена: «17 ноября мы долго рассуждали о любви. Я думала: “Нет, я не во всякого могу влюбиться. До чего с этим безнадежно”. “Я мог бы полюбить вас только, если бы отнеслись ко мне... Но я вас боюсь”. Я смеялась. “Да я уж влюблена в вас!..”. Он поцеловал кончик моих волос, увлечен не был, но я почувствовала, что могу...» [13, с. 31]. При этом Гиппиус не просто переживает зарождающееся чувство, а вполне осознанно «помогает» ему развиться, занимая позицию исследователя, направляющего эмоциональный «эмбрион» в необходимое русло. Этот эпизод знаменует стадию развития действия в сценарии.

3) Вскоре, как показалось дамe, она достигла желаемого: «после первого, полуслучайного поцелуя <…> ужасно хорошо влю-

билась» [13, с. 31]. Это пик эксперимента, его гипотетическое подтверждение. При встречах влюбленные «много говорили о любви» [13, с. 41]. При этом сохранялось условие — поцелуй должен оставаться символическим жестом, точкой напряжения, но не переходом к физической близости. Кульминация.

4) Однако партнер не понимает и не принимает правил ее «игры», он стремится к традиционному сценарию. Столкнувшись с непониманием партнера и его романтическими ожиданиями, Гиппиус перешла к «“вывертам” <…> Явилась и ложь» [13, с. 31]. Ее реакция на кризис эксперимента выразилась в провокационных призывах, ложных признаниях и обидах, намеренном отдалении и новых попытках интеллектуально-эмоционального сближения. Эти маневры явились прямым следствием поведения партнера, который, нарушив сценарий, перестал соответствовать задуманной ею идеализированной модели любовных отношений. Совокупность отмеченных действий — подготовка к развязке.

5) Несовпадение ожиданий обоих партнеров обнажило утопичность задуманного проекта: ей «хотелось хоть видеть *чистую любовь, без определенных желаний*» [13, с. 41], однако он *не желал* следовать ее логике отношений. В итоге последовала констатация: «Нет, не верю. Не влюблена в его любовь» [13, с. 32]. При этом объектом разочарования является не сам человек, а чувство, им выражаемое. Гиппиус разочарована несоответствием реального типа любви Червинского ее идеально-утопическому запросу; ее отторжение направлено не на личность, а на саму модель отношений, которую олицетворял партнер. Такова развязка.

Аналогичная сценарность — искусственно созданная схема, с поправками и вариациями, повторялась в отношениях и с другими поклонниками Гиппиус, демонстрируя не столько ее личный каприз, сколько очередную попытку реализовать утопический идеал «духовной эротики» и выявить через «другого» границы собственного «я». Смоделированный «сценарий» превращался в рефлексивную эстетизированную попытку создать по законам искусства идеальную реальность, которая, однако, оборачивалась реальными страданиями участников. В этом контексте дневник становился не просто протоколом эксперимента, а пространством, где фиксировались и собственно игра, и подлинная расплата за нее (о чем говорил Ходасевич). В общении с конфидентами Гиппиус стремилась, как полагала, предельно честно постичь полную правду о себе: «слишком изолгалась, разыгрывая Мадонну. А вот эта черная тетрадь, тетрадь “ни для кого” — пусть будет изнанкой этой Мадонны» [13, с. 29]. При этом,

как отмечалось, Гиппиус изначально осознавала принципиальную невозможность зафиксировать «абсолютную правду», что отражало символистский скептицизм относительно познания и самоидентификации. В контексте символизма подобные отношения иллюстрируют антиномию идеализированного образа и его «изнанки», где личная эротика служит инструментом самоанализа и духовного поиска.

Подводя предварительный итог, можно констатировать, что мыслечувствование З.Н. Гиппиус посредством антиномий явило собой гибкую интегративную стратегию, с помощью которой она углублялась в познание и осмысление природы собственной личности через совокупность неразрешимых внутренних противоречий. «Contes d'amour. Дневник любовных историй (1893–1904)» в целом стал для нее инструментом самоисследования и самоконструирования, где многогранное, динамичное, противоречивое авторское «Я», раскрываясь в самых различных аспектах и ракурсах, воспринимается как незавершенный проект.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
4. *Зурабашвили А.Д.* Персонологические искания. Тбилиси: Хеловнеба, 1977. 175 с.
5. *Келдыш В.А.* Наследие Ф.М. Достоевского в философской и литературно-критической мысли Серебряного века русской литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 280 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0609-3
6. *Курабцев В.Л.* Антиномизм (антиномичность) // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. С. 26–28.
7. *Петушкова Е.В.* Сознание // История философии: Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 1005–1007.
8. *Рено А.* Эра индивида. К истории субъективности / пер. с фр. С.Б. Рындин. СПб.: Владимир Даль, 2002. 473 с.

Источники

9. *Антон Крайний (З. Гиппиус)*. Литературный дневник (1899–1907). СПб.: Изд. М.В. Пирожкова, 1908. 463 с.
10. *Берберова Н.Н.* Предисловие // *Гиппиус З.Н.* Петербургские дневники. 1914–1919 / сост. А. Серебрянников. Нью-Йорк; М.: Центр ПРО, Саксесс. 1990. С. 11–18.
11. Властитель дум: Ф.М. Достоевский в русской критике конца XIX – начала XX века / сост., вступ. ст., коммент. Н.Т. Ашимбаевой. СПб.: Худож. лит., 1997. 655 с.
12. *Волынский А.Л.* Русские женщины / предисл., коммент., публик. А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1995. № 17. С. 209–292.
13. *Гиппиус З.Н.* Собр. соч.: в 15 т. / вступ. ст. А.Н. Николюкина; сост., примеч. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2003. Т. 8. 576 с.
14. *Иванов В.И.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. 351 с.
15. *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт; введ., примеч. О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 852 с.
16. *Соболев А.Л.* Переписка З.Н. Гиппиус с Ф.А. Червинским // Литературный факт. 2021. № 1 (19). С. 61–107. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2021-19-61-107
17. *Хлебников В.* Творения / общ. ред., вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., комм. В.П. Григорьева, А.Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. 739 с.
18. *Ходасевич В.Ф.* Некрополь / сост., автор вступ. ст. Н.А. Богомолов. М.: Вагриус, 2006. 444 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-46-65
https://elibrary.ru/ARXKOD
УДК 82.0+1(091)
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

СИМВОЛ У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА И ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

© 2026 г. Андреа Оппо

Аннотация: В своем первоначальном замысле П.А. Флоренский понимает символ в духе В.И. Иванова, т. е. как движение a realibus ad realiora — *от вещей реальных к вещам более реальным,* как реальность, превосходящую саму себя. В этом избытке «самого себя по отношению к самому себе» у Флоренского, как и у Иванова, находится предельно антиномичное место реальности, где реальность является чем-то большим, чем она сама, — и именно это есть символ. Однако, если вся исходная рефлексия Флоренского над данной темой действительно берет начало у Иванова, то ее развитие и ее финал существенно различаются: это различие обусловлено знакомством Флоренского с учением Григория Паламы, которое он использует для структурирования собственной идеи символа в физико-математическом измерении, придающем его мысли специфическую «жесткость» и определенность. В данном анализе понятия символа у обоих авторов выявляется общий исходный пункт, но также и различный итог, который приводит Флоренского к тому, что паламитское различие между сущностью и энергиями он начинает рассматривать как основание всей «более реальной реальности», а имя Божие — как «символ символов», т. е. как фундаментальную антиномию всего сущего. Эта позиция отличается от ивановской, которая неизменно сохраняет в качестве своей цели искусство и гуманизм в универсальном смысле, — смысл, который Флоренский, хотя никогда этого прямо не подтверждал, с определенного момента перестает признавать.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, П. Флоренский, символ, Г. Палама, трансцендентность, смысл искусства

Информация об авторе: Андреа Оппо — доктор философских наук, профессор теоретической философии, Папский теологический факультет Сардинии (ПФТС), Виа Санджуст, д. 13, 09129 г. Кальяри, Италия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3036-7079

E-mail: andreaoppo@pfts.it

Для цитирования: *Oppo A.* Символ у Вячеслава Иванова и Павла Флоренского: сходства и различия // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 46–65. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-46-65

SYMBOL IN VYACHESLAV IVANOV AND PAVEL FLORENSKY: SIMILARITIES AND DIFFERENCES

© 2026. Andrea Oppo

Abstract: In his initial formulation, Pavel Florensky understands the symbol in the spirit of Vyacheslav Ivanov, that is, as a movement *a realibus ad realiora* — from real things to more real ones, as a reality that surpasses itself. In this surplus of "itself in relation to itself", for Florensky as for Ivanov, lies the most antinomic locus of reality, where reality becomes something greater than itself — and this is precisely the symbol. However, although Florensky's earliest reflections on this theme indeed take their starting point from Ivanov, their subsequent development and final outcome differ significantly. This divergence is due to Florensky's acquaintance with the teachings of Gregory Palamas, whose doctrine he employs to structure his own concept of the symbol within the physical and mathematical framework, thereby imparting a specific "rigidity" and definitiveness to his thought. In this analysis of the concept of the symbol in both authors, a shared point of departure is revealed, but also a different conclusion — one that leads Florensky to regard the Palamite distinction between essence and energies as the foundation of all "more real reality" and the name of God as the "symbol of symbols", that is, as the fundamental antinomy of all that exists. This position differs from that of Ivanov, which consistently retains art and humanism in a universal sense as its goal — a sense that Florensky, although he never stated this explicitly, ceases to acknowledge from a certain moment onwards.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, Pavel Florensky, symbol, Gregory Palamas, transcendence, meaning of art

Information about the author: Andrea Oppo, PhD (Philosophy), Professor of Theoretical Philosophy, Pontifical Theological Faculty of Sardinia (PFTS), Via Sanjust, 13, 09129 Cagliari, Italy.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3036-7079

E-mail: andreaoppo@pfts.it

For citation: Oppo, A. "Symbol in Vyacheslav Ivanov and Pavel Florensky: Similarities and Differences." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 46–65. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-46-65

В своем наиболее общем определении П.А. Флоренский понимает символ в русле концепции Вяч. Иванова, а именно как «бытие, которое больше самого себя» [25, с. 269][1]. В этом превышении — самого себя по отношению к самому себе — для Флоренского, как и для Иванова, заключено по преимуществу антиномическое место реальности, где реальность, собственно, оказывается большей, чем она есть, — и это и есть символ. Известная ивановская формула a realibus ad realiora (от вещей реальных к более реальным), к которой Флоренский неоднократно обращается в своих работах[2], весьма наглядно демонстрирует, каким образом символ, понятый таким образом, обнаруживает внутреннюю антиномию между реальностью и более реальной реальностью[3]. Иначе говоря, фундаментальная антиномия нашего мира для обоих авторов заключается, с одной стороны, в трансцендентной имманентности, а с другой — в имманентной трансцендентности.

---

[1] Фраза взята из статьи Флоренского «Имяславие как философская предпосылка». Далее определение продолжается следующим образом: «Символ — это нечто, являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся» [25, с. 269]. Именно это является самым простым и непосредственным — и по этой причине также наиболее часто цитируемым — определением символа у Флоренского; оно содержится в его эссе «Имяславие как философская предпосылка» 1922 г. Хотя у Флоренского, в отличие от Иванова, отсутствует ограниченное и систематически выстроенное рассмотрение символа как такового, данная проблематика пронизывает все его творчество, выступая в качестве сквозного и объединяющего фактора целого ряда иных вопросов, таких как икона, язык, природа, числа и имена. Однако во второй период его научной деятельности, в так называемой фазе «антроподицеи», особенно в статьях, собранных в книге «У водоразделов мысли», символ становится значительно более эксплицитной и центральной проблемой всего его философского проекта.

[2] Одним из наиболее значимых фрагментов, в которых Флоренский использует это выражение в своем произведении, является седьмая глава «Смысла идеализма» (1914), где оно появляется в связи с творчеством Родена: [24, т. 3, ч. 2, с. 94].

[3] Несмотря на различные модификации и дополнения, которые Иванов вносил на протяжении лет в собственную концепцию, решающей для определения символа остается работа «Две стихии в современном символизме» (1908), оказавшая очевидное влияние на Флоренского [18, с. 536–561].

Однако если вся рефлексия Флоренского по данному вопросу действительно начинается с концепции Иванова, которому он обязан как самой тематикой, так и используемой терминологией, то ее дальнейшее развитие и итог оказываются существенно иными. Это различие, как будет показано далее, обусловлено знакомством Флоренского на определенном этапе его исследований с мыслью Григория Паламы. В настоящем кратком анализе понятия символа у обоих авторов будет выявлена как их общая исходная точка, так и дальнейшее расхождение, которое привело Флоренского к отождествлению имени Божия с символом символов, т. е. с фундаментальной антиномией всей реальности. Данная позиция отличается от ивановской концепции, которая устойчиво сохраняет в качестве своего предмета универсальное классическое искусство, в рамках которого, как сам Иванов утверждает, «символ есть цель художественного раскрытия» [18, с. 552], — в том смысле, который Флоренский, хотя и не заявляя об этом прямо, начиная с определенного момента более не разделяет.

Подобная проблематика, как нетрудно понять, отличается чрезвычайной широтой и сложностью и потому с трудом поддается рассмотрению в рамках одной статьи. Достаточно заметить, что проблема символа представляет собой сердцевину и основание всей поэтики Вячеслава Иванова, который не только является одним из главных представителей символистского движения в России, но, пожалуй, более других размышлял о символе в теоретическом и спекулятивном смысле. Что же касается Павла Флоренского, то известны его слова, которые часто цитируются, написанные им в воспоминаниях «Детям моим»: «И всю свою жизнь я думал только об одной проблеме — о проблеме СИМВОЛА <…> И я всегда был символистом» [21, с. 153–154][4]. Этими словами он сам утверждает, что символ — это «единственная» проблема его жизни, не одна из многих, а именно единственная.

Таким образом, символ является центральной проблемой как у Иванова, так и у Флоренского, и по этой причине особенно интересно проанализировать не только *сходства* между двумя авторами, но прежде всего их *различия*. Что касается сходства, следует сразу отметить, что размышления Флоренского о символе, равно как и его эстетическая мысль в целом восходят к Иванову. Вплоть до определенного момента, который можно датировать началом 1920-х гг. XX в., а возможно, и несколько ранее, представление Флоренского о символе по существу совпадает с ивановским. Это отчетливо проявляется во всех

[4] Написание с прописной буквы принадлежит Флоренскому.

произведениях Флоренского, написанных до «Столпа и утверждения истины» (1914), включая и само это сочинение, и вплоть до полного усвоения в его мышлении некоторых идей Григория Паламы. Именно знакомство с творчеством Паламы становится решающим для появления существенных расхождений в трактовке символа.

Однако на данном этапе, сделав шаг назад, можно задаться вопросом: что именно в теории символа Вячеслава Иванова настолько воодушевляет Флоренского, что он усваивает ее как собственную? Вопрос, «что есть символ?», возможно, и является «вопросом вопросов» в отношении Иванова. Разумеется, дать на него исчерпывающий ответ нелегко. Исследование Иванова, посвященное символу, длится всю его жизнь; оно также проходит через различные этапы и представляет собой прежде всего поэтико-литературную, а уже затем философскую проблему.

В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов определяет исторические основания символизма, усматривая у Бодлера двойную матрицу — *идеалистическую* (а значит, условную и субъективистскую) и *реалистическую* (а значит, природную и объективную), — из которой проистекает совокупность столь различных друг от друга представлений о «символе», существующих в современном мире. Спустя многие годы, уже проживая в Италии, в 1936 г. Иванов подтвердит эту же мысль в более сжатой и зрелой форме в статье «Simbolismo», написанной им по-итальянски для Энциклопедии Треккани по просьбе итальянского философа Джованни Джентиле [28][5]. Из синтеза Иванова — как в статье 1908 г., так и в статье 1936 г. — ясно проступает его предпочтение «реалистического символа», рассматриваемого им как более подлинный и объективный в противоположность символу идеалистическому, который он оценивает как нигилистический, декадентский и, в конечном счете, ложный.

В том же 1908 г., в статье «Эстетика и исповедание», задуманной как ответ на критику Андрея Белого [16], Иванов уточняет исходную и глубокую связь реалистического символа с мифом и то значение, которое модерность придает этой связи, — настолько, что можно говорить о «новом символическом реализме» в искусстве. Как отмечает Иванов, речь идет о движении «в смысле объективного устремления ознаменовательной деятельности художника к раскрытию внутренней и сокровенной правды о вещах» [18, с. 567]. Это эстетическое направление, по Иванову, не является ни «методом», ни, как предполагал Белый, новой формой «популизма». Иванов убедительно пояс-

[5] См. также русский перевод этого текста: [18, с. 660–667].

няет: «Под этою последней мы разумеем такое отношение к символу, в силу которого он признается ценным постольку, поскольку служит соответственным ознаменованием объективной реальности и способствует раскрытию ее истинной природы» [18, с. 569]. Все это, по мысли Иванова, не связано и напрямую с искусством, если под искусством понимать техническое мастерство и предмет, отделенный от человека. В этом пункте — т. е. в утверждении неразрывности отношения между личностью и миром как единственного условия подлинности символа, — идея, которая так понравится Флоренскому. Иванов предельно категоричен:

> «Я не символист тогда — для моего слушателя. Ибо символизм означает отношение, и само по себе произведение символическое, как отделенный от субъекта объект, существовать не может. Отвлеченно эстетическая теория и формальная поэтика рассматривают художественное произведение в себе самом; постольку они не знают символизма. О символизме можно говорить, лишь изучая произведение в его отношении к субъекту воспринимающему и к субъекту творящему, как к целостным личностям. Отсюда следствия:
>
> 1) Символизм лежит вне эстетических категорий.
>
> 2) Каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма.
>
> 3) Символизм связан с целостностью личности, как самого художника, так и переживающего художественное откровение.
>
> Очевидно, что символист-ремесленник немыслим; немыслим и символист-эстет. Символизм имеет дело с человеком. Так восстановляет он слово “поэт” в старом значении — поэта, как личности (“poetae nascuntur”), — в противоположность обиходному словоупотреблению наших дней, стремящемуся понизить ценность высокого имени до значения “признанного даровитым и искусным в своей технической области художника-стихотворца”» [18, с. 609].

В этой связи представляет особый интерес одно определение, содержащееся в небольшой статье «Символизм и высокое искусство» (*Il simbolismo e la grande arte*), написанной и опубликованной Ивановым по-итальянски в 1947 г. для антологии, подготовленной Этторе Ло Гатто. В ней Иванов пишет, что символ, следуя очень древнему пути — «старинного рода», восходящему к Новалису и Гете и, еще ранее, к «великому анагогическому искусству Данте», — может быть определен как «любая реальность, рассматриваемая в аспекте соотнесенности или соответствия с реальностью более высокой, то

есть более подлинной, в шкале реального; подобное представление о вещах реальных становится началом движения a realibus ad realiora» [27, с. 479] (перевод мой. — *А.О.*). И далее он продолжает следующим образом:

> «Очевидно, что символизм, понятый таким образом, представляет собой прямое отрицание дизъюнктивного и аналитического принципа, на котором зиждется критическая культура, тогда как субъективистский символизм является утверждением этого принципа, доведенным до крайности. Тем самым в исторических пределах последней намечается иной тип искусства, который ее отрицает; этот тип можно назвать клаустральным, и в нем сходятся различные проявления духовной жажды, делающей жаждущих, по выражению Ницше, “отшельниками духа”» [27, с. 479].

В этих словах, действительно, словно слышится голос Флоренского, который в своих работах заимствует у Иванова многие из указанных тем[6]. Так, например: миф как основание западной философии[7]; чередование культур в истории и такие специфические и своеобразные понятия, как «Средневековье» и «Возрождение», равно как культура «ночи» и культура «дня»[8]; искусство нисхождения и искусство восхождения — последний мотив, в частности, будет сформулирован Флоренским как один из центральных пунктов его труда «Иконостас» (1922)[9] с прямой отсылкой к эссе Иванова «О пределах искусства» (1914). При чтении этого очерка становится ясно, что согласие между Флоренским и Ивановым гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд, поскольку русский поэт настаивает на том, что подлинная ценность искусства заключается в том, что в нем содержатся «откровения высших реальностей»: «Действенность искусства

---

[6] Нелегко кратко обобщить совокупность понятий, которые Флоренский заимствует у Иванова, зачастую прибегая к тем же выражениям. Большая их часть относится к его эстетической концепции, в рамках которой, следуя Иванову, он противопоставляет подлинное, «реалистическое» искусство — объективное, целостное, полицентричное и жизненное — искусству иллюзионистскому, психологистскому и субъективному. См. по этому вопросу: [12].

[7] См. прежде всего: [22].

[8] Эти темы представлены прежде всего в тексте, впервые опубликованном в 2000 г. и основанном на полулегальных лекциях по истории философии, которые Флоренский читал осенью 1921 г. в Московской духовной академии: *Флоренский П.А.* Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания [24, т. 3, ч. 2, с. 386–488].

[9] Ср.: [23, с. 20].

пропорциональна его символичности, т. е. соответствию с законом высших реальностей, который запечатлевается согласием материи на этот закон» [18, с. 646]. В этом смысле, как убедительно показывает Светлана Федотова, тем элементом, который в наибольшей степени сближает Иванова и Флоренского, является их общая антропологическая концепция, выражающаяся в тесной взаимосвязи между «художественным творчеством» и «культом», т. е. в понимании места человека в мире как синтеза напряжения между противоположностями (Бог — человек, небо — земля, восхождение — нисхождение) [5, с. 82–102].

Главным и наиболее непосредственным источником, раскрывающим отношения между двумя авторами и сходство их идей, является публикация их переписки [19]. Именно из этой переписки, продолжавшейся почти два десятилетия, не видно ни одной ноты разногласий между ними; напротив, она свидетельствует о полном согласии, глубоком уважении и взаимном восхищении[10]. На самом деле письма больше фиксируют дружеское общение и частые контакты между Ивановым и Флоренским, чем реальный обмен мыслями по конкретным вопросам. Находясь в изгнании, Иванов поддерживал очень сильную духовную связь с Флоренским, и одной из немногих книг, которые он взял с собой в Рим, была именно «Столп и утверждение истины». Темами, глубоко их объединявшими, были идея художественного творчества как перехода из одного мира в другой и его аналогии, если не полной тождественности, с религиозным творением; культ Диониса, орфизм и общая концепция итальянского символистского искусства как проявления Бога в мире. Во многих отношениях Флоренский предстает как продолжатель мысли Иванова. В некотором смысле можно сказать, что он стремился развить ивановские идеи (в частности, из статьи «О границах искусства») в полноценную философскую теорию, которая частично реализовалась в его труде «Иконостас».

Эта глубокая дружба между ними скрывала, по правде говоря, возможные точки расхождений по тем вопросам, по которым они не были согласны, например: политическое видение, общая оценка русской гуманитарной культуры, взгляд на славянофильство и, в частности, на Хомякова, а также взгляды на искусство в целом. Однако точки соприкосновения были слишком сильны, чтобы они могли быть поставлены под сомнение этими разногласиями. Идея, которая объединяла их больше всего и в которой они сходились, заключалась

[10] См. комментарий к переписке: [7].

в том, что миф по своей сути обладает статусом реальности и этот статус необходимо правильно понимать. В этом смысле в статье «Две стихии в современном символизме» Иванов утверждает, что символ является причиной мифа так же, как зерно является причиной колоса: «Ибо миф — объективная правда о сущем» [18, с. 554]. Флоренский перенес эту идею в научное понимание, ни больше ни меньше.

Большая часть историко-мифологической мысли раннего Флоренского — та, которая составляла основу его курсов в Московской духовной академии в период с 1908 по 1918 г., — в значительной степени опирается на идеи Иванова; так же из эстетического мышления Иванова берет начало размышление Павла Флоренского об искусстве начала 1920-х гг.[11] И если верно, что каждый автор в той или иной мере опирается на других при формировании собственного мышления, то в случае Флоренского это обстоятельство особенно заметно. Его исходные идеи не столь оригинальны, как можно подумать: его математика — это математика Бугаева; его эстетическое видение — как уже было сказано — ивановское; его философия языка непосредственно восходит к Гумбольдту; его Платон — это Платон Сергея Трубецкого; его философское мышление формируется — как и у многих русских философов его времени — под влиянием Вл. Соловьева. В этом же ряду можно упомянуть и имяславие, и софиологию, и теории бесконечного — все концепции, которые он не «изобретает», а наследует у других.

Тем не менее Флоренский, обладавший выдающимся талантом в области прикладных наук, совершает нечто такое, чего не делает никто другой: он использует все эти понятия и конкретно применяет их к действительности совершенно новым образом, придавая им формы и наполняя их содержанием, ранее неизвестным. Более того, именно это различие между гением, изобретающим идеи, и талантом, умеющим их применять, формулирует сам Флоренский: в письме 1935 г. из Соловецкого лагеря дочери Ольге, говоря о Вячеславе Иванове, он утверждает, что гениальность — это способность видеть мир по-новому, тогда как талант — способность следовать за открытиями гения и применять их. Он отмечает, что встретил в жизни трех гениальных людей — В. Розанова, А. Белого и В. Иванова, причем последний, в отличие от двух первых, обладал и великим талантом, возможно даже большим, чем его гениальность[12].

---

[11] Я попытался реконструировать в систематическом и хронологическом порядке эти два аспекта мышления Флоренского — его философию истории и его философию искусства — в двух главах своей книги: [11, с. 99–120, 146–163].

[12] См. письмо от 3 октября 1935 г.: [24, т. 4, с. 305].

Таким образом, Флоренский, считавший себя скорее «талантом», чем «гением», применяет ивановскую теорию символа ко всем своим интересам и областям исследования. Он усваивает концепцию идеал-реализма — в искусстве, языке, понимании природы[13]. Но в какой-то момент как инженер и прикладной ученый, он совершает «сплавление»: соединяет символ Иванова с метафизической теорией Григория Паламы, недавно им открытой. Из этого соединения рождается нечто новое и более радикальное, чем у Иванова и Паламы: это и есть символ Флоренского. Уже у Иванова, как отмечают критики[14], функция литературного символа все более обретает самостоятельность и начинает действовать «сама по себе», вне всякой возможной денотации. Для Флоренского такая автономия становится структурной, и, как он сам пишет в одном из лучших определений этого вопроса, символ *«есть такая сущность, энергия которой сращена или, точнее, сраствoрена с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, и таким образом несет в себе последнюю»* [25, с. 269] (курсив Флоренского. — *А.О.*).

Паламитское влияние в этом определении очевидно и обозначает границу между его мыслью и ивановской. Символ для Флоренского — это место, где две разнородные реальности сходятся и соединяются способом, который не является синтезом, а скорее ипостасным единением, *прерывным сопряжением*. Это пространство едино, но не одинаково по отношению к двум системам, которые в нем пересекаются. Символ Флоренского — это чрезвычайно сложный механизм, имеющий богословское основание, но одновременно соотносящийся с наукой. Ключевой момент, воспринятый им у Паламы и развитый по-своему, — это различие между сущностью и энергиями, что и определяет структуру символа у Флоренского. Здесь уместно вспомнить показательное наблюдение Н.Н. Павлюченкова: если проанализировать употребление терминов «сущность» и «энергия» в «Столпе и утверждении истины», то можно заметить, что они почти не различаются и употребляются как синонимы [13, с. 313]. В послепаламитский период Флоренского различие между ними становится принципиальным.

---

[13] Для сопоставления взглядов Флоренского и Иванова на понятие «реализма» см.: [6].

[14] См. прежде всего: [15]. Указание М. Вахтеля здесь относится к «Утренней звезде» Иванова, которая, благодаря многочисленным перекличкам со второй частью «Фауста», воспроизводит функцию гетеанской радуги, однако с существенным отличием: по мысли Вахтеля, символ утренней звезды способен функционировать независимо от своего физического присутствия и, даже оставаясь неуловимым для человеческого глаза, все же действует как связующее звено между человечеством и вечностью.

Как уже было сказано, важнейшим рубежом и решающим поворотным моментом в мировоззрении Флоренского стало его обращение к богословию Григория Паламы, которое произошло в период между 1913 и 1916 гг., что подробно показано в новейших исследованиях Д. Бирюкова[15]. Фактически все наследие Флоренского, созданное после 1915–1916 гг., т. е. работы, относящиеся к так называемой «антроподицее», несомненно находятся под влиянием Паламы. Подобно своему другу Сергею Булгакову, Флоренский открыл для себя богословие Паламы около 1914 г., когда им уже были написаны две его крупные работы — «Смысл идеализма» и «Столп и утверждение истины»[16]. И если Булгаков был одним из главных инициаторов «открытия» паламизма в России (его «Свет Невечерний» (1917) является одним из первых произведений русской религиозной философии, где прямо цитируются догматические сочинения Паламы), то поздняя философия символа у Флоренского, основные тексты которой вошли в его незавершенный труд «У водоразделов мысли», приобретает отчетливо паламитский характер.

То же самое можно сказать и о его теории имен, присутствующей в трудах, предшествующих «Столпу», а также в самом «Столпе», но в совершенно иной, еще неполной форме — поскольку в ней отсутствуют те онтологические интуиции, которые он почерпнул у Паламы. Напротив, его известная метафизика иконы, пронизанная паламитскими идеями, целиком принадлежит уже второму, позднему этапу его мысли. Тем не менее из этого вовсе не следует, что поздний Флоренский был лишь простым последователем Паламы: напротив, есть веские основания полагать, что он воспринял многие положения паламизма в целях развития и расширения собственных символистских построений[17]. В этом отношении его философию можно рассматривать как оригинальную попытку, не сводимую ни к русскому символизму, ни к паламитскому богословию. И все же выявление ряда паламитских мотивов — и особенно различия сущности и энергий — является принципиально важным для понимания более зрелой мысли Флоренского.

---

[15] О восприятии паламизма в русской мысли начала XX в., с особым вниманием к решающей роли Флоренского, см. примечательную статью Бирюкова: [1, с. 34–47].

[16] Важнейший фрагмент из письма Булгакова к Флоренскому 1914 г. подтверждает, что Булгаков уже на раннем этапе занимался исследованием трудов Паламы, поскольку он выражает настоятельное желание их скорейшей публикации на русском языке; см.: [20, с. 78].

[17] Такой точки зрения, в частности, придерживается Дмитрий Бирюков; см.: [9].

Проблема символа здесь тесно переплетается с позицией Флоренского по вопросу имяславия и проблемой божественных энергий, которые, в свою очередь, тесно связаны с онтологическим статусом имени. Это два типа вопросов, которые невозможно рассматривать вне исторического контекста повторного открытия паламизма в России[18]. Лишь с этого момента, в начале 1910-х гг., сначала Флоренский, а позже С. Булгаков и А. Лосев, разработали свои комплексные концепции имени. Независимо от степени качественной интерпретации сущности имени как символа — и тем более имени Бога — только через паламитскую теологию Флоренский смог утверждать проблему «существенной» (т. е. не формальной) дискретности имени. Различие, проведенное Паламой между сущностью и энергией Бога, которое уже было известно некоторым Отцам Церкви (например, св. Дионисию Ареопагиту, св. Василию и св. Максиму Исповеднику) и которое Флоренский подчеркивает особым образом, дает возможность логически осмыслить эту антиномию, а также проблему символа[19].

Паламитская позиция, которую Флоренский занял по вопросу, повторим, различия между сущностью и божественными энергиями, возможно, также позволила избежать величайшей ереси, заключенной в симметрии утверждения «имя Бога есть сам Бог», поскольку обращение этой же фразы могло бы повлечь обвинение в идолопоклонстве имени. Но Флоренский, согласуясь с Паламой, утверждает, что «Бог не есть Его имя», потому что сущность приносит с собой энергию, а обратное не справедливо. В последнем случае, на самом деле, неизбежно возник бы магический результат — недопустимый для христианского учения факт.

Как отмечает Павлюченков, Флоренский гораздо больше, чем Антоний (Булатович), был главным действующим лицом открытия Паламы в России XX в., которое повлекло за собой возрождение соборов XIV в. и утверждение «богословия энергий» [4, с. 76]. Эти результаты были переданы теологам русской эмигрантской общины последующих лет, таким как Георгий Флоровский, Владимир Лосский и Иоанн Мейендорф, которые изучали и в конечном итоге приняли паламизм, возможно, с намерением исправить «ошибки» Сергея Булгакова. Таким образом, порой «крутые» пути истории привели к тому, что Флоренский сыграл центральную роль в «триумфе» Паламы в совре-

[18] Для понимания специфической роли божественных энергий в доктрине Паламы см.: [10], а также: [8].

[19] Точный разбор этого вопроса с особым вниманием к позиции Флоренского см. в: [14].

менной православной теологии, хотя совсем не так, как он сам это представлял. Интерес Флоренского к Паламе был, по сути, преимущественно направлен на предоставление теологического основания его доктрине символа, однако его главная цель была эпистемологической, а не теологической, см.: [4, с. 80]. Именно поэтому, как отмечает Д. Бирюков, интерпретация Флоренского существенно изменяет позицию Паламы, в частности, Флоренский, по-видимому, игнорирует ключевое различие Паламы (выраженное, прежде всего, в его работе «Триады») между естественными и неестественными символами[20]. Как пишет Бирюков, Палама «понимает энергию как естественный символ сущности, тогда как Флоренский не видит в энергии символа, а рассматривает символ как сущность, энергия которой синергизирует с энергией другой сущности» [9, с. 151] (перевод мой. — *А.О.*). Хотя различие может показаться тонким, оно существенно: для Паламы «приобщаемые и познаваемые божественные энергии <…> всегда присущи божественной сущности и, следовательно, существуют независимо от созданного мира» [9, с. 156]. Иными словами, различие между сущностью и энергиями Бога в доктрине Паламы не позволяет легко заключить, что энергии Бога более доступны нашему опыту или миру, чем сама сущность Бога.

Позиции Паламы и Флоренского расходятся в том, как они рассматривают онтологическую природу места (символа), где происходит различие антиномии энергия/сущность — будь то молитва, слово, имя, икона или что-либо другое. По мнению Бирюкова, их концепция символа, если не их богословие в целом, не совсем совпадает: символ Флоренского, который лишь случайно вдохновлен паламитской теологией, имеет свои подлинные корни, с одной стороны, в его «гетеанстве», а с другой — в его общей онтологической концепции неоплатонического происхождения. Однако открытие Паламы дало Флоренскому возможность понять свое гетеанство и неоплатонизм новым, более радикальным образом. Независимо от степени приверженности Флоренского мысли Паламы, остается верным, что через личную интерпретацию паламитских энергий символ Флоренского становится «сущностью» сам по себе или, по крайней мере, местом, которое непосредственно причастно высшей сущности. Это особенно ясно проявляется в его эссе «Магия слова», которое, по-видимому, является результатом встречи Флоренского с трудами Паламы.

---

[20] По словам Бирюкова, Флоренский не имел доступа к полному тексту Триад и мог опираться лишь на частичные переводы, все из которых указывали на «неестественные символы»; см.: [9, с. 151].

Через эту синергию, в которой ни одна природа не существует отдельно, слова, а в еще большей степени имена, становятся символами, поскольку они являются абсолютно «новыми» реальностями мира. Это является фундаментальным элементом философии символа Флоренского: из-за дискретности, присущей символу, он не порождает ни слияния, ни даже простого сопоставления частей, а создает новое и отличное единство, оставляя их при этом неповрежденными и различными. Следует, таким образом, что слово является новым явлением с двумя энергиями — новой реальностью в мире. Эта двухэнергетическая реальность, как отмечает Павлюченков, «во-первых, есть Сам Бог, а во-вторых, она не содержит Бога полностью» [4, с. 80]. Чтобы развеять любые сомнения относительно потенциальной ереси со стороны Флоренского, Павлюченков подчеркивает: «Бог — не есть Имя, если только потому, что Имя — это энергия с двумя синергиями» [4, с. 80]. Оригинальная интерпретация Флоренским доктрины Паламы (интерпретация, которая, однако, по утверждению самого Флоренского, является подлинно неоплатонической) заключается в том, что нельзя отождествлять Имя с Богом — и вместе с тем Имя логически включено в энергию Бога. Иными словами, Имя есть энергия, а энергия не может действовать иначе, как раскрывать самого Бога.

Итак, до 1914 г. символ, о котором Флоренский говорит в платоническом духе, почти полностью заимствован из идей Сергея Трубецкого, символистской поэтики Вячеслава Иванова и Андрея Белого. На этом, допаламитском, этапе философии Флоренского символ воспринимается как живая, одушевленная реальность: он не является просто «знаком» или «ипостасью» в теологическом смысле, каким станет на следующем этапе его мысли, связанном с открытием Паламы во время имяславческой полемики 1910-х гг. Тексты Флоренского широко усваивают паламитскую доктрину различия между «сущностью» и «энергиями» в связи с другой фундаментальной двойственностью — двойственностью между тем, что «приобщаемо», и тем, что «не приобщаемо»[21].

Учитывая все это, что же на самом деле является символом для Флоренского? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассматривать его в рамках паламитской логики различения сущности и энергии. В качестве примера берется икона. Икона является символом в смысле «окна»: с одной стороны, по своей сущности окно не есть свет,

[21] Это различие между двумя этапами мысли Флоренского, отмеченными открытием Паламы, является одной из центральных тем моей книги: [11].

хотя оно является условием, позволяющим свету проходить. С другой стороны, как ипостась, т. е. по своей энергии, окно есть свет, потому что именно в нем свет проявляется, а не в стене без окна[22]. Символ продвигает не только особый, так сказать, эпистемический вопрос, но и очень конкретное событие откровения. Оба эти измерения — и познавательное понимание, и откровение — также дискретны, и скачок одного не является непрерывным с прыжком другого[23]. Символ для Флоренского — это именно то место, где сходятся и соединяются две гетерогенные реальности, или, чтобы выразиться точнее в надлежащем смысле, это место имманентной реальности в физико-натуралистическом смысле, приспособленной к нашей физиологической структуре, и место трансцендентной реальности по отношению ко всему существующему. Паламитскую энергию, можно сказать, следует рассматривать как «излишек внутри излишка», или, другими словами, теургический излишек внутри эпистемического излишка.

Символ в этом смысле ни в коем случае не является синтезом противоположностей: на самом деле, он вообще не является синтезом. Подобным образом, ипостась в теологическом смысле не является синтезом. Мы здесь не имеем дела с «механизмом», подобным антиномиям Жиля Делёза, где производство значения, доведенное до предела, порождает то, что он определяет как «дизъюнктивные синтезы», которые вводят новое парадоксальное значение там, где ранее существовали два противоположных и непримиримых значения; ср.: [26]. Возвращаясь к примеру Флоренского, можно сказать, что окно и свет не составляют слияния двух различных объектов. То, о чем говорит Флоренский, когда описывает символ в эпистемическом смысле, ссылаясь, разумеется, на теологическое значение ипостатического союза, это скорее «дискретное соединение», в котором место одно и то же, но не идентично по отношению к двум системам, сходящимся в этом месте.

Однако это место или граница читается по-разному с двух различных и несравнимых точек зрения, которые остаются стабильными в своей несравнимости и не изменяют форму и не «разъединяются», как предлагает Делёз, в новое значение. «Третий элемент» не возникает из символа Флоренского: если и есть что-то, то это два различных элемента, соединяющиеся в дискретном месте, поэтому принадлежность одного к этому месту не соответствует принадлеж-

---

[22] Пример взят из работы Флоренского «Иконостас» [23, с. 42–43].

[23] Для специального разъяснения идеи прерывности внутри флоренского понимания символа см.: [11, с. 127–136].

ности другого. Это «место», тем не менее, предоставляет возможность взаимного перехода в форме «скачка». Флоренский применяет эту теорию к различным измерениям реальности, главным образом в естественной сфере, чтобы трансформировать ее в физическую и натуралистическую теорию. Все его работы, написанные с 1917 по 1922 гг. и не опубликованные при жизни, которые предназначались для второй части «У водоразделов мысли» — «Воплощение формы (действие и орудие)», а также его диалог с ученым В. Вернадским являются примерами применения его теории символа к естественному миру. В мысли Флоренского логическая антиномия становится символом, воплощенным в фактах и именах природы, точно так же как метафизика в определенный момент становится «конкретной». Конечным результатом его философии является великая символическая теория природы и имен.

Таким образом, говоря о символе как о месте антиномии самой по себе, как о «живой антиномии», Флоренский сдвигает свое мышление в сторону более структурированного и «связанного», с научной точки зрения, пространства, что существенно отличает его взгляды от представлений Вяч. Иванова. Флоренский рассматривает символ в контексте физики, математики и языка: в этом направлении он приводит всех важнейших авторов своей жизни (Платона, Н. Бугаева, Г. Кантора, фон Гумбольта, Паламу и, конечно, Иванова) к почти сакраментальной границе, где наука (по замыслу Флоренского) становится сакраментом, не теряя при этом своей научной сущности, а сакрамент, в свою очередь, становится наукой. Мало кто, а возможно, никто в России (за исключением, может быть, А. Лосева) действительно последовал за Флоренским в его крайних выводах; и, вероятно, никто так далеко не продвинулся в России и за ее пределами в определении границы между имманентным и трансцендентным в научных терминах — терминах, которые, по его мнению, должны были применяться ко всем другим областям знания. Его теория символа служила именно этой цели.

На пути к достижению этой цели у него был, так сказать, «оппонент», с которым он должен был считаться и которого ощущал как очень опасного: это был определенный субъективистский и гуманистический взгляд на познание. Его полемика с Хомяковым является показательной в этом отношении[24]. Флоренский почти никогда не использовал полемический тон, он «никогда не повышал голос», как говорил о нем Бердяев (ср.: [17]). Но в отношении Хомякова он делает это неожиданно

[24] См.: *Флоренский П.А.* Около Хомякова [24, т. 2, с. 278–336].

резко, потому что видит в хомяковском понимании вещей, близком значительной части русской и мировой литературы и гуманистам в целом, огромную опасность неверного истолкования символа и той истинной истины, на которую он указывает. В этом контексте очень значимо сложное отношение Флоренского к Достоевскому[25].

Что касается Иванова — на чьей он был стороне во всем этом? Соглашался ли он с Флоренским и с конечной эволюцией его мысли? Их взаимное уважение и дружба были настолько сильны, что в сохранившихся источниках невозможно найти ни одного элемента разногласия между ними. Они глубоко ценили и любили друг друга. В полемике между Флоренским и Бердяевым Иванов защищает Флоренского (хотя, вероятно, в большей степени соглашался с Бердяевым)[26]. Иванов поддерживает всю работу Флоренского, а Флоренский усваивает все идеи Иванова. Но это не означает, что они были похожи или идентичны. Возможно, фундаментальная разница между ними имеет имя: Фридрих Ницше. В вопросе о символе Ницше для Иванова так же важен, как Палама для Флоренского, что размещает Иванова в определенной позиции, соответствующей русскому ницшеанству в мировой гуманистической культуре, — позиции, чуждой для Флоренского. Между этими двумя мыслителями никогда не возникло бы открытого конфликта, но если мы рассмотрим их мнения с этой и с других междисциплинарных точек зрения, то они покажутся очень разными[27].

Разница между Ивановым и Флоренским заключается не столько в абстрактном определении понятия символа в терминах большей или меньшей «реальности» или «трансцендентности», сколько в его последствиях и практических применениях. Флоренский использует различие между сущностью и энергиями Паламы, чтобы объяснить

---

[25] Об отношении Флоренского к творчеству Достоевского см.: [3].

[26] Это предположение находит подтверждение в одном фрагменте переписки между Ивановым и Флоренским; см.: [19, с. 116–118].

[27] Например, по мнению Людмилы Гоготишвили, различие между концепцией Павла Флоренского и позицией Вячеслава Иванова, которое не представляется явным в их непосредственном взаимодействии, обнаруживается, так сказать, косвенным образом — в связи с проблематикой имяславия в ее соотнесенности с символом, а также через фигуру Сергея Булгакова. Хотя Иванов никогда открыто не высказывался по поводу имяславия, его возможная позиция может быть реконструирована опосредованно на основании ряда косвенных свидетельств. В своей обстоятельной и глубокой статье Гоготишвили отмечает, что расхождения между Ивановым и Флоренским в понимании имени и символа были значительно существеннее, чем это можно заключить из их собственных высказываний, и, по всей вероятности, побудили Флоренского не писать комментариев к мелопее Иванова «Человек» (1915–1919); см.: [2, с. 377–382].

схему, которая у него уже четко сложилась в голове в математическом и физическом плане. В отличие от Иванова, у которого идея символа в искусстве эстетическая, а в философии гносеологическая и гораздо более открытая, Флоренский развивает научно-геометрическое представление о символе. Он, таким образом, прививает к теории Иванова свою научную концепцию. Это делает схему Флоренского относительно символа намного более жесткой, чем у Иванова, и в этой жесткости, по моему мнению, в конечном счете теряется ивановская художественная концепция.

Именно в области искусства разница между двумя анализируемыми позициями проявляется особенно явно. Если внимательно проследить всю работу Флоренского в ВХУТЕМАСе (1921–1924), то там действительно почти нет ничего ивановского. Например, можно вспомнить отношение Флоренского к авангарду, полностью позитивное и местами идеологическое. Для него символ не является целью искусства, как у Иванова, а средством, которому должно подчиняться все искусство и вся наука, подобно точному физическому закону, который затем применяется ко всей реальности именно потому, что он верен. Поэтому Флоренский может утверждать, что Глинка аутентичен, а Чайковский — нет; что он ставит авангард выше любого другого искусства; что во имя символа можно заранее отвергнуть Достоевского, отчасти и Шекспира, критиковать Бетховена или утверждать, что графика превосходит литературу и музыку[28].

Формула Иванова «a realibus ad realiora», разумеется, исключает выводы подобного рода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бирюков Д.* Исследование рецепции паламизма в русской мысли начала XX в.: вопрос о философском статусе паламизма и варлаамизма, его решения и контекст // Вестник ВолГУ. 2018. Т. 23, № 5. С. 34–47. https://doi.org/10.15688/jvolsu4.2018.5.3
2. *Гоготишвили Л.* Между именем и предикатом (Символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия) // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 303–382.

[28] О таких местами парадоксальных выводах эстетики Флоренского см.: [10, с. 149–155, 167–176].

3. *Oppo A.* П.А. Флоренский и Ф.М. Достоевский: необходимая антитеза // Dostoevsky Studies. 2022. Vol. 25. P. 53–72. https://doi.org/10.25990/dostoevsky-studies.v25.53-72
4. *Павлюченков Н.* «Философия имени» священника Павла Флоренского в контексте имяславческой полемики начала XX в. // Вестник ПСТГУ. 2008. Т. 22, № 2. С. 75–88.
5. *Федотова С.* В лабиринте формы мелопеи «Человек» // Иванов Вяч. Человек: Приложение: Статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 73–102.
6. *Шишкин А.* О границах искусства у Вяч. Иванова и о. П. Флоренского // Вестник русского христианского движения. 1990. Т. 160, № 3. С. 118–142.
7. *Шишкин А.* Реализм Вячеслава Иванова и о. Павла Флоренского // П.А. Флоренский и культура его времени. Marburg: Blaue Hörner Verlag, 1995. С. 102–114.
8. *Biriukov D.* Divine Unions in Byzantine Christianity: The Penetration of Fire into Iron as a Metaphor of Theôsis // Conceptualising Divine Unions in the Greek and Near Eastern Worlds. Leiden: Brill, 2022. P. 291–314. https://doi.org/10.1163/9789004502529_015
9. *Biriukov D.* “Synergy”, “Energy” and “Symbol” in Pavel Florensky and Palamism // Scottish Journal of Theology. 2021. Vol. 74. P. 147–157. https://doi.org/10.1017/S0036930621000326
10. *Biriukov D.* The Topic of the Divine Energies as Accidents in the Palamite Doctrine: Its Meaning, Historical Context, Including that of the Teaching about the Nature of Theological Language // Studia Patristica. 2021. Vol. 129, № 26. P. 305–316.
11. *Oppo A.* Antinomy and Symbol: Pavel Florensky’s Philosophy of Discontinuity. Leiden, Boston: Brill, 2024. 216 p. https://doi.org/10.1163/9789004709836
12. *Oppo A.* Overturning Naturalism. Pavel Florenskii’s Aesthetic Realism // The Slavic and East European Journal. 2018. Т. 62, № 1. P. 42–59.
13. *Pavljučenkov N.* L’influenza delle idee di P.A. Florenskij nella teologia di V.N. Losskij // Il pensiero polifonico di Pavel Florenskij. Cagliari: PFTS University Press, 2018. P. 301–319.
14. *Rojek P.* The Logic of Palamism // Logic in Orthodox Christian Thinking. Berlin: De Gruyter, 2012. P. 38–81.
15. *Wachtel M.* Faust and Ivanov’s Conception of the Symbol // Russian Symbolism and Literary Tradition: Goethe, Novalis, and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994. P. 62–77.

Источники

16. *Белый А.* Символизм и русское искусство // Весы. 1908. № 10. С. 44–48.
17. *Бердяев Н.А.* Стилизованное православие (Отец Павел Флоренский) // Русская мысль. 1914. № 1. С. 109–125.
18. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 852 с.
19. Переписка Вячеслава Иванова с священником Павлом Флоренским // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 93–120.
20. Переписка священника Павла Александровича Флоренского со священником Сергеем Николаевичем Булгаковым. Томск: Водолей, 2001. Вып. 4. С. 161–189.
21. *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М.: Московский рабочий, 1992. 560 с.
22. *Флоренский П.А.* Из истории античной философии. М.: Академический проект, 2015. 524 с.
23. *Флоренский П.А.* Иконостас. СПб.: Издат. группа «Азбука-классика», 2010. 219 с.
24. *Флоренский П.А.* Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1994–2000. Т. 1, 1994. 806 с.; Т. 2, 1996. 883 с.; Т. 3: в 2 кн., 2000. 625 с.
25. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли (черты конкретной метафизики): в 2 т. М.: Академический проект, 2013. Т. 1. 607 с.
26. *Deleuze G.* Logique du sens. Paris: Éditions de Minuit, 1969. 392 p.
27. *Ivanov V.* Il simbolismo e la grande arte // L'estetica e la poetica in Russia / a cura di Ettore Lo Gatto. Firenze: Sansoni, 1947. P. 477–483.
28. *Ivanov V.* Simbolismo, Enciclopedia Treccani. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/simbolismo_(Enciclopedia-Italiana) (дата обращения: 10.12.2025).

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-66-109
https://elibrary.ru/ASVFPE
УДК 82.0+094.4
Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

This is an open access article Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ, СИМВОЛ И СОФИЯ: К ЦЕЛОСТНОМУ ПОНИМАНИЮ ТВОРЧЕСТВА П. ФЛОРЕНСКОГО

© 2026 г. Ч. Бенасси

Аннотация: Статья посвящена анализу концепции антиномии в философии Павла Флоренского в контексте русского религиозного модернизма начала XX в. Отправной точкой исследования служат малоизвестные заметки Вячеслава Иванова, сделанные им в ходе полемики вокруг книги «Столп и утверждение Истины», в частности, в ответ на критику Евгения Трубецкого. Реконструкция этой дискуссии позволяет выявить философско-богословское значение антиномии как принципа, определяющего природу истины, разума и символа. Далее рассматривается математико-логический горизонт мысли Флоренского, включая его обращение к неклассическим моделям мышления и к символической методологии. В этом контексте взаимосвязь антиномии, символа и софиологии интерпретируется как основание единой «конкретной метафизики», в которой противоречие не устраняется, но интегрируется в динамическое и реляционное видение реальности. В заключение выдвигается тезис о том, что антиномический принцип у Флоренского обретает персоналистическое измерение: истина предстает не только как структурная характеристика бытия, но воплощается в живых символах и указывает на персонализацию антиномии в конкретном духовном опыте человека.

Ключевые слова: Флоренский, Иванов, антиномия, софиология, символ

Информация об авторе: Чечилия Бенасси — докторант, Университет LUMSA (Libera Università degli Studi Maria Ss. Assunta di Roma), Борго Сан-Анджело, д. 13, 00193 г. Рим, Италия.

E-mail: c.benassi.dottorati@lumsa.it

Для цитирования: *Бенасси Ч.* Антиномия, символ и София: к целостному пониманию творчества П. Флоренского // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 66–109. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-66-109

ANTINOMY, SYMBOL AND SOPHIA: TOWARD AN INTEGRAL UNDERSTANDING OF P. FLORENSKY

© 2026. Cecilia Benassi

Abstract: This article examines the concept of antinomy in the philosophy of Pavel Florensky within the broader context of early twentieth-century Russian religious modernism. The study takes as its starting point the lesser-known notes of Vyacheslav Ivanov written during the debates surrounding *The Pillar and Ground of the Truth*, particularly in response to the critique advanced by Evgeny Trubetskoy. Through a reconstruction of this controversy, the philosophical and theological significance of antinomy emerges as a principle shaping the nature of truth, reason, and symbol. The article then explores the mathematical and logical horizon of Florensky's thought, highlighting his engagement with non-classical models of reasoning and symbolic methodology. Within this framework, the interrelation of antinomy, symbol and Sophiology is interpreted as constitutive of a unified "concrete metaphysics", in which contradiction is not annulled but integrated into a dynamic and relational vision of reality. Finally, the study suggests that Florensky's antinomic principle culminates in a personalist horizon: truth is not merely a structural feature of reality but becomes embodied in living symbols, pointing toward the personalization of antinomy within the concrete spiritual experience of the human subject.

Keywords: Florensky, Ivanov, antinomy, sophiology, symbol

Information about the author: Cecilia Benassi, PhD student, University LUMSA (Free University of Maria Ss. Assunta of Rome), Borgo S. Angelo St., 13, 00193 Rome, Italy.

E-mail: c.benassi.dottorati@lumsa.it

For citation: Benassi, C. "Antinomy, Symbol and Sophia: Toward an Integral Understanding of P. Florensky." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 66–109. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-66-109

Флоренский, Иванов и Трубецкой

Цель настоящей работы — ввести в контекст современных исследований антиномичности русского модернизма краткие заметки Вячеслава Иванова, сделанные им на заседании Религиозно-фило-

софского общества в Москве в первые месяцы 1914 г., вскоре после выхода в издательстве «Путь» книги Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины» (см. *Приложение*)[1].

Как известно, труд Флоренского созревал на протяжении нескольких лет, начиная с сентября 1907 г., когда была создана его первая версия — «О религиозной Истине», завершенная и представленная в апреле 1908 г. в качестве кандидатской диссертации по богословию в Московской духовной академии. Уже тогда текст вызвал дискуссии не только среди профессоров Академии, но и в интеллектуальных кругах того времени. Наконец, в ноябре 1913 г. окончательная версия (значительно расширенная по сравнению с редакцией 1908 г.) была напечатана и начала распространяться.

Хотя защита состоялась лишь 19 мая 1914 г. (причем в несколько иной редакции, где отсутствует письмо о Софии и лирические введения к двенадцати письмам; она озаглавлена «О Духовной Истине» и была напечатана в 1912–1913 гг.), — и известно, что Иванов присутствовал на этом событии вместе с Владимиром Эрном, — уже в первые месяцы 1914 г. появляются критические выступления и дебаты, вызванные особенностями произведения на различных уровнях — богословском, философском и методологическом. Как писал Эрн своей жене:

> «Ректор сказал, что с книгой Павлуши Совет Академии переживает затруднения. С одной стороны, ему следовало бы дать не магистра, а доктора (но это по их законам нельзя), с другой стороны, давать ему степень несколько зазорно: своей книгой он совершенно опрокидывает академическую науку» [57, т. 2, с. 744].

Действительно, Флоренский, по-видимому, осознавал оригинальность своего замысла уже в момент его зарождения и писал об этом самому Эрну 13 апреля 1907 г.:

> «Сейчас же она не дает мне покоя и мучает даже ночью, потому что слишком много разных мыслей, задевающих меня за живое, будет сконцентрировано в ней. В нек<отором> роде это будет синтез моих заветных дум, нечто вроде исповеди. Я чувствую, как уходят силы, и потому те мысли, которые я хотел изложить обстоятельно, с экзегезисом и систематически, и которые берег, изложу теперь как попало, неучено, часто, мож<ет> быть (с моей точки зрения), догматически: я тороплюсь.

[1] Благодарю Андрея Шишкина и Светлану Федотову за помощь во всей этой работе и особенно за редакцию моего текста на русском языке.

> Думаю, что эта статья будет моей лучшей и, весьма возможно, последней, если только придет пора сделать то, что надо сделать. Об этом не знаю, конечно, но самому мне она кажется содержательной и большой по объему» [48, с. 339].

Флоренский уже на практике утверждал методологическое убеждение, которое впоследствии положил в основание всей своей работы: «Живой религиозный опыт, как единственный законный способ познания догматов» [58, с. 9]. Именно этот подход — вместе с вытекающими из него тезисами — вызвал недоразумения и полемику, среди которых особое значение имели выступления Бердяева и Трубецкого. Как уже сообщал А. Шишкин в публикации 1994 г. [16, с. 203], Е.Н. Трубецкой, еще не зная статьи Бердяева, уже в своем первом письме Флоренскому в январе 1914 г. занял позицию диаметрально противоположную. В «опыте теодицеи» о. Павла неприемлемым для себя он нашел именно принцип антиномичности. В письме Флоренскому он восклицал:

> «Почему же преображено должно быть только сердце человеческое, а не ум: так почему же бросать ум во “тьму внешнюю”? А Вы это делаете Вашим пониманием «антиномизма», обрекающим ум на “нецельность, расщепленность и раздвоенность”, — мало того, — раскалываете надвое и самую истину, то есть, иными словами, сами того не замечая, объявляете истину греховной» [51, с. 103].

Трубецкой решил выступить с докладом о сочинении Флоренского на заседании московского Религиозно-философского общества и спрашивал автора, каким лучше сделать заседание — публичным или закрытым? Флоренский высказался, как следует полагать, за открытое заседание, и за несколько недель до него были разосланы тезисы выступления Трубецкого [51, с. 110]. В числе прочих их получили Вяч. Иванов[2] и художник Михаил Нестеров (последний 14 февраля писал В.В. Розанову: «…посылаю также программу религиозно-философского об-ва на 26 февраля, где будет прочтен доклад кн. Евг. Трубецкого о книге Флоренского. Не приедете ли послушать? Остановитесь у нас» [49, с. 257]).

К заседанию 26 февраля в семье Вяч. Иванова в доме на Зубовском бульваре, 25 спешно заканчивали восьмисотстраничный «опыт тео-

---

[2] Экземпляр тезисов с его пометой хранится в архиве поэта в РГБ (Ф. 109. К. 4. Ед. хр. 51. Л. 5). Впервые опубл. в: [16, с. 229–230].

дицеи» о. Павла; несколько вечеров читали вслух, собравшись вместе. Дочь Иванова Лидия, которой тогда еще не исполнилось 18 лет, вспоминала в начале 1980-х гг. о своем чтении «Столпа» в 1914 г.: «На меня книга Флоренского произвела огромное впечатление — даже повлияла на мою внутреннюю жизнь. Мне было очень трудно понимать ее, но все же я одолела весь том» [47, с. 61]. Вера Шварсалон, жена поэта, в своем дневнике оставила подробную запись от 28 февраля:

> «…хотелось дочитать Флоренского прежде диспута о нем в Религиозно-Философском Обществе. С небольшими пропусками дочитала (главным образом мы читали вслух в течение двух вечеров, и Вячеслав читал). Заседание было открытое, в зале польской библиотеки собралась масса народа. Когда мы приехали, то уже на некотором расстоянии к переулку шли кучками — а главная улица вся была запружена. Толкотня страшная, негде было оставить вещей. Много молодежи, много священников, даже патеры. Стоящих было чуть не столько же, сколько сидящих. Пропускали кучками и без билетов. Духота была страшная. Заседание очень интересное. Хотя мне лично и показался реферат милого Трубецкого малозначительным, а вообще было какое-то симпатичное настроение.
>
> Из возражателей — и в основном об антиномии, в остальном Трубецкой Флоренского высоко хвалил — значительны только Булгаков и Вячеслав, защищавшие Флоренского. Остальные, даже Степун, были неудачны. Комичен Вышеславцев, рекомендовавший себя как рационалист и называвший Трубецкого гордым христианином (“я люблю гордое, христианство, истина <?> это гордость Прометея, это даже сверх-Прометей <…>) — все это в виде полемики против “смиренного” христианства Флоренского»[3].

Помимо живописных подробностей заседания Религиозно-философского общества, запись Веры Шварсалон важна сообщением о том, что Вяч. Иванов, вместе с С. Булгаковым, выступил против Трубецкого в защиту Флоренского по одному из центральных положений его сочинения (насколько можно судить по «Тезисам» Трубецкого и его статье, опубликованной в том же году в «Русской мысли», ничто другое не вызывало у него серьезных возражений). Вопрос о природе

---

[3] Римский архив Вяч. Иванова (РАИ. Оп. 1. К. 5. П. 26. Л. 42 об.–43 об.); см.: URL: https://www.v-ivanov.it/archiv/op1-k05-p21-27.htm (дата обращения: 01.01.2026); впервые опубл. в: [16, с. 204], с неточностями. Печатается по оригиналу, сокращения в тексте раскрывается без оговорок, несущественные исправления не воспроизводятся.

человеческого ума оказался оселком для мыслителей «серебряного века»; по свидетельству того же Трубецкого (1917), вопрос этот «со дня появления известного труда П.А. Флоренского “Столп и утверждение Истины”, служит предметом наиболее обостренного спора в русской религиозной философии» [53, с. 217]. Суть возражений Булгакова Трубецкому восстанавливается из книги первого (1917) «Свет невечерний. Созерцания и умозрения», где в главе «Софийность твари» он рассматривает притязания логики на исключительную связь с Логосом и философии — с Софией: «…религиозно перед человеком ставится еще высшая задача — подняться над умом, стать выше ума, и именно этот путь указуют люди христианского, религиозного подвига» [45, с. 205].

Как видно из записей Иванова (см. *Приложение*), речь идет о заметках, сделанных им в ходе чтения статьи Трубецкого, причем это чтение сопровождалось обращением к самому тексту Флоренского и размышлением над ним. Иванов, по-видимому, фиксирует для себя ключевые пункты критики, неизменно сопоставляя позиции Евгения Николаевича и соответствующее и противоположное утверждение Флоренского. Тем самым он демонстрирует не только внимательное чтение обоих текстов, но и — в известном смысле — глубокое понимание позиции Флоренского, умение уловить те ее моменты, которые могли вызвать недоумение. Из этого, следовательно, — а не только из свидетельства Лидии Ивановой — мы знаем, что Иванов склонялся к позиции Флоренского.

Такая установка подтверждается, в частности, двумя фразами, содержащимися в этих заметках, а именно: «Верит ли Ф<лоренский> в преображение ума человека» и «плохой пример». В первом случае Иванов воспроизводит фразу из статьи Трубецкого, которую автор формулировал в виде вопроса; намерением князя было обвинить Флоренского во фрагментарном понимании человеческой природы и, прежде всего, в своеобразном пренебрежении ее интеллектуальными способностями. Согласно трактовке Трубецкого, по Флоренскому, лишь сердце человека может быть преображено Фаворским светом, тогда как умственные способности представляют угрозу и препятствие для такого преображения. Однако Иванов, передавая фразу Трубецкого без вопросительного знака, с самого начала выражает собственную установку: Флоренский верит в преображение νοῦς человека.

Во втором случае Иванов отмечает, что Трубецкой, опираясь на одно мимолетное выражение Флоренского в письме о Противоречии — о «да» и «нет», — пытается опровергнуть его, привлекая места

Св. Писания, где встречается то же выражение. Возражение, однако, разворачивается как игра словами, употребленными Флоренским, с одной стороны, и апостолом Павлом — с другой, но не противопоставляет аргументацию, логически соразмерную мысли, выраженной Флоренским в данном месте. Поэтому Иванов, уловив слабость — почти апологетического характера — аргументов Евгения Николаевича, комментирует: «плохой пример».

Как ясно следует из письма Трубецкого Флоренскому в январе 1914 г., из воспоминаний Лидии Ивановой и из заметок Иванова, двумя главными камнями преткновения в мысли Флоренского были антиномия и софиологическое мышление. Оба аспекта касались как понимания реальности и твари, так и понимания познавательных способностей и, следовательно, человеческого интеллекта.

Хотя Флоренский никогда прямо не концептуализировал связь между этими двумя измерениями своего мышления, она явственно проявляется в специфической методологии его рассуждений и в их последующей эволюции. Поскольку речь идет об обширной области исследования, впервые тематизированной одним из крупнейших исследователей творчества Флоренского — Сергеем Половинкиным [11] — и недавно вновь рассмотренной Даниилом Горячевым [8], в следующих параграфах будет сделано лишь краткое к ней обращение.

Какая математика?

Как уже было показано, антиномия у Флоренского начала вызывать споры с момента своего появления. Первые полемические выступления сосредоточивались преимущественно на богословских импликациях подобного понимания Божественной Истины в ее соотнесенности с человеческим разумом, почти полностью игнорируя ряд иных аспектов, затронутых Флоренским в его книге.

Эти аспекты были подхвачены более поздней критикой, которая в последние десятилетия стремилась выработать такой взгляд на творчество Флоренского, который учитывал бы и его многостороннюю научно-математическую компетенцию. Как и в других разделах его наследия, рассуждение об антиномии разворачивается у него в пограничной зоне между философией, математикой и богословием. Это рассуждение получает развитие главным образом во втором, третьем и шестом письмах «Столпа и утверждения Истины» («Сомнение», «Триединство» и «Противоречие»), а также в ряде приложений: «Задача Льюиса Кэрролла и вопрос о догмате», «Понятие тождества в

схоластической философии», «Понятие тождества в математической логике», «К история термина “антиномия”».

Ряд исследователей пытались интерпретировать способ, которым Флоренский развивает свою мысль, опираясь на компетенции, принадлежащие различным дисциплинарным областям; в частности, предпринимались попытки проверить состоятельность тех математико-научных аргументов, которые он присоединяет к рассуждениям, явно выходящим за пределы так называемого «периметра точных наук».

Интересный ключ к интерпретации предлагает Андрей Бронников, согласно которому Флоренский:

> «In line with his holistic approach based on accepting the world as a unity of antinomies, he shows that every theoretical proposition bears inside itself a seed of its own contradiction. By stretching physical concepts beyond their boundaries, he enters the realm of intellectual imagination, a mythological space, where the earthly laws (that is, the laws of physics as we know them) are, indeed, incompetent. Playing with mathematical entities as if with words, he creates his meta-texts of symbolic descriptions of ultimate reality. <…> Familiar concepts and common mathematical terms start a new life in his works. He gives them this life, just like an artist gives life to paints, using them to create a world full of meanings and purpose. We cannot call Florensky a scientist, but we can call him a poet of the language of science. And so he is. A Christian mystagogue, a modernist prophet of the invisible, an artist of intellect» [22, p. 113][4].

Подобный подход к гносеологическим и творческим практикам Флоренского недавно был определен как «символическая методология» [18, p. 191–193]. Основная идея состоит в том, что Флоренский «обитает» (присутствует) в различных дисциплинарных областях, используя предоставляемые ими инструменты и языки; достигнув

[4] Пер.: «В русле своего основанного на признании мира как единства антиномий, он показывает, что всякое теоретическое положение несет в себе зародыш собственного противоречия. Расширяя физические понятия за пределы их привычных границ, он вступает в область интеллектуального воображения — в своего рода мифологическое пространство, где земные законы (т. е. законы физики в том виде, в каком мы их понимаем) оказываются несостоятельными. Оперируя математическими сущностями подобно словам, он создает свои метатексты символического описания предельной реальности. <…> Привычные понятия и общепринятые математические термины обретают в его сочинениях новую жизнь. Он сообщает им эту жизнь так же, как художник оживляет краски, используя их для создания мира, исполненного смысла и цели. Мы не можем назвать Флоренского ученым в узком смысле этого слова, но можем назвать его поэтом языка науки. И именно таков он — христианский мистагог, модернистский пророк невидимого, художник мысли».

пределов, за которые данная дисциплина не выходит, он переносит полученные в ней результаты в новую дисциплинарную модель, продолжая исследование того же предмета, но интегрируя множественные точки зрения и интерпретационные возможности. Результаты, достигнутые в рамках одной дисциплины, могут быть прочитаны как символы реальности, которая затем разрабатывается средствами других дисциплин.

Общая идея, соответствующая этой творческой практике, была сформулирована о. Павлом уже в статье «Эмпирея и эмпирия», начатой в 1904 г., возобновленной в 1916-м и впервые опубликованной лишь посмертно в 1986 г. [57, т. 1, с. 146–195, 717]. Позднее она была вновь поднята и получила развернутое теоретическое осмысление в работе по философии языка «Наука как символическое описание», где Флоренский утверждает, что всякая наука есть не что иное, как язык: «Значит, вместо образов и символов могут быть подставлены их описания, своим чередом несущие в себе образы и символы, каковые опять-таки могут быть раскрыты подстановкой на место их соответственных им описаний. И так — далее» [57, т. 3 (1), с. 116].

Блестящий пример такого подхода можно обнаружить в знаменитом трактате «Мнимости в геометрии» [55]. По мнению Бронникова, эта книга была намеренно написана автором для иллюстрации концепции науки как символического языка, сходного с искусством в своей способности порождать символы [22, p. 110]. Было ли главной целью Флоренского действительно проверить применимость научных методологий как символического языка — неизвестно. Однако очевидно, что в «Мнимостях…» он использует инструменты математики и физики для создания синтетической — одновременно концептуальной и конкретной — модели своего миропонимания, расположенной на границе философии, богословия, науки и искусства. Можно также сказать, что и здесь, как и в статье 1904 г. об актуальной бесконечности Георга Кантора — «О символах бесконечности» [57, т. 1, с. 79–145], — его задачей было использование символического языка математики для достижения результатов, выходящих за пределы интересов самой дисциплины: Флоренский расширяет значение научных терминов, приписывая им дополнительные смыслы. Как пишет Бронников: “Florensky’s ultimate goal is to create a syncretic meta-language of theology, science and art. In this pursuit he follows the main provisions of Russian religious philosophy with his central concept of All-unity” [22, p. 92][5].

[5] Пер.: «Конечной целью Флоренского является создание синкретического метаязыка теологии, науки и искусства. В этом стремлении он следует основополагающим

Если мы принимаем эти гипотезы, представляется не вполне уместным оценивать корректность его математических рассуждений в пределах и интересах самой математики. Тем не менее в ряде недавних исследований предпринят углубленный анализ этого вопроса [26; 32; 37]. В главе, посвященной антиномии, А. Оппо [33], в частности, обобщает выводы Ройека и Мура.

Ройек рассматривает и резюмирует новейшие дискуссии, в которых Флоренский предстает как мыслитель, предвосхитивший некоторые последующие направления логики — параконсистентную, немонотонную, многозначную и вероятностную логики [37, p. 516]. Сам Ройек склоняется к тому, чтобы соотнести логику Флоренского с немонотонной моделью, поскольку она позволяет описать трансформацию ума от естественно-философского к сверхъестественному мышлению и далее — к «просветленному уму» [37, p. 538]. В то же время он полагает, что Флоренский «simply failed to justify the general claim that all truths are antinomic» («попросту не сумел обосновать общее утверждение о том, что все истины антиномичны») [37, p. 521], так что его богословская теория антиномии лучше всего работает как теория религиозного языка.

Мур в значительной степени соглашается с критикой Ройека относительно логической состоятельности аргументов Флоренского, однако расходится с ним в том, что считает параконсистентное прочтение логики Флоренского более адекватным для объяснения ее применения в областях лингвистики и эстетики [32, p. 65]. Оппо [33, p. 94] также присоединяется к этой позиции и, подобно Муру, отмечает созвучия между работами Флоренского и Николая Васильева (1880–1940), которого основатели параконсистентной логики (Ньютон да Коста и бразильская школа) считали своим предшественником [17]. Оппо также указывает на то, что Флоренский и Васильев не знали о соответствующих теориях друг друга в области логики, равно как не существует доказательств того, что кто-либо из них был осведомлен о работах, опубликованных в 1910 г. польским логиком Яном Лукасевичем (1878–1956). Все трое — одновременно и, почти несомненно, независимо друг от друга — поставили под вопрос аристотелевский принцип непротиворечия и предвосхитили размышления, получившие развитие лишь многие десятилетия спустя.

установкам русской религиозной философии, выдвигая в центр свое ключевое понятие Всеединства».

Хотя, как справедливо подчеркивает Оппо, антиномическое мышление было характерной чертой русской философской культуры начала XX в., Флоренский остается единственным, кто придал «философии противоречия» подлинную логическую формализацию и предпринял попытку раскрыть антиномическую природу самой истины:

> «Florensky, whose studies in logic — as various commentators observe — are not sufficiently complete and consistent, could be perhaps considered a pioneer of a type of non-standard logic which renounces the so-called pseudo-Scotus law. <…> he aimed to bring the "non-standard" (namely: the contradiction) into the standard» [33, p. 97][6].

Если отвлечься от этого ракурса, представляется более плодотворным проследить путь, с которым Флоренский проходит через различные языки, улавливая их оживляющую символическую динамику, чтобы увидеть многогранную и антиномическую — и вместе с тем органическую — структуру всякой подлинной реальности мысли. Сам Флоренский заявляет об этом намерении в плане речи, подготовленном для математического кружка Московского университета в 1902 г. [9, т. 2, с. 16–18]. Там он утверждает, что математика изучает «прототипы всяких отношений между бытиями» и потому ее законы должны «царить над всяким материалом». Поэтому «математические законы, принципами которых являются наиболее общие категории единства и множества, должны по этому самому быть наиболее применимыми ко всему, наиболее широким объемом, ухватывающими всякое данное: одним словом, они должны царить надо всяким материалом» [9, т. 2, с. 16].

Согласно Флоренскому, именно эта абстрактность математических формул, с вытекающей из нее предельной широтой охвата, должна стать тем местом, к которому сводится всякая данность. Однако, замечает он, de facto этого не происходит:

> «…этим отвлечением математика действительно беспредельно расширяет возможность своего царства, но… она не царит de facto, и мы должны признаться в этом. Ее власть, ее сила остается силой на бумаге;

---

[6] Пер.: «Флоренский, чьи исследования в области логики — как отмечают различные комментаторы — не отличаются достаточной полнотой и последовательностью, тем не менее может рассматриваться как пионер одного из типов неклассической логики, отказывающейся от так называемого закона pseudo-Scotus. <…> Его целью было ввести "неклассическое" (а именно — противоречие) в пределы классического».

она владеет документами, дающими ей права на царство, но она забывает, что без подданных, над которыми она должна царствовать, и без страны, которая была бы покорна ей, она только будет пустой возможностью, схемой без схематизируемого, символом без символизируемого» [9, т. 2, с. 16–17].

Именно здесь проясняется замысел Флоренского: наполнить реальным содержанием, почерпнутым из жизни и опыта, символы и схемы математики и тем самым использовать ее способность органически соотносить прототипы сущего. Согласно ему, математика «должна и может быть основою мировоззрения», и потому речь идет о ее конкретизации через наполнение символов математики содержанием [9, т. 2, с. 17][7]. Молодой Флоренский резюмирует все это в образе минерала, называемого гидрофаном, который, на мой взгляд, может рассматриваться и как объяснение того, каким образом автор в «Столпе» использует математическую логику для формулирования своей концепции антиномии:

«Есть минерал гидрофан. Он представляет собой некрасивую непрозрачную массу. Но если его смочить водой, то он делается прозрачным. Не будем же математику уподоблять сухому гидрофану. Напитаем ее влагой конкретности. Основа, тончайшая структура остается прежняя, точность и глубина сохранится, но из чисто внешней и воспринимаемой формально-рассудочной системы символов получится насквозь пронизываемая разумом масса. Тогда мы перестанем скользить безразличным взглядом по поверхности математики, а увидим всю ее внутреннюю структуру. Формула не может и не должна оставаться формулой только. Она есть формула чего-нибудь, и чем богаче те ассоциации, которые у нас соединяются с формулой, чем многостороннее ее реальное содержание, тем мы лучше ее понимаем и тем стройнее объединяются ассоциированные конкретные явления в жизненный организм идей — мировоззрение. В настоящее время говорят о том, что наука, а в особенности математика, не имеет жизненного значения. Понятное дело, не может она <его> иметь, если мы станем заниматься коллекционированием формул, любоваться скелетами. Пусть это поле костей покроется тем, что дает им возможность задвигаться и действовать, пусть формулы не будут формулами в возможности, а станут формулами в действительности, формулами чего-нибудь, пусть они свяжутся между собою, с конкретностью, пусть они

[7] По этим вопросам отсылаю к работам В.А. Шапошникова «Математика как ключ к мировоззрению» и «Стеклянное море» [9, т. 1, с. 383–412; 9, т. 2, с. 363–381].

перестанут быть пустым единством без множества, которое они должны объединять» [9, т. 2, с. 17–18].

Как очевидно, Флоренский выстраивает многослойную символику, соединяя образ гидрофана с библейским мотивом из 37-й главы пророка Иезекииля: по повелению Бога Иезекииль пророчествует над бесчисленными иссохшими костями, которые соединяются и, по действию Божественного Духа, облекаются плотью и кровью. Таким образом, «скелет» культуры и математических символов, призван, по Флоренскому, обрести жизнь — жизнь, которую может сообщить им новый пророк, вдохновленный Духом Божиим и способный восстановить связь между творениями человеческой культуры и реальностью, рассматриваемой в ее сверхрациональной и сверхэмпирической глубине. Именно в этой перспективе и в сознании этой культурной миссии следует читать и генезис его учения об антиномии.

В этой связи представляется интересным вклад колумбийского математика Фернандо Саламеа, исследователя теории категорий. Саламеа познакомился с Флоренским через его итальянские переводы и обнаружил в его мышлении — не только математическом — структурные построения, обнаруживающие созвучие с разработками значительно более поздних математиков. Он упоминает топологию римановых многообразий (к которой Флоренский обращается в ряде своих сочинений), модальный прагматизм Пирса, параконсистентную логику да Косты и категориальные сети в понимании Гротендика и Ловера [41, p. 19]. Итальянский математик Ренато Бетти также предложил интерпретации математики Флоренского в более широком ключе — как исследования творческой мысли, пересекающейся с противоречием и конкретностью и находящей созвучное развитие в теории категорий Гротендика (Groethendieck) и Ловера (Lawvere) [20; 19].

Саламеа справедливо подчеркивает, что Флоренский полагает антиномию в самом основании истины: «La enorme sorpresa que nos reserva Florenski es que esa “Verdad integral” es básicamente antinómica, conjugación de opuestos» («Принципиально значимый вывод, к которому приводит Флоренский, заключается в том, что “целостная Истина” по своей природе антиномична, представляя собой сопряжение противоположностей») [41, p. 130][8]. Колумбийский математик

[8] «Las vertientes de la inteligencia deben permitir mirar en su conjunto diversas perspectivas, inclinaciones e inversiones, deben incorporar el fulgor del atardecer entre día y noche, deben reintegrar el raciocinio y la sensibilidad, la ciencia y el arte, la filosofía y la

напрямую соотносит логическое рассуждение, предложенное Флоренским, с интерпретацией природы истины (и, следовательно, реальности и человеческого разума), которая, по-видимому, стремится заложить новые основания мышления. Мышления, склонного развиваться в разветвленной и сложной форме.

В этом же направлении движется и недавняя книга Любомира Жака, который указывает на Флоренского «как на предвосхитителя интенций, лишь позднее разработанных и систематизированных в рамках современной трансдисциплинарности, и в особенности в рамках мышления сложности» [43, p. 23], соотнося его тем самым с Эдгаром Мореном и Базарабом Николеску и уточняя, что также и В.И. Вернадский, наряду с Флоренским, был предвестником трансдисциплинарного и интегративного видения знания, разработав динамическую, стратифицированную и взаимосвязанную концепцию реальности [43, p. 23–24].

Еще прежде этих недавних «мыслителей сложности», как справедливо отмечает Саламеа, уже математика второй половины XX в. предоставила инструменты (параконсистентные логики, абстрактная теория моделей, теория категорий) для более адекватного понимания этой сетевой истины[9].

> «Mediador, batiente, intercambiador entre los románticos y las grandes matemáticas contemporáneas, Florenski vive en sí mismo las fuerzas antinómicas de la creación» («Посредник, связующее звено, медиатор между романтиками и великой современной математикой, Флоренский воплощает в себе антиномические силы творения») [41, p. 152].

Тем самым он предстает как «альтернативный мыслитель», который не только ставит под вопрос основания разума и восприятия, но и предлагает альтернативное — сетевое — переплетение математики, искусства, философии и религии, способное обострить наш разум

---

teología, a la búsqueda de puentes profundos entre lo visible y lo invisible» («Разветвления разума должны позволять охватывать в целостном видении различные перспективы, наклонности и инверсии; должны включать в себя сияние заката между днем и ночью; должны вновь соединять рассудочное мышление и чувствительность, науку и искусство, философию и теологию — в поиске глубоких мостов между видимым и невидимым») [41, p. 18].

[9] «Разветвленная форма мышления» у Флоренского ожидает своих исследований. Еще в 1902 г., будучи студентом-математиком, о. Павел разработал «Теорию сетей», так и не опубликованную ни при жизни, ни посмертно. Введение в данную проблематику предлагает В.А. Шапошников [15, с. 354–367; 42].

и направить его к осмыслению единства видимого и невидимого [41, p. 153].

И, как уже писал несколько лет назад Милан Жуст, два мира — «здесь» и «там», видимый и невидимый — ставят проблему их единства, одновременно нераздельного и неслиянного. Ответом на эту тайну в философии Флоренского является символ, поскольку он «répresente en même temps une limite et un lien entre deux mondes: il les distingue et les unit à la fois» («одновременно представляет собой и предел, и связь между двумя мирами: различает их и вместе с тем соединяет») [44, p. 222]; его богословской фигурой выступает София, которая, собственно, «renvoie au mystère de l'unité entre "deux mondes", du "principe fondamental de la conception antique du monde", qui est "la correspondance entre terrestre et céleste, entre inférieur et supérieur» («отсылает к тайне единства "двух миров", к фундаментальному принципу древнего мировоззрения — соответствию между земным и небесным, нижним и высшим») [44, p. 383].

Действительно, в трактате 1922 г. «Мнимости в геометрии» Флоренский создает математическую модель, позволяющую визуализировать уни-дуальную природу символа: именно в этой перспективе его мысль приходит к возможности включения антиномического мышления в расширенный разум и вместе с тем, посредством фигуры Софии, позволяет постичь ее богословскую глубину и направиться к персонализации этих понятий[10].

Антиномия у Флоренского

Как уже отмечалось, антиномия у Флоренского стала предметом многочисленных дискуссий и интерпретаций. Помимо уже упомянутых исследований, сосредоточенных преимущественно на попытке понять и прояснить математическую составляющую рассуждений Флоренского об антиномии, другие авторы предлагали общее изложение данного понятия, либо рассматривали его как один из ключевых элементов в целостной концепции о. Павла [40; 30; 39; 24; 23; 33; 38; 3, с. 185–194].

Интересным представляется введение Эндрю Лаута (Louth) в его книге «Modern Orthodox Thinkers», где он излагает мысли крупнейших православных философов и богословов прошлого столетия.

[10] С.М. Половинкин призывал к персоналистскому прочтению философско-богословской мысли о. Павла [13].

Предисловие к книге выявляет ключ, который, как уже было показано, является центральным для Флоренского. По убеждению Лаута, возвращение «Филокалии» в Россию в конце XIX в. стало водоразделом между тем, что предшествовало этому моменту, и тем, что последовало за ним:

> «In what way was the Philokalia a watershed? Very briefly, because it suggested a way of approaching theology that had at its heart an experience of God, an experience mediated by prayer, that demanded the transformation of the seeker after God; it is an approach that shuns any idea of turning God into a concept, a philosophical hypothesis, or some sort of ultimate moral guarantor» [31, p. XIII][11].

Сам Флоренский в начале письма «О Противоречии» выводит антиномическую природу истины из фрагментарности и «избытка», характеризующих пережитый опыт:

> «Жизнь бесконечно полнее рассудочных определений, и потому ни одна формула не может вместить *всей* полноты жизни. Ни одна формула, значит, не может заменить *самой* жизни в ее творчестве, в ее ежемоментном и повсюдном созидании нового. <…> Рассудочная формула тогда и только тогда может быть превыше нападений жизни, если она *всю жизнь вберет в себя*, со всем ее многообразием и со всеми ее наличными и имеющими быть противоречиями. <…> Отсюда следует, что *истина* есть такое суждение, которое содержит в себе и предел всех отменений его, или, иначе, *истина есть суждение само противоречивое*. <…> Для рассудка *истина есть противоречие*, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку. Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть *антиномия*, и не может не быть таковою» [58, с. 151–152].

Как писал Флоренский Владимиру Эрну, именно из пережитого опыта изливается мысль, отмеченная многообразной полнотой жизни; ее интеллектуальная переработка и попытка словесной формулировки неизбежно приводят к выводу Флоренского — к антиномич-

[11] Пер.: «В каком смысле Philokalia стала переломным моментом? Кратко говоря, потому что она предложила такой способ богословского подхода, в центре которого находится опыт Бога — опыт, опосредованный молитвой и требующий преображения ищущего Бога; это подход, отвергающий всякую попытку превратить Бога в понятие, философскую гипотезу или в некий высший нравственный гарант».

ности всякого утверждения, претендующего сохранять живую связь с реальностью.

Как подчеркивает Лаут, уже Вл. Соловьев заложил краеугольный камень подобного подхода своей поэмой «Три свидания». Кроме того, интеллектуальный климат того времени настойчиво искал чувство единства знания и последней тайны реальности, которое казалось рассеянным на мириады фрагментов аналитическим рационализмом, характеризовавшим метод современной науки [31, p. 14].

Исходя из этих предпосылок, Лаут, представляя второго мыслителя в своем введении по истории русской мысли — Павла Флоренского, — выделяет в качестве центрального ядра проблему природы разума и, следовательно, выдвижение новой идеи разума — антиномической [31, p. 30]. Примечателен, по Лауту, и выбор самого термина «антиномия». Флоренский мог бы, например, воспользоваться словом «парадокс». Однако если о. Павел говорит об «антиномии», то потому, что этот термин — как он сам поясняет в XXVI главе «Столпа» — хотя и имеет длительную историю, уходящую корнями в античность, именно с Кантом приобретает философское значение [58, с. 576–578]. Намерение Флоренского, таким образом, переосмысливая понятие антиномии как идеи, лежащей в основании и природы истины, и природы разума, состоит в открытии новой эпохи мысли. Именно благодаря экзистенциальной задаче, которую он стремился осуществить, Флоренский, по мнению Лаута, является «величайшим православным мыслителем недавнего времени, чьи идеи дошли до нас неизбежно фрагментарно, но который предлагает множество решающих интуиций, нуждающихся сегодня в дальнейшем развитии» [31, p. 41].

Созвучна интерпретации Лаута и позиция Владимира Поруса, анализирующего фигуру Флоренского в контексте кризиса европейской культуры и движения обновления русской религиозной мысли. Порус подхватывает «провокационную» мысль, оставленную самим Флоренским в одном из примечаний к «Столпу»: если молодой Павел без колебаний вписывается в русло, открытое Соловьевым, и в поиск целостной концепции мира, то вместе с тем, сохраняя всеединство как неизбежную предпосылку мышления, он стремится дистанцироваться от соловьевской концепции, обвиняя ее в избыточном рационализме и, как следствие, в иренизме:

> «Эти, почти наудачу приведенные, выдержки, из разных сочинений Вл.С. Соловьева, показывают, сколь прочно было в нем понимание истины как “*всеединого сущего*”. Несомненно, что большая часть его произведений посвящена ничему иному, как всестороннему раскрытию этого по-

нятия о *всеединстве*. Но мы, употребив в тексте и определение Соловьева, должны оговориться, что берем его лишь *формально*, вовсе не вкладывая в него соловьевского истолкования; доказательство тому — все наше сочинение, стоящее по духу антиномичности против примирительной философии Вл. Соловьева» [58, с. 604–605].

По мнению Поруса, Флоренский, подобно Гамлету, констатирует утрату миром точки равновесия и задается вопросом, как сохранить разум и веру на руинах опустошенной земли: «Qu'est-ce que signifie "être libre" sur les ruines de la raison?» («Что значит "быть свободным" на руинах культуры?») [35, p. 79]. Автор утверждает, что учение Флоренского, задуманное как способ дать человеку установку, позволяющую вступить в будущее с новым творческим мышлением, направлено против Канта, для которого антиномии свидетельствуют о невозможности для разума достичь ноумена; против Декарта, согласно которому антиномия указывала бы на ошибку в применении рационального метода; против позитивистов, стремящихся посредством логики обеспечить науке прочный фундамент, свободный от метафизики и религии; наконец, против Соловьева, видевшего в антиномиях следствие разрушения всеединства. Напротив, «Les antinomies donnent à la raison (coupable et déchu) la possibilité de "voir" la vérité. Celle-ci est présentée sous forme d'antinomies. <…> L'antinomie n'est pas un échec de la raison mais son épreuve. C'est une épreuve de sa liberté…» («Антиномии даруют разуму (падшему и поврежденному) возможность "видеть" истину, являющуюся в форме антиномии. <…> Следовательно, антиномия — это не поражение разума, а его испытание. Испытание его свободы…») [35, p. 80].

Таким образом, заключает Порус, «Et quand le penseur dit: "la vérité est une *antinomie*; *elle ne peut pas ne pas l'être*", il formule non seulement un principe méthodologique qui embrasse tout le domaine de la philosophie, non seulement un principe de la *Weltanschauung* mais un principe de la vie elle-même au sein de la culture» («И когда мыслитель утверждает: "истина есть антиномия; она не может не быть таковой", — он формулирует не только методологический принцип, охватывающий всю область философии, и не только принцип мировоззрения, но и принцип самой жизни в лоне культуры») [35, p. 81].

Иными словами, по Порусу, Флоренский отвечает на конфликт между частным и универсальным, между индивидуальностью и культурными универсалиями посредством антиномической философии, в которой противоречие — не логическая ошибка, а символ Божественной Истины. Разум призван раскрыться к сверхрациональному

измерению, которое не разрушает, но переосмысливает его предпосылки, расширяя их границы, чтобы вместить догмат и превратиться в мост к Абсолюту.

Автор также отвечает на возражения Трубецкого [50, с. 283–313] Хоружего [14] и архиепископа Феодора [50, с. 225] и приходит к выводу, что «Florensky quitte le chemin de Soloviev non parce qu'il s'est trompé mais parce qu'il ouvre sa propre voie, la voie *de l'interpretation symbolique des vérités de la raison*» [35, p. 85] («Флоренский отходит от пути, намеченного Соловьевым, не потому, что тот ошибался, а потому, что открывает собственный путь — *путь символической интерпретации истин разума*»): «Le dogme de la foi est antinomique. Cela signifie que la raison transfigurée par la foi voit la Vérité *à travers* l'antinomie. L'antinomie est un *symbole* de la Vérité. Toute la philosophie de Florensky est un *symbolisme* si étendu et si profond qu'il embrasse toutes les sphères de sa pensée» («Догмат веры антиномичен. Это означает, что разум, преображенный верой, видит Истину через антиномию. Антиномия есть символ Истины. Вся философия Флоренского представляет собой столь всеобъемлющий и глубокий символизм, что он охватывает все сферы его мышления» [35, p. 85].

После цитирования важного фрагмента из С.С. Хоружего, где символизм определяется как главная характеристика метафизики о. Павла («Конкретность же, главный отличительный принцип метафизики Флоренского, значит не что иное, как символичность, т. е. составленность всей реальности из символов <…> Реальность всецело и насквозь символична, и мир — собрание двуединых, ноуменально-феноменальных явлений-символов» [50, с. 525]), Порус формулирует свои выводы о концепции антиномии у Флоренского.

По его мнению, между символизмом и антиномическим принципом прослеживается сущностная связь: именно в антиномии символизм находит свою предельную экспрессию. Символ аккумулирует бесконечное содержание реальности и становится мостом между реальностью и человеческим разумом. Антиномия у Флоренского, следовательно, не есть временная трудность познания и не парадокс, разрешимый средствами логики и опыта. Она не разделяет, но соединяет. И, в отличие от С. Булгакова[12], антиномический принцип у

[12] И в мысли Булгакова важную роль играет идея антиномии, которую он разрабатывает преимущественно в богословской перспективе и, в частности, в связи с антиномией спасения. По данному вопросу можно обратиться к ряду исследований [2; 27; 28]. Отмечу также, что существует ряд работ, посвященных антиномии спасения у Флоренского [3, с. 204–213; 29; 36].

Флоренского лишен трагических тонов: он исполнен надежды и уверенности в существовании реальной связи между человеком и Абсолютом [35, p. 86–87].

Представляют интерес работы другого исследователя антиномии Флоренского, — уже нами упомянутого Д. Горячева. Исходя из задачи систематического исследования понятия антиномии в философии и богословии, он сосредоточился на творчестве Флоренского, рассматривая его как первооткрывателя в вопросе богословской антиномии [4, с. 4]. Очевидно, что интересы Горячева лежат преимущественно в богословской области. Он дает определение антиномии у Флоренского и останавливается на ряде основных антиномий, представленных в «Столпе» [7]; в статье «Антиномизм Флоренского: богословские основания» исследует нередко имплицитное наследие антиномии Флоренского в последующей православной теологии; отвечает на возражения Трубецкого [3, с. 195–203]; предлагает прочтение каждого из писем «Столпа» в свете антиномии, рассматриваемой также с методологической точки зрения [4, с. 42–100]; и стремится определить пределы понятия антиномии в философском и богословском контексте [6]. В преимущественно схоластическом подходе Горячева представляется особенно значимой мысль о том, что антиномию в системе Флоренского следует понимать не только как философско-богословское понятие, но и как источник методологических практик [4, с. 101–142].

В одном из своих наиболее интересных исследований, вдохновленном работой Половинкина [13], Горячев также анализирует антиномический метод, характеризующий софиологическое рассуждение Флоренского [8].

Софийность и антиномия

В статье 2013 г. Половинкин прослеживает некоторые аспекты генезиса идеи Софии в мышлении Флоренского — от записей в юношеской тетради [56, с. 323–429] до «Столпа» и произведений второй половины 1910-х гг. Он реконструирует перечень многих наименований, характеристик и определений, которые наш автор на протяжении более чем двух десятилетий приписывал Софии, показывая, как они в конечном счете вступают между собой в конфликт. Однако, как сам исследователь сразу уточняет: «Лишь для ограниченного человеческого ума, т. е. рассудка, эти смыслы Софии взаимоисключают друг друга и даже противостоят. Лишь для рассудка эти смыслы предстают

как находящиеся в попарно антиномическом отношении. И лишь преодоление “плотяной рассудочности” ведет к уразумению всецело личностной природы Софии» [11, с. 50].

Иначе говоря, если собрать различные имена Софии в корпусе сочинений Флоренского, то можно заметить, что «София антиномична: она антиномически сочетает множество пониманий; в ней антиномически соединяются Божье, ангельское и человеческое; она и “почти сливается” с Лицами Святой Троицы, и отлична от Них; она и многое, и единое; ей присущи все антиномии личности и т. д. Поэтому нельзя противопоставлять антиномичность и софийность» [11, с. 51].

Половинкин также подчеркивает, что среди множества эпитетов отсутствует соловьевская «вечная женственность» [11, с. 50], равно как и указывает на критику, которую Флоренский адресует безличностному пониманию Софии у Соловьева — несмотря на личные встречи последнего с ней. В примечании к десятому письму «Столпа» он пишет:

> «По учению Вл. *Соловьева* <…>, София — не только идеальная личность Твари, но и “Субстанция Пресв. Троицы” (— не хотел ли Соловьев сказать: “общая энергия” или “общая благодать”?). Нет надобности разъяснять, как друг от друга далеко отстоят это учение об отдельной от Ипостасей Сущности Божией и правосл. учение Афанасия В. <…>. Рационализм Соловьева обнаруживает себя именно в том, что для Соловьева не живая Личность, не Ипостась и не самообосновывающееся Живое Триединство — начало и основание всего, а субстанция, из которой уже выявляются Ипостаси. Но эта субстанция в таком случае не может не быть признана *без*личною, а поэтому — *вещною*» [58, с. 774].

Таким образом, в отличие от Соловьева, Флоренский подчеркивает личностный характер Софии, перечисляя имена и определения, пронизанные принципом личности. Это наблюдение, на мой взгляд, имеет принципиальное значение, поскольку позволяет выявить одну из основополагающих линий внутреннего развития мысли о. Павла, которая — в своеобразном применении его «конкретной метафизики» к антропологии — устремляется к персонализации ключевых понятий собственной философии.

Все мышление Флоренского, по сути, избегает абстракции и овеществления как человека, так и живой материи творения. Уже в четвертом письме «Столпа», «Свет Истины», размышляя о природе личной идентичности, он утверждал, что невозможно выработать понятие личности, возможно лишь создать ее символ: «Дать же поня-

тие личности невозможно, ибо тем то она и отличается от вещи, что, в противоположность последней, подлежащей понятию и поэтому "понятной", она "непонятна", выходит за пределы всякого понятия, трансцендентна *всякому* понятию. Можно лишь создать символ коренной характеристики личности» [58, с. 88].

Именно поэтому христианская любовь должна быть изъята из сферы психологии и возвращена в ее изначальную онтологическую область: любовь как психологический акт соответствует «философии вещи», тогда как любовь как онтологический акт — «философии личности» [58, с. 88–89]. И именно «Любовь Божия» — одно из имен, которые в «Столпе» Флоренский приписывает Софии. Это означает, что акт явления личности по своей природе носит соотнесенный с *другим* характер: он есть исход из себя в любви, который через отрешение от собственной самости делает возможным соединение с инаковостью. В рамках софианически-личностного принципа отделение от себя и обретение себя в любви к иному образуют антиномическую динамику, делающую человека причастным способу проявления божественной жизни.

Согласно перспективам, которые Половинкин наметил, здесь можно выделить два аспекта. С одной стороны, антиномия, по-видимому, находит свое воплощение в символе как едино-двойственном единстве различного и свою персонализацию — в образе Софии. С другой стороны, Флоренский, по-видимому, направляет свое мышление на конкретное признание идей, которые он разрабатывает, так что так что идеи и Софии, и символа постепенно предстают все более персонализированными.

Антиномия, символ и София

Первый аспект — т. е. отношение «антиномия — символ— София» — мог бы быть развернут весьма широко, проходя через все творчество Флоренского. Здесь мы ограничимся ссылками на те тексты, которые представляются существенными для понимания данной связи.

Прежде чем углубляться в тему, однако, необходимо упомянуть работу Андреа Оппо «Antinomy and Symbol» [33], в которой все творчество Флоренского рассматривается в свете этих двух категорий. В интерпретации Оппо, «antinomy and symbol are two distinct faces of the same issue — the universal truth of discontinuity» («Антиномия и символ — две различные стороны одного и того же вопроса — универсальной истины прерывности») [33, p. 30]. Он понимает символ

как «a middle layer» или «a common boundary», т. е. как срединный слой / общую границу, которая разделяет и одновременно соединяет две раздельные стороны. Кроме того, автор предлагает читать наследие о. Павла как состоящее из двух фаз — как с точки зрения философии прерывности, так и с точки зрения символа.

Первая фаза представлена «Столпом», более сосредоточенным на проблемах математики и эпистемологии — как логической структуры прерывности [32, p. 31], — и на понимании символа как «living, animated reality: neither merely a "sign" nor a "hypostasis"» («живая, одушевленная реальность: не просто "знак" и не "ипостась"») [33, p. 33]. Вторая фаза, по Оппо, совпадает с открытием паламитского учения о Божественных энергиях и ведет к «антроподицее» и «конкретной метафизике». Таким образом, по мнению итальянского исследователя, паламитская теория расширяет понятие символа о. Павла, приводя к своего рода трансформации и зрелости его символизма. Оппо заключает: «For all this reasons, it seems to me appropriate to speak of two phases in Florensky 's thought <…> charachterized, on the one hand, by a particular focus on the antinomy and, on the other hand, on the symbol» («По всем этим причинам представляется уместным говорить о двух этапах в развитии мысли Флоренского <…>, характеризующихся, с одной стороны, преимущественной ориентацией на антиномию, а с другой — на символ») [33, p. 34].

Соглашаясь с коррелированной центральностью двух категорий — антиномии и символа, — следует, однако, отметить ряд причин, побуждающих к внимательному размышлению над герменевтическим предложением Оппо. Во-первых, автор основывает свою интерпретацию на убеждении, высказанном — но не доказанном — Д. Бирюковым в статье 2021 г. [21]. В этой статье Бирюков действительно предлагает различать две фазы учения Флоренского о символе, разделенные моментом знакомства с паламитским учением о Божественных энергиях. Хотя гипотеза представляется правдоподобной, она требует доказательства ключевого тезиса работы — т. е. указания на точный момент, когда Флоренский вступил в контакт с идеей Божественной энергии.

В связи с этим стоит отметить, что даже без явных паламитских отсылок уже в одном фрагменте первой редакции «Столпа» (1908) Флоренский использует эту идею: «Любить невидимого Бога — это значит пассивно открывать перед Ним свое сердце и ждать Его активного откровения так, чтобы в сердце нисходила энергия Божественной любви <…>. Напротив, любить видимую тварь — это значит давать воспринятой Божественной энергии открываться, — чрез вос-

принявшего, — во вне и окрест воспринявшего» [58, с. 89]. Следовательно, чтобы отстаивать мысль о строго определенном моменте, когда идея Божественных энергий вошла в интеллектуальный горизонт Флоренского, потребовалось бы тщательное филологическое обоснование — отсутствующее как у Бирюкова, так и у Оппо.

Во-вторых, на мой взгляд, в статье Бирюкова наличествует герменевтическая ошибка, причем именно в том примере, который должен был бы подтвердить выдвигаемую им гипотезу [21, p. 148]. Автор использует переписку с Андреем Белым и статью «Эмпирея и эмпирия» как доказательство того, что в те годы Флоренский понимал «символ» как простой «знак». Между тем, если рассмотреть целиком именно ту цитату, на которую ссылается Бирюков, становится более чем очевидно, что концепция символа здесь уже весьма зрелая; она уже прочитывается в категориях воплощения, т. е. в свете символа par excellence — Сына Божия, Который «неслиянно и нераздельно» соединяет в Себе Божественную и человеческую природу. Флоренский пишет:

> «Тот чувственный мир <…> отдается другим, высшим мирам, делается представителем их и, в известном смысле, носителем <…>. Но тем самым он <…> сделавшись носителем иного мира, телом его, несет его в себе, воплощает другой мир в себе, или преобразуется, одухотворяется и превращается тем самым в символ, то есть в органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого. Эмпирический мир делается прозрачным, и чрез прозрачность этого мира становятся видимы пламенность и лучезарный блеск других миров. <…> следствие такого лишения самостности, самостоятельного цвета, этот мир, просвечивая огненностью иного мира, делается сам огненным; он как бы смешивается с огнем» [57, т. 1, с. 177–178].

Неслучайно цитаты, которыми Флоренский насыщает только что приведенный текст, заимствованы из библейской книги Откровения, где Царство Божие раскрывается посредством преображения земного мира.

Не соглашаясь, таким образом, с выделением резкого водораздела между «более антиномической» и «более символической» фазами, я предлагаю более интегральное прочтение творчества о. Павла — т. е. целостную герменевтику, стремящуюся уловить круговую и многослойную динамику его мысли, которая, подобно восходящей спирали, возвращается к «древним» интуициям, обогащая их новыми смыслами, оттенками и резонансами. Между тем и сам Флорен-

ский прямо заявляет это как свой творческий метод в методологическом предисловии к «У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики)», «Пути и средоточия»: «Строение такой мысленной ткани — не линейное, не цепью, а сетчатое <…>. Как в риманновском пространстве всякий путь смыкается в самого себя, так и здесь, в круглом изложении мыслей, продвигаясь различными дорогами все вперед, снова и снова приходишь к отправным созерцаниям» [57, т. 3 (1), с. 35].

В этой перспективе идея двух миров, сформулированная Флоренским в процитированном месте из «Эмпиреи и эмпирии», помимо того что возвращается в современную ей переписку с Белым и в поэзию тех лет (вспомним, например, «В лесу» [56, с. 49]), проходит через весь «Столп» — вплоть до того, как вновь появляется (в свете антиномии) в эпилоге:

> «Есть *два* мира, и мир *этот* весь рассыпается в противоречиях, если не живет силами того мира. Так — в область личного чувства; так — в рассудок; так в жизни волевой; так — в самих сокровенных недрах нашего существа; так — везде и всюду и всегда. И напротив, в вере, побеждающей антиномии и пробивающейся сквозь их слой, обретается источник целой жизни»[13].

Если, как уже неоднократно отмечали исследователи, идея символа проходит через все наследие Флоренского, то особую рельефность она, по-видимому, приобретает именно в связи с идеей двух миров и размышлением о. Павла о способе их соотнесения. И именно в «Мнимостях в геометрии» и — одновременно и параллельно (оба текста были написаны в 1922 г.) — в «Иконостасе» эта рефлексия достигает своих наиболее зрелых итогов. В этих работах выявляется универсальная философско-богословская значимость символа — как измерения прочтения реальности, способного «объяснить» целостное устроение самой реальности и личности в их двуединстве, которое соединяет без смешения и различает без разделения.

Образ, на который опирается Флоренский, он конструирует математическими средствами в «Мнимостях». Здесь, подвергая сомнению плоскость Аргана–Гаусса, применяемую в математике для изображения мнимых чисел, Флоренский предлагает новый тип плоскости,

---

[13] Цитирую по первой редакции эпилога «Столпа» (1908), хранящейся в московском архиве и недавно опубликованной П. Полезаной (P. Polesana) в его докторской диссертации [34, p. 301].

которую можно представить как медаль с двумя сторонами, т. е. как своего рода декартову плоскость, имеющую и лицевую, и оборотную сторону. Лицевая сторона предназначалась бы для представления действительных чисел, оборотная — мнимых. В символическом рассуждении Флоренского действительные числа соответствовали бы видимому миру, тогда как мнимые — миру невидимому. Эту плоскость, далее, пересекал бы некий промежуточный слой, в который мнимо-комплексные точки «впиваются», погружая свои концы в обе стороны плоскости и тем самым сообщая их друг с другом.

Вытекающая отсюда дуальная концепция пространства — концепция, в рамках которой сохраняется возможность перехода с одной стороны на другую при том, что реальность остается единой реальностью, состоящей из двух различных «ликов», двух различных способов проявления (двух миров), — описывается в чрезвычайно сходных терминах в «Иконостасе»:

> «…непосредственно за поверхностью земли растет, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз, такая же зеленая и сочная трава, как и на самом кладбище, и даже гораздо зеленее и сочнее, такие же деревья, и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлита такая же лазурь и сияет такое же солнце — все это лучезарнее и прекраснее нашего по-сю-стороннего. Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаем области *мнимого*, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, — и есть подлинно реальное, такое же, как они сами» [57, т. 2, с. 426–427].

Если бы мы заменили математическую терминологию данного фрагмента терминологией, употребляемой автором в иных контекстах, стало бы ясно, что он фактически определяет Вселенную как символ, состоящий из двух слоев, взаимно соотнесенных друг с другом. Мы, с нашим телом, обитаем на плоскости действительных чисел. Через пограничное телесное переживание[14] — как, например, мистические или художественные переживания, которые, по Флоренскому, приводят к разрыву евклидово-картезианского пространства, — мы можем испытать действительное переворачивание пер-

[14] Речь здесь идет о том, что в «Мнимостях» Флоренского говорится о возможным переходе с одной стороны плоскости на другую [55, с. 52–53]. По данному вопросу отсылаю, например, к работам А.Н. Паршина, О.М. Седых, С.М. Половинкина [10, с. 251–256, 276–306; 12].

спективы: провалиться сквозь промежуточное пространство и тем самым войти на невидимую поверхность.

Если, таким образом, для Оппо символом был промежуточный и контактный слой между двумя реальностями, то в свете поздней мысли о. Павла можно сказать, что символ — это реальность, взятая в ее целокупности: целое, составленное из антиномически соотнесенных частей.

За несколько лет до рассматриваемых здесь сочинений Флоренский, действительно, читал лекции о понятии целого — тексты, которые должны были войти в раздел «У водоразделов мысли» — «Понятие формы». В этих размышлениях 1917 г. о. Павел возвращается к медитации о соотношении единства и множественности, которая, хотя и была более эксплицитно разработана в «Смысле идеализма», присутствовала уже в самых первых его размышлениях о Софии.

В «Записной тетради» (1904–1905) он размышлял о соотношении единства и множественности и приходил к выводу, что множественность, взятая в ее единстве, может быть названа Софией. Между тем в самом отношении этих двух начал возникает противоречие: «с одной стороны, Единство уже объединило множественность, и в этом объединении невозможно разъединение; с другой стороны, “множественность должна быть свободна, и не должна быть связана насильно Единством”» [11, с. 45].

В 1917 г. о. Павел возвращается к теме, применяя ее к конкретному случаю силовых полей, порождаемых электромагнетизмом. Сначала он задается вопросом, что такое целое:

> «Что́ есть *целое*? Целое мы противополагаем *частям*. Чем же, в чем они, т. е. целое и части, противополагаются друг другу? — Частей *много*, а целое *едино*. Целое есть единство, тогда как части образуют множественность. Единство может быть простым единством, только единством — единством, не имеющим частей. Но тогда оно есть лишь одно из многих подобных: будучи только единством, оно вынуждено быть наряду *со многими* частями и, следовательно, само может быть причислено к этому множеству. Будучи только единством, оно не было бы единством *противо*полагаемым множеству — не было бы целым. Следовательно, целое не есть *только* единство, целое имеет множество не рядом с собой, а в себе и, как таковое, стоит *выше* множества» [57, т. 3 (1), с. 460].

Далее Флоренский говорит, что первая форма множественности — это двойственность, следовательно, первая множественность — двуобразна. В этом рассуждении можно усмотреть и отсылку к первой

строке Библии, с которой о. Павел начинает «Иконостас»: «В начале Бог сотворил небо и землю» (Быт. 1: 1). Первичная двойственность, продолжает Флоренский, есть полярность (а значит — антиномия): «Образом ее и типом может быть магнит. Полюсы его, как полюсы — самое противоположное, что может быть, “да” и “нет”» [57, т. 3 (1), с. 461].

Если, следовательно, целое, чтобы быть целым, должно содержать в себе множественность — множественность, которая при этом должна оставаться свободной и индивидуализированной, — то приходим к выводу, что целое в своем проявлении как целого не может не быть противоречивым. Флоренский пишет:

> «*Единство* — поле сил — является во *множестве* — полюсах. Но не единство *составляется* множеством, а во множестве является *единство*. Поле сил и есть, несколько условно говоря, — *целое*, т. е. единство во множестве. *Единство во множестве* называется *идеей*. Полюсы, являющие *идею*, будучи неразрывны, в то же время и взаимо-противоположны. Идея, единая в себе, является как сопряженность антиномически противолежащих полюсов, — как *антиномия*. Целое — в явлении своем — есть противоречие “да” и “нет”. И напротив, наличность неразрывно связанных “да” и “нет” заставляет искать того единства, той *идеи*, которая в этой антиномии раскрывается. Антиномичность — залог *цельности*, т. е. идеи, т. е. сверх-чувственности» [57, т. 3 (1), с. 462].

Если, таким образом, антиномичность представляет собой не раздробление целостности, а гарантию ее целостности, то возникает вопрос: как обитать в такой реальности, где антиномические поляризации и разрывы выступают конститутивными элементами подлинной реальности?

К персонализации антиномии

Хотя Флоренский никогда не формулирует этот вопрос прямо, полагаю, что он проходит, подобно *fil rouge*, через весь его путь и что, отвечая на него, он обращается к фигуре Софии. Как уже говорилось, еще с 1904 г. Флоренский писал, что множественность, рассматриваемая в своей объединенной целостности, может быть названа Софией. В одном тексте 1922 г. он, по-видимому, вновь соглашается с этой перспективой:

«София стоит как раз на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью; она — столь же Бог, как и не Бог, и столь же тварь, как и не тварь. О ней нельзя сказать ни “да”, ни “нет”, — не в смысле антиномического усиления того или другого, а в смысле предельной переходности ее между тем и другим миром» [57, т. 2, с. 417].

Возвращается формула, которую мы с самого начала встретили в заметках Иванова и в критике Трубецкого: ни «да», ни «нет»! Если она оказывается формулой противоречия, к которой Флоренский — на несколько символическом языке — прибегает всякий раз, когда хочет указать на развертывание антиномии в человеческом опыте, то в Софии она как будто даже снимается. В Софии речь идет не столько об антиномическом усилении полюсов, сколько о способности ухватывать их в том единстве, из которого оба они порождены и к которому, в некотором смысле, призваны вернуться «в полноте времен». В этом смысле софиологическая перспектива, по-видимому, предполагает то духовное умение, которое свойственно человеку, преображенному присутствием Божественного: проходить через реальное, выступая точкой соединения и связки между двумя полюсами антиномий и, в конечном счете, между двумя мирами.

Различные образы этой идеи проступают в творчестве позднего Флоренского. В «Иконостасе» говорится о живых символах, о видимых свидетелях мира невидимого, которые, подобно мнимо-комплексным точкам, погружают свои корни в другую сторону плоскости, становясь «живыми идеями мира невидимого»:

«Небо от земли, горнее от дольнего, алтарь от Храма может быть отделен только *видимыми свидетелям мира невидимого*, — живыми символами соединения того и другого, иначе — святыми тварями. Это они, зримые в видимом, свободные от сообразия веку сему, преобразовали свое тело и, обновив свой ум, пребывают “превыше мирского слития”, в невидимом. Потому-то они и свидетели невидимому — свидетели сами собою, самим видом своим, ликом своим. Они живут с нами и доступны общению, даже доступнее нас самих; они — не призраки земли, но плотно стоят на земле, совсем не отвлеченные, совсем не бескровные. Но они — не только они, не кончаются заглушенно тут же, на земле: они — идеи, живые идеи мира невидимого. Они, свидетели, — можно сказать, *возникают* на границе видимого и невидимого, как символические образы видений при переходе от одного сознания к другому» [57, т. 2, с. 440].

Таким образом, тот промежуточный слой, который в определенные моменты и при определенных условиях духовного опыта человека становится проходимым, в итоговой перспективе Флоренского получает также специфическое — личное и живое — воплощение: живые символы. Тем самым люди, перешедшие пороги подлинного художественно-духовного опыта, становятся на земле живым и доступным для встречи местом соприкосновения с высшим миром, с мнимой стороной плоскости, к которой мы прикасаемся в объективности таинств.

И действительно, в «Философии культа» вновь появляется вариация этого образа мнимо-комплексных точек, которые способны соединять два полюса антиномии и два мира; здесь такими точками оказываются таинства, называемые Флоренским «опредмеченными антиномиями»:

> «Таким образом, таинства суть те точки жизни, где основные ее направления, ее ткани, ее параметры, если угодно, — не *определяются* безусловным, но сами непосредственно соединены с безусловным и по единству с ним сами же должны быть называемы безусловными. Таинства — безусловные точки нашей жизни <…> они — осуществленные антиномии» [59, с. 164].

Этот софиологический подход — т. е. призыв к освящению и обожению — выступает, таким образом, как специфический путь, который Флоренский предлагает для жизни в раздробленном мире: становясь ферментами его объединения. Именно такую миссию он приписывал и себе самому, и русскому народу.

Как он уже в 1912 г. писал Самарину [52], и как вновь формулирует в тексте 1919 г. об архимандрите Бухареве, а также в двух сочинениях, связанных с Троице-Сергиевой Лаврой («Троице-Сергиева Лавра и Россия» [57, т. 2, с. 352–369] и «Моленные иконы преподобного Сергия» [57, т. 2, с. 383–408]), Флоренский полагал, что русская мысль всегда стремилась к первичной интуиции некоего предмира ноуменального — или Софии, первозданной святости и онтологического основания спасения мира. Этот идеал, по его мнению, был «антиномически» составлен одновременно из Пресвятой Троицы — через духовного отца, преподобного Сергия, — и из Софии — через другого «основателя» русской церкви и культуры, святого Кирилла [54]:

> «Два принципа культуры, — они же — предельные символы догматики, — взаимно подкрепляемые и взаиморазъясняемые, как основа и

> утóк, сплетают ткань русской культуры. <…> Женственная восприимчивость жизни в Киевской Руси находит себе догматический и художественный символ Софии-Премудрости, Художницы Небесной. Мужественное оформление жизни в Руси Московско-Петербургской выкристаллизовывается в догматический и художественный символ Пресвятой Троицы» [57, т. 2, с. 357].

Так Флоренский вспоминает сон Кирилла, который, будучи ребенком, увидел архетип небесного мира — т. е. Софию, явившуюся ему как прекрасная девица царственного вида. Он избрал ее себе в невесты и пронес через всю жизнь: «Этот символ и сделался первой сущностью младенческой Руси, имевшей восприять от царственных щедрот византийской культуры». От святого Кирилла, следовательно, происходит и первый русский иконографический сюжет: икона «София — Премудрость Божия», царственная Отроковица, крылатая и с пламенным, огненным ликом, пылающая эросом к небу [57, т. 2, с. 358].

После этой первой фазы русской культуры наступает черед преподобного Сергия — момент мужественного самосознания и духовного самоопределения: т. е. создание государственности и проявление активного творчества в искусстве и науке, развитие хозяйства и быта. Архетипом этой второй фазы является Пресвятая Троица. В рассуждении Флоренского Троице-Сергиева Лавра становится, таким образом, символом цельного единства жизни и русского народа: единства, отмеченного жизненным соединением всех аспектов существования и, прежде всего, творческим примирением и интеграцией двух начал — мужского и женского, восприемлющего и созидающего [57, с. 368–369].

Эту же самую сопряженность двух начал Флоренский усматривает и в личности самого преподобного Сергия. В тексте о его «моленных иконах» он, можно думать, стремится показать, что этот великий святой и отец русского народа и культуры примирял в себе два принципа — мужской и женский, принимающе-творческий и рационально-строительный. Мне представляется, что здесь Флоренский в некотором смысле соотносит свои рассуждения с текстом Вячеслава Иванова, который уже обозначал некоторые исследовательские линии 1910-х гг. Я имею в виду выступление Иванова о Terror antiquus — картине Льва Бакста (1909) [46, с. 255–273].

В этом выступлении Иванов исходя из одноименного произведения Бакста, размышляет о значении «древнего ужаса» в культуре и религиозном сознании человечества, говорит также о связи жен-

ского и мужского начал — как символа напряжения между необходимостью и свободой, между хаосом и творением — как о конструктивном элементе исторических эпох. Он также подчеркивает, что дихотомия мужского и женского содержит неустранимое стремление к собственному примирению — в той мере, в какой дихотомия преобразуется во взаимность. Это, по Иванову, осуществляется в христианском откровении, где Богочеловек — воплотившийся Сын Божий — раскрывается также как Жених Церкви и возобновленного Космоса. Тем самым христианство предлагает путь преодоления «древнего ужаса», открывая искупительный союз между Логосом и Душой Мира, который выражается и в соединении с душой каждого верующего.

Флоренский, по-видимому, вновь подхватывает эти размышления, соотнося их не только с идеей чередования эпох (эпоха критическая и органическая, дневная и ночная, заимствованная из «Спорад» Иванова (1907) [46, с. 219–245]), но и с двумя антиномическими принципами, регулирующими гносеологическое и практическое отношение человека к миру, к иному и к Богу.

В тексте о моленных иконах преподобного Сергия он, таким образом, сперва утверждает, что для человека XIV в. икона была духовной формой самого себя, свидетельством собственной внутренней жизни. Затем, сказав, что икона представляет архетип личности, он переходит к описанию двух икон, которые преподобный Сергий держал в келии для личной молитвы. На них изображены святитель Николай Чудотворец и Одигитрия: первый отмечен большей аналитичностью, большей взвешенностью и человечностью; вторая — более интенсивным, духовным, божественным и онтологическим характером [57, т. 2, с. 393–394].

От иконы Богоматери исходит великая мудрость: «Она глядит вверх, с земли на небо, а Младенец — на зрителя, — мне хотелось бы сказать, из какой-то бездонной глубины — на мир», так что оба (и особенно Младенец) передают мудрость без усилия, без напряжения и без труда («царственно и абсолютно-просто мудрый, мудрый без усилия, без напряжения, без искания» [57, т. 2, с. 401]), и вся икона сообщает глубокую тишину и бесконечный мир: тишину, свойственную тем, кто обитаем Премудростью.

От иконы святителя Николая, напротив, исходит сосредоточенность и напряжение, стягивание всякого давления к единому центру — тому, что находится в области между глазами и носом: к «третьему глазу», посредством которого святой прозревает сквозь вещи: «Перебегающим движением глаз святитель надзирает весь мир, и ничего

не останется не замеченным им, — но не все сразу, а в свое время, — когда он воззрится, и вот-вот вонзится взглядом в зрителя» [57, т. 2, с. 402].

Если, таким образом, Матерь и Младенец передают восприемлющую Премудрость, покоящуюся в Отце, — а значит, Невесту, женскую фигуру, — то святитель Николай воплощает мужское начало: бодрствующее и созидающее, до конца преданное своему внимательному служению. Если от Одигитрии исходит Дух Божественный — в свете, источник которого не в Ней самой, — то знание святителя Николая не знает покоя и полно сосредоточения:

> «Одигитрия дает небесные дары, а Ἐπίσκοπος блюдет их сохранность. Одигитрия — мудрость небесная, а святитель Николай Чудотворец — ум земной, хотя и просветленный небесным светом. Эти две иконы относятся друг к другу, как тезис и антитезис, и, повторяю, их фактурное сходство только подчеркивает их антитетичность» [57, т. 2, с. 403].

Флоренский затем продолжает анализ двух икон, подчеркивая различие обозначенных характеров в каждом художественном элементе их составляющем; его цель — показать воплощенное, т. е. персонализированное, единство фундаментальной антиномии существования — антиномии, которая под разными именами проходила через все его творчество и как бы «руководила» им. Эта антиномия между мужским и женским становится, в частности, антиномией между путем восхождения и путем нисхождения (к которым о. Павел прямо обращается в «Иконостасе» вслед за статьей «О границах искусства» Иванова), между теодицеей и антроподицеей, между усилием человеческого ума, стремящегося восходить к Богу, и легкой глубиной, с которой Сам Бог дарует Себя и открывается чистым сердцам. В преподобном Сергии — ноуменальном «перво-узле» [57, т. 2, с. 356] души и русского народа — через две иконы, избранные им для келии, Флоренский восстанавливает единство: единство, которое не устраняет антиномию, но ею живет.

> «Трудно было бы <…> отрешиться от мысли, что это противоположение сознательно, т. е., иначе говоря, что эти иконы — парные и парными вышли именно из мастерской. В одной представлено божественное, легкою стопою спускающееся долу; в другой — человеческое, усилием подвига вырубающее себе в граните ступени восхождения. В одной — Царствие Небесное (— вечная радость о Духе-Утешителе —), воплощающееся на земле; в другой — земное, “нужницы восхищающие е”. В Одигитрии —

бесценная, превыше всего дорогая жемчужина, в округлой самозамкнутости своей играющая теплым блеском; святитель Николай — это купец, все распродавший, чтобы стяжать эту драгоценную божественную мудрость. В одной иконе — путь воплощения, другая указует путь одухотворения. Мирною надеждою светит Одигитрия — Путеводительница, но силою ума Николай — Победитель Народа — подстегивает на духовную самособранность. Божья благодать, даром даваемая, и человеческий подвиг духа, усилием завоевываемый, — таковы два духовных первообраза, две идеи, питающие созерцание, которые направляли внутреннюю жизнь древнего молебщика пред этими иконами, преподобного Сергия. Эти две идеи установили и основные линии византийской культуры; они были тем наследием, приумножить и развить которое был призван русский народ» [57, т. 2, с. 404–405].

Приложение

Вячеслав Иванов

<ЗАМЕТКИ ПО ДОКЛАДУ Е.Н. ТРУБЕЦКОГО О КНИГЕ О. ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО «СТОЛП И УТВЕРЖДЕНИЕ ИСТИНЫ»>

Верит ли Ф<лоренский> в преображение ума человека[1]. С одной стор<оны> стор<оны, антиномия — грех. С другой: антиномична сама истина (истина об Истине)[2]. Антиномичность — печать истинного.

«Самое стремление к разумн<ой> вере — начало диавольской гордости»[3].

Антиномичность — греховна.

Это *правда*!

Казалось бы (!) антиномия отделяет нас от Бога. У Ф<лоренского> — обратно! Сама истина — антиномична![4]

«Сын Божий не был и да и нет, но был Да[5].

Пример: «Христос и воскрес и нет»[6]. Плохой пример.

Антиномия — противоречие (грех).

Антиномия — coincidentia oppositorum (о догмате)[7] синтетическое объединение противоположностей[8].

Признать знамя дуалистической прерывности — зовет Ф<лоренский> и разрушить гордыню «монизма мышления»[9].

Истины нет у меня, но идея истины жжет меня[10].

Radians in me vehementer.

Я есмь пища сильных, но Ты сам превратишься в Меня (Августин)[11].

Evigilavi in te.[12]

Лазурь через трещины рассудка[13].

— Литургика как источник[14] — новизна исследования Ф<лоренского>.

Цельность мышления — и антиномия.

[1] Здесь и далее приводятся тезисы доклада Трубецкого «Свет Фаворский и преображение ума» [50, с. 283–313], вызвавшие полемические замечания Вяч. Иванова: «Верит ли отец Флоренский в *преображение человеческого ума,* признает ли он в этом преображении необходимую *нравственную задачу*,

или же он просто думает, что ум должен быть отсечен, как соблазняющее “десное око”, дабы спасся “сам” человек; и можно ли говорить о спасении “всего человека”, если уму его суждено до конца оставаться “во тьме внешней”, хотя бы даже в пределах *этой,* земной жизни. Я не сомневаюсь, что полное, *окончательное* преображение человеческого естества должно завершиться в той жизни. Но оно должно начинаться и *предваряться* уже здесь. Должен ли ум человеческий *деятельно* участвовать в этом предварении, или же от него требуется простой отказ от всякой деятельности — от того, что составляет его необходимый закон?» [50, с. 292].

[2] «С одной стороны — бездна зла, греховный мир, внутренне распавшийся, “рассыпавшийся в противоречиях”; а с другой стороны — “свет Фаворский”, в непреходящей реальности коего автор глубоко убежден» [50, с. 286].

[3] «С одной стороны, она должна войти в разум истины, стать *цельною,* подобно богоносным умам святых подвижников (с. 159). С другой стороны, она должна быть приведена к молчанию, т. е. просто-напросто отсечена, как в корне противоречивая, по существу своему антиномичная: само стремление к “разумной” вере есть начало “дьявольской гордыни” (с. 65)» [50, с. 293]. Трубецкой указывает страницы по первому изданию «Столпа и утверждения истины» (1914); в современном издании источники цитат Флоренского см.: [58, с. 164, 70].

[4] «Можно ли утверждать в одно и то же время, что антиномичен грех и что антиномична истина? Не значит ли это в переводе на более простой язык, что истина — греховна, или же, что грех и есть настоящая истина? <…> Однако, к величайшему моему удивлению, — *антитезис* отца Флоренского говорит как раз обратное. Самая истина есть антиномия: “только в антиномию и можно верить; всякое же суждение не антиномичное просто признается или просто отвергается рассудком, ибо не превышает рубежа эгоистической обособленности его” (с. 147). По мысли отца Флоренского, самая спасительность догмата обусловливается его антиномичностью, благодаря которой он может быть точкой опоры для рассудка» [50, с. 294]. В современном издании цитируемый текст см.: [58, с. 152].

[5] «Как раз на вопрос об “антиномичности” откровения мы имеем весьма недвусмысленный ответ апостола Павла: “Сын Божий Иисус Христос, проповеданный у вас нами, мною и Силуаном и Тимофеем, не был «да» и «нет»; но в Нем было «да» (ибо все обетования Божии в Нем «да» и в Нем «аминь») — во славу Божию, через нас” (II Кор. I, 19–20)» [50, с. 295].

[6] «Обращаю внимание на чрезмерную *общность* этого положения. Ведь если и в самом деле верно, что *всякая* тайна религии — *зараз* и да и нет, то мы должны признать одинаково истинным и то, что есть Бог, и то, что Его нет, и то, что Христос воскрес, и то, что Он не воскресал вовсе» [50, с. 295]. Речь Трубецкого содержит скрытую аллюзию на Первое послание ап. Павла

к Коринфянам. Флоренский в разных местах *Столпа* обращается к идее *coincidentia oppositorum* Николая Кузанского, в особенности в письмах «Сомнение», «Противоречие» и «Геенна». Он пишет: «Наконец, к числу глубоких и творчески мощных представителей антиномизма нужно причислить кардинала Николая Кузанского с его учением о coincidentia oppositorum, т. е. о совпадении в Боге противоположных определений» [58, с. 162]. Для более углубленного рассмотрения данного понятия и его исторической эволюции см.: [25].

[7] «Он <Флоренский> просто-напросто употребляет слова “антиномия” и “антиномичность” в двух разных смыслах. В качестве характерной черты греховного состояния антиномия всегда обозначает *противоречие*; по отношению к рассудку с этой точки зрения антиномизм обозначает его *внутреннюю противоречивость*. Напротив, когда автор говорит об “антиномичности догмата” или церковных песнопений, это большею частью надо понимать в том смысле, что догмат есть некоторое объединение мировых противоположностей (coincidentia oppositorum)» [50, с. 295–296].

[8] «Антиномия и антиномизм коренятся вообще в *рассудочном понимании* мировых тайн; когда же мы поднимаемся над рассудочным пониманием, антиномии тем самым разрешаются — противоречия превращаются в объединение противоположностей — coincidentia oppositorum — и разрешение совершается в меру *нашего подъема*» [50, с. 297]. Из дальнейшего хода рассуждения Трубецкого становится очевидной связь с последующим замечанием: «В этом и заключается настоящий ответ на вопрос о разрешимости антиномий вообще, и религиозных антиномий в особенности. О. Флоренский дает отрицательный ответ на этот вопрос. “Каким холодным и далеким, каким безбожным и черствым кажется мне то время моей жизни, когда я считал антиномии религии разрешимыми, но еще не разрешенными, когда в своем гордом безумии утверждал логический монизм религии” (с. 163)» [50, с. 297]. В современном издании цитируемый текст см.: [58, с. 168].

[9] «Он <Флоренский> требует, чтобы ради Бога мы отказались “от монизма в мышлении”; и именно в этом он видит “начало истинной веры” (с. 65). Тут у о. Флоренского идет речь вовсе не о каком-либо метафизическом монизме; тот логический монизм, который он отвергает, есть именно стремление разума — все привести к единству Истины: именно в этом он видит “диавольскую гордыню”. По его мысли, “монистическая непрерывность” — таково знамя крамольного рассудка твари, отторгающейся от своего Начала и корня и рассыпающегося в прах самоутверждения и самоуничтожения. Напротив, “дуалистическая прерывность” — это знамя рассудка, погубляющего себя ради своего Начала и в единении с Ним получающего свое обновление и свою крепость (с. 65)» [50, с. 299]. В современном издании цитируемый текст см.: [58, с. 70]. Как пишет Оппо, Флоренский «признает пределы клас-

сической рационалистической гносеологии, тогда как иная философия познания может сосредоточить внимание именно на самом пределе, чтобы, так сказать, разоблачить его природу как “предела” и тем самым выработать иной взгляд на него» [33, p. 79]. Оппо напоминает, что Трубецкой полемизирует с этим воззрением Флоренского и в своей книге 1918 г. «Смысл жизни»: «Евгений Трубецкой <…>, резко критиковал антиномическую теорию познания Флоренского <…>, противопоставляя ей свою приверженность аристотелевскому разуму и логике, в особенности в богословской перспективе, которую он определял как “логический монизм”» [33, p. 79]. Здесь Флоренский имеет в виду свою концепцию математической непрерывности и прерывности, восходящую к его занятиям в Московском университете под руководством проф. Николая Бугаева и получившую развитие в ряде его ранних работ; ср.: [57, с. 70–129]. Помимо различных культурных, и, в частности, математических, отсылок, подразумеваемых Флоренским в данном утверждении, основная идея, которую он связывает с «монизмом мысли», состоит в притязании рассудка объяснить всю тайну бытия и Божественного посредством человеческих логических и гносеологических категорий. С его точки зрения, разум человека способен раскрыться навстречу сверхрациональному измерению и вверить себя откровению тайны Божией, превосходящей пределы человеческой меры. В том месте, на которое Трубецкой указывает в ходе своей критики, Флоренский в качестве образца этой смиренной возможности, дарованной человеческому уму, приводит Пресвятую Деву Марию (Лк. 1: 38): «Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему» [58, с. 70].

[10] См.: [58, с. 43; 50, с. 289].

[11] «Cibus sum grandium: cresce et manducabis me. Nec tu me in te mutabis sicut cibum carnis tuae, sed tu mutaberis in me» (Augustinus. *Confessiones*, VII, 10, 16).

[12] «Sed posteaquam fovisti caput nescientis et clausisti oculos meos, ne viderent vanitatem. Cessavi de me paululum, et consopita est insania mea, et evigilavi in te et vidi te infinitum aliter, et visus iste non a carne trahebatur» (Augustinus. Confessiones, VII, 14, 20). О «“Radians in me vehementer” а “Evigilavi in te”», см.: [50, с. 290]. Трубецкой проводит параллель между переживанием Флоренского и опытом Августина: «Чем мучительнее ощущение геенны, тем более понятным становится тот страстный порыв к Истине, который слышится в словах молитвы: “Из глубины воззвах к тебе, Господи”. В нем — заключается тот непосредственный переход к Фаворскому свету, который некогда огненными чертами был изображен блаженным Августином: “Ты поразил мое слабое зрение твоими могучими лучами (radians in me vehementer), и я содрогнулся любовью и ужасом и увидал, что далеко отстою от Тебя, пребывая в чуждой Тебе области, и как бы услышал голос Твой с высоты: Я есмь пища сильных; расти, и будешь питаться Мною. И ты не превратишь меня в себя,

как ты превращаешь хлеб твой плотский, но сам превратишься в Меня". Переход этот совершается не процессом логического рассуждения, а страстным порывом человеческой души. Evigilavi in te. "Я пробудился в Тебе", — говорит бл. Августин. И пробуждение это одними человеческими силами невозможно. Оно есть чудо благодати над человеческим естеством: в этом смысле понимает его и о. Флоренский» [50, с. 289–290]. В частности, автор имеет в виду те автобиографические отсылки, которые Флоренский приводит в письме «Геенна» [58, с. 210–263].

[13] См.: [58, с. 488; 50, с. 290].

[14] Иванов, как можно думать, здесь отмечает, что Флоренский рассматривает тексты и гимнографические песнопения, созданные для богослужения на протяжении веков, как свидетельства такого понимания человеческой и космической реальности, которое носит антиномический характер. Флоренский неоднократно обращается к этой теме в своей книге. Так, например, в письме «Противоречие»: «Тайны религии — это не секреты, которые не следует разглашать, не условные пароли заговорщиков, а невыразимые, несказанные, неописуемые *переживания*, которые не могут облечься в слово иначе, как в виде противоречия, которые зараз — и "да" и "нет". Это — "вся паче смысла… таинства". Вот почему, делаясь церковным песнопением, восторг души неизбежно облекается в оболочку своеобразной игры понятий. Вся церковная служба, особенно же каноны и стихиры, переполнены этим непрестанно-кипящим остроумием антитетических сопоставлений и антиномических утверждений. Противоречие! Оно всегда тайна души, — тайна молитвы и любви» [58, с. 163]. В этой связи недавняя статья Горячева [3, с. 195–203] обращает внимание на патристические цитаты, привлекаемые Флоренским для его аргументации, — цитаты, оставленные Трубецким без внимания в контексте его критики, — и показывает, что антиномизм характеризует и современный подход значительной части православного богословия, в том числе новейшего времени: «Современное богословие, как в России, так и за ее пределами, активно использует понятие антиномии, зачастую не сознавая его генезиса» [3, с. 195–203, 201]; см. также: [5]. В книге С.С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы» [1, с. 134–155], показано, что антиномическая природа Божественной истины порождает целый ряд риторических фигур, действительно характеризующих гимнографические тексты византийской литургии, — таких, например, как антитеза и оксюморон; ср.: [3, с. 195–203, 200–201].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. *Ваганова Н.А.* Таинство, догмат и антиномия в софиологии прот. С. Булгакова // Вестник ПСТГУ. I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2013. № 4 (48). С. 40–51.
3. Видимые и невидимые миры Павла Флоренского: Сб. ст. и мат., посвящ. биографии и философскому наследию свящ. П.А. Флоренского / под ред. О.М. Седых. М.: Изд-во МГУ, 2026. 470 с.
4. *Горячев Д.А., свящ.* Антиномика Флоренского. Белгород: Политерра, 2022. 172 с.
5. *Горячев Д.А., свящ.* Богословская антиномия: теологика или теоэстетика? // Христианское чтение. 2021. № 4. С. 125–136. https://doi.org/10.47132/1814-5574_2021_4_125
6. *Горячев Д.А., свящ.* Понятие антиномии: терминологические границы и богословские аспекты // NOMOTHETIKA: Философия. Социология. Право. 2021. № 2 (46). С. 230–238. https://doi.org/10.52575/2712-746X-2021-46-2-230-238
7. *Горячев Д.А., свящ.* Священник Павел Флоренский об антиномиях // Вопросы богословия. 2019. № 2 (2). С. 38–58.
8. *Горячев Д.А., свящ.* Софиология священника Павла Флоренского: антиномический подход // Вестник РХГА. 2022. № 1 (23). С. 165–180. https://doi.org/10.25991/VRHGA.2022.23.1.013
9. Обретая Путь. Павел Флоренский в университетские годы: в 2 т. / под ред. П.В. Флоренского. М.: Прогресс-Традиция, 2011–2015. Т. 1. 584 с.; Т. 2. 737 с.
10. Павел Александрович Флоренский / под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: РОССПЭН, 2013. 276 с.
11. *Половинкин С.М.* Антиномическое понимание Софии у священника Павла Флоренского // Софиология и неопатристический синтез: богословские итоги философского развития / под ред. К.М. Антонова, Н.А. Вагановой. М.: ПСТГУ, 2013. С. 44–56.
12. *Половинкин С.М.* Реальность 1920–1930-х годов и «Мнимости в геометрии» свящ. Павла Флоренского // Русская религиозная философия: Избран. статьи. СПб.: РХГА, 2010. С. 68–86.
13. *Половинкин С.М.* Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: РГГУ, 2015. 368 с.

14. *Хоружий С.С.* О философии священника Павла Флоренского // *Флоренский П.А.* Соч.: в 3 т / под ред. А. Трубачева. М.: Правда, 1990. Т. 1: Столп и утверждение истины (I). С. VI–XV.
15. *Шапошников В.А.* Категория числа в конкретной метафизике Павла Флоренского // Число: Сб. ст. / под ред. А.Н. Кричевец. М.: МАКС пресс, 2009. С. 341–367.
16. *Шишкин А.Б.* О границах искусства у Вяч. Иванова и о. Павла Флоренского // Священник Павел Флоренский: освоение наследия / под ред. Н. Каучишвили, Н.К. Бонецкой. М.: Помовский и партнеры, 1994. С. 199–235.
17. *Bažanov V.A.* The dawn of paraconsistency: Russia's logical thought in the turn of XX century // Manuscrito. 2011. № 1 (34). P. 89–98.
18. *Benassi C.* Note sul metodo di Florenskij // Studium. Contemporary Humanism Annals. 2025. № 3. P. 174–192.
19. *Betti R.* La matematica come abitudine del pensiero. Le idee scientifiche di Pavel Florenskij. Milano: Mimesis, 2022. 172 p.
20. *Betti R.* Lettera a Florenskij sulla teoria delle categorie // Divus Thomas. 2016. № 3 (119). P. 267–283.
21. *Biryukov D.* Synergy, energy and symbol in Pavel Florensky and Palamism // Scottish Journal of Theology. 2021. № 2 (74). P. 147–157.
22. *Bronnikov A.* Florensky and Science // Faith and reason in Russian thought / ed. by T. Obolevitch, P. Rojek. Kraków: Copernicus Center Press, 2015. P. 91–116.
23. *Buidentag J., Puglisi A.* The logic of antinomy in religious discourse: Pavel Florensky's meta-language of theology, science and art // Theological Studies. 2021. Vol. 77, iss. 3. Article a6635. https://doi.org/10.4102/HTS.V77I3.6635
24. *Cerrigone M.E.* La verità è una fortezza assediata. La potenza e il dolore delle antinomie della conoscenza // Il pensiero polifonico di Pavel Florenskij. Una risposta alle sfide del presente / ed. by S. Tagliagambe, A. Oppo, M. Spano. Cagliari: PFTS University Press, 2018. P. 351–374.
25. *Drago A.* The coincidentia oppositorum in Cusanus (1401–1464), Lanza del Vasto (1901–1981) and beyond // Epistemologia. 2010. № 33. P. 305–328.
26. *Foltz B.* The Fluttering of Autumn Leaves: Logic, Mathematics, and Metaphysics in Florensky's The Pillar and Ground of the Truth // Studia Humana. 2013. № 3 (2). P. 3–18.
27. *Gallagher B.* God as Absolute and Absolute-Relative in Bulgakov: Theological Antinomy in the Doctrine of God // Freedom and Necessity in Modern Trinitarian Theology. Oxford: Oxford University Press, 2016. P.70–94.https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198744603.003.0005

28. *Gallagher B.* “Sophiological Antinomism” — Sergii Bulgakov’s Debt and Critique of Vladimir Solov’ev // Freedom and Necessity in Modern Trinitarian Theology. Oxford: Oxford University Press, 2016. P. 45–69. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198744603.003.0004
29. *Gavrilyuk P.L.* Divine Judgment in Pavel Florensky and Sergius Bulgakov // International journal of Orthodox Theology. 2018. № 3 (9). P. 9–31.
30. *Krečič P.* Development and Reality of Antinomy in Russian Religious Thought // Bogoslovni vestnik. 2012. № 4 (72). P. 653–664.
31. *Louth A.* Modern Orthodox Thinkers. Downers Grove (Illinois): IVP Academic, 2015. 383 p.
32. *Moore H.J.* Antinomism in Twentieth-Century Russian Philosophy: The Case of Pavel Florensky // Studies in East European thought. 2020. № 1 (73). P. 53–76. https://doi.org/10.1007/s11212-020-09378-y
33. *Oppo A.* Antinomy and Symbol: Pavel Florensky’s Philosophy of Discontinuity. Leiden; Boston: Brill, 2024. 216 p. https://doi.org/10.1163/9789004709836
34. *Polesana P.* Alle fonti della Colonna. Genesi della prima edizione de “La colonna e il fondamento della verità” di P.A. Florenskij. Lugano-Siena: Eupress FTL–Edizioni Cantagalli, 2025. 341 p.
35. *Porus V.* Pavel Florensky: une philosophie antinomique de la culture et de l’individualité // Cahiers de philosophie de l’université de Caen. 2011. № 48. P. 75–92.
36. *Ridderman E.* The antinomy of gehenna: Pavel Florensky’s contribution to debates on hell and universalism // Scottish journal of theology. 2021. Vol. 74, issue 3. P. 235–251. https://doi.org/10.1017/S0036930621000405
37. *Rojek P.* Pavel Florensky’s Theory of Religious Antinomies // Logica universalis. 2019. Vol. 13. P. 515–540. https://doi.org/10.1007/s11787-019-00234-0
38. *Tagliagambe S.* Chiralità. La vita e l’antinomia. Gli eroi dei due mondi. Milano: Mimesis, 2021. 282 p.
39. *Troitsky V.* L’Antinomie dans la vision du monde de P.A. Florenski et les traditions européennes // Pavel Florenski et l’Europe / ed. by F. Corrado-Kazanski. Pessac: Maison des Sciences de l’Homme d’Aquitaine, 2013. P. 68–78.
40. *Valentini N.* Forme della ragione. Dialettica, antinomia e nuovi modelli di razionalità // Humanitas. 2003. № 4 (63). P. 574–598.
41. *Zalamea F.* Antinomias de la creación. Las fuentes contradictorias de la invención en Valéry, Warburg, Florenski. Santiago (Chile): Fondo de cultura economica, 2013. 218 p.

42. *Šapošnikov V.A.* Il desiderio di concretezza: la metodologia di Padre Pavel Florenskij e l'apologetica cristiana // Il pensiero polifonico di Pavel Florenskij. Una risposta alle sfide del presente. 2018. P. 159–191.
43. *Žak L.* Lo stupore della complessità. Introduzione al pensiero complesso di Pavel A. Florenskij. Milano: Mimesis, 2026. 250 p.
44. *Žust M.* À la recherche de la vérité vivante. L'expériènce religieuse de Pavel A. Florensky (1882–1937). Roma: Lipa, 2003. 385 p.

Источники

45. *Булгаков С.Н.* Первообраз и образ: соч. в 2 т. СПб.: ИНАПРЕСС, М.: Искусство, 1999. Т. 1: Свет невечерний. 416 с.
46. *Иванов В.И.* По звездам: Опыты философские, эстетические и критические статьи и афоризмы: в 2 кн. / под ред. К.А. Кумпан. СПб.: Пушкинский Дом, 2018. Кн. 1: Тексты. 430 с.
47. *Иванова Л.* Воспоминания. Книга об отце / под ред. Дж. Мальмстада. Париж: Atheneum, 1990. 358 с.
48. Нашедшие Град. История Христианского братства борьбы в письмах и документах / под ред. С.В. Черткова. М.: Кучково поле; Спасское дело, 2017. 472 с.
49. *Нестеров М.В.* Письма / под ред. О.Н. Нечипуренко. Л.: Искусство, 1988. 536 с.
50. П.А. Флоренский: pro et contra. Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей / под ред. К.Г. Исупов. СПб.: РХГА, 2001. 823 с.
51. Переписка Е.Н. Трубецкого и П.А. Флоренского // Вопросы философии. 1989. № 12. С. 99–111.
52. Переписка Ф.Д. Самарина и свящ. П.А. Флоренского // Вестник РХД. 1978. № 125. С. 258–259.
53. *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. Берлин: Слово, 1922. 283 с.
54. *Флоренский П.А.* Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): Биографическая характеристика // *Флоренский П.А.* Философские, богословские и критические труды 1908–1933 гг. Сергиев Посад; СПб.: Общ-во памяти иг. Таисии, 2021. С. 645–706.
55. *Флоренский П.А.* Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. 70 с.
56. *Флоренский П.А.* Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка / под ред. Е.В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. 661 с.

57. *Флоренский П.А.* Соч.: в 4 т. / под ред. иг. Андроника (Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачевой. М.: Мысль, 1994. Т. 1. 797 с.; 1996. Т. 2. 880 с.; 2000. Т. 3 (1). 625 с.; 2000. Т. 3 (2). 625 с.; 1998. Т. 4. 795 с.
58. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / под ред. А. Трубачев. М.: Академический проект, 2017. 905 с.
59. *Флоренский П.А.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи) / под ред. А. Трубачев. М.: Академический проект, 2018. 684 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-110-122
https://elibrary.ru/ATAMJP
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ТРАГИЧЕСКИЙ АНТИНОМИЗМ ДОСТОЕВСКОГО У ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

© 2026 г. Д.А. Жерноклеев

Аннотация: Статья посвящена пониманию романной формы Достоевского в работе Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911). Иванов выводит трагизм за пределы психологического и идеологического содержания романа и связывает его с антиномическим напряжением, пронизывающим форму на всех ее уровнях. Структуру этого напряжения Иванов раскрывает через три антиномии: страдания, красоты и веры. Они не образуют последовательных стадий, однако порядок их рассмотрения задает движение от гегелевского этического понимания страдания к августиновской антропологии «проникновения» (transensus). Анализ трагического оказывается частью более широкого теологического замысла Иванова, направленного на возвращение искусства к его религиозным основаниям.

Ключевые слова: Достоевский, Вяч. Иванов, Бл. Августин, роман-трагедия, трагическая антиномия, поэтика, страдание

Информация об авторе: Денис Александрович Жерноклеев — PhD, старший преподаватель, Вандербильтский университет, Вандербильт Плейс, д. 2301, 37240 г. Нэшвилл, штат Теннесси, США.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-6704-0842

E-mail: denis.zhernokleyev@vanderbilt.edu

Для цитирования: *Жерноклеев Д.А.* Трагический антиномизм Достоевского у Вячеслава Иванова // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 110–122. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-110-122

DOSTOEVSKY'S TRAGIC ANTINOMISM IN VYACHESLAV IVANOV'S INTERPRETATION

© 2026. Denis A. Zhernokleyev

Abstract: This article examines Vyacheslav Ivanov's account of form in Fyodor Dostoevsky's novels, focusing on his essay "Dostoevsky and the Novel-Tragedy" (1911). For Ivanov, the tragic is an antinomic tension that permeates every level of novelistic form and resists reduction to psychological or ideological terms. His analysis turns on three antinomies: suffering, beauty, and faith. These antinomies do not constitute successive stages, yet their order gives direction to Ivanov's argument, leading from a Hegelian ethical understanding of suffering to an Augustinian anthropology of *transensus*. This movement reveals the theological purpose of Ivanov's reading of Dostoevsky, which belongs to a larger project of returning art to its religious foundations.

Keywords: Dostoevsky, Vyacheslav Ivanov, Augustine, novel-tragedy, tragic antinomy, poetics, suffering

Information about the author: Denis A. Zhernokleyev, PhD, Senior Lecturer, Vanderbilt University, Vanderbilt Place, 2301, TN 37240 Nashville, USA.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-6704-0842

E-mail: denis.zhernokleyev@vanderbilt.edu

For citation: Zhernokleyev, D.A. "Dostoevsky's Tragic Antinomism in Vyacheslav Ivanov's Interpretation." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 110–122. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-110-122

Статью Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911) принято считать одной из исходных точек формального подхода к творчеству Ф.М. Достоевского [1; 8]. В ней автор выводит трагизм за пределы идеологической и психологической интерпретации и связывает его с организацией романной формы. В ее основании Иванов выделяет антиномизм как поэтический принцип, который удерживает противоречия в состоянии неразрешимого напряжения. В этом отношении Иванов отличает трагизм Достоевского от аристотелевского понимания трагического. У Аристотеля катарсис преодолевает антиномичность посредством терапевтического снятия напряжения. У Достоевского напряжение устремляет роман к катастрофе, заставляя читателя до конца пройти через мистический ужас.

Главной «метафизической антиномией», структурирующей поэтику Достоевского, Иванов, следуя традиции, восходящей к Вл. Соловьеву, называет антиномию «личной воли». В романах Достоевский, по мнению Иванова, проявляет «тайну антиномического сочетания обреченности и вольного выбора в судьбах человека» [19, с. 413]. Человек при этом рассматривается как радикально свободный в акте последнего решения, и вместе с тем как уже вовлеченный в трагическую необходимость бытия, которая не снимается никаким этическим или психологическим объяснением. Свобода здесь не противопоставляется судьбе и не отменяет ее. Она реализуется внутри судьбы через разрыв замкнутости эмпирического «я» и утрату всякой иллюзии самодостаточности. Личность у Достоевского: «одновременно и отделена от других личностей, и со всеми ими непостижимо слита; ее границы неопределимы и таинственны» [19, с. 520].

Таинственная природа личности у Достоевского не позволяет свести ее антиномичность к контрапункту свободы и несвободы. Здесь неприменим схематизм «простых линий», рассматривающий катастрофичность лишь как прогрессию от действия к последствию. М.М. Бахтин, по нашему мнению, ошибочно обвинял Иванова в приписывании Достоевскому аристотелевской, сюжетной катастрофичности [17, с. 187]. Иванов подчеркивает, что у Достоевского мы имеем дело с «трагедией потенцированной», т. е. с катастрофичностью, разлитой по всему телу романа и проникшей в каждую клеточку его структуры. Трагедия проявляется «в молекулярном строении» романа, в «отпечатлении и повторении того же антиномического принципа, какому подчинен весь организм» [19, с. 492]. Из этой нелинейной, разлитой по всему телу романа антиномичности следует особый, органически выстроенный «закон эпического ритма», который непрерывно наращивает драматическую тяжесть событий и превращает роман «в систему напряженных мышц и натянутых нервов» [19, с. 411].

В сложной, «потенцированной» антиномичности Достоевского Иванов выделяет три взаимосвязанные антиномии: страдание, красоту и веру, в каждой из которых, по его убеждению, писатель достигает степени, прежде не достигнутой христианской культурой. До Достоевского «мы не знали, что проблема *страдания* может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различения между добром и злом, что *красота* имеет Содомскую бездну, что *вера и неверие* не два различных объяснения мира, или два различных руководительства в жизни, но два разноприродных бытия» [19, с. 403] (выделено нами. — *Д.Ж.*).

В этой сжатой формуле Иванов задает целостное определение трагического мироощущения Достоевского. Страдание здесь выводится за пределы морально-психологической интерпретации. Оно не объяснимо внешними причинами, такими как наказание, травма, болезнь или чья-либо жестокость, и потому не сводимо к этическим категориям добра и зла. Иванов понимает страдание у Достоевского как самодовлеющее бытие.

Красота у Достоевского амбивалентна. Она одновременно способна быть источником божественной гармонии и началом демонического разложения, что делает ее проблематичным моральным ориентиром.

Третья антиномия связана с верой. Обычно вера и неверие трактуются как две позиции в рамках общего смыслового поля, как два возможных мировоззренческих ответа. У Достоевского это различие имеет онтологическую природу, поскольку вера и неверие определяют само бытие человека.

Три антиномии Достоевского у Иванова следует понимать динамически, однако эта динамика не линейна и не предполагает последовательных стадий. Здесь уместна лишь отдаленная аналогия с кьеркегоровским различением эстетической, этической и религиозной сфер. Если у Кьеркегора данный ряд начинается с эстетического измерения, то Иванов выстраивает свою систему антиномий исходя из этического. В отличие от Кьеркегора, для которого указанные сферы являются качественно различными и предполагают решающий экзистенциальный переход, в представлении Иванова все три антиномических измерения у Достоевского существуют одновременно и образуют устойчивую конфигурацию взаимного пересечения и напряжения. При этом разрыв с нормативной этичностью для Иванова принципиально значим, что последовательно подчеркивается им на протяжении всей статьи. Именно через онтологизацию страдания Достоевский, в прочтении Иванова, осуществляет переход от сентиментальной метафизики Просвещения к древнегреческому трагическому мироощущению, к «чистой трагедии» [19, с. 409].

Для Иванова Достоевский не столько совершает онтологический сдвиг в христианской культуре, сколько становится его проводником. В отличие от Н.А. Бердяева, для которого Достоевский едва ли не впервые открывает миру христианство, Иванов не усматривает в нем радикально нового мыслителя. Прорыв, который действительно осуществляет Достоевский, направлен не к новому как таковому, а к предельному выражению той динамики, которую христианская, прежде всего западная, культура переживает на протяжении столе-

тий. Достоевский доводит эту динамику до ее крайней, трагической формы. Как пишет Иванов, «Достоевский как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру» [19, с. 402].

К такому, на первый взгляд пафосному, определению роли Достоевского как переместителя планетарной системы следует отнестись всерьез. Трагическую антиномичность личности у Достоевского Иванов понимает глобально, как динамику напряжения космических координат. Важным в этом контексте становится сравнение Достоевского с Данте, лейтмотивом проходящее не только через рассматриваемую статью, но и через все наследие Иванова [9]. Подобно Данте, который из глубины пещеры, на ночлеге в Чистилище, продолжает видеть звезды, Достоевский зажигает «на краю горизонта самые отдаленные маяки», которые как «звезды небесные» образуют для души, спускающейся в ад собственного подполья, космические ориентиры [19, с. 402–403].

При всей уникальной религиозно-поэтической близости Достоевского и Данте сравнение между ними для Иванова не может быть прямым:

> «Учение Данте эпически совершенно и статично, как сама догма, непоколебимо, как строй ада, и при всей мощной напряженности внутренней жизни покоится в самом себе как небесная роза, дышащая в излучениях бесчисленных душ; апологетика Достоевского в сущности своей динамична и трагична» [19, с. 554].

Данте статичен, так как его космос основан на аристотелевско-птолемеевской модели, переосмысленной в свете схоластического богословия Фомы Аквинского. Здесь существует напряжение, но, как и в поэтике Аристотеля, оно не антиномично и телеологически устремлено к иерархии и гармонии. Внутри такого космоса чистилище и даже ад пронизаны спокойствием, позволяющим Данте и его вожатому Вергилию благополучно пройти свой путь.

Ад Достоевского принципиально иной, не просто обжигающий, а разрушающий. У Достоевского нет вожатого, кроме лика Христова, и Беатриче триумфально не посылает ему знамений с небес [19, с. 555]. Божественная красота у Достоевского не райски умиротворенная красота Беатриче, а «нисшедшая для спасения мира» инфернальная красота Настасьи Филлиповны, «попавшая в плен материи

и осквернённая Красота» [19, с. 545]. Согласно этой трагической траектории нисхождения божественной красоты, Достоевский, по Иванову, и перемещает планетарную систему. Динамика райски ориентированного дантовского восхождения устремляется у Достоевского в адскую бездну внутреннего человека[1].

Антиномичность в принципе нельзя рассматривать в малом приближении как набор механических противоречий внутри субъекта. В таком прочтении она рискует быть сведенной к психологизму и утратить свое онтологическое измерение. Трагический антиномизм Достоевского интересует Иванова именно потому, что он открывает доступ к тому напряжению, которое организует и удерживает целостность мироощущения. Антиномия способна охватить вселенную как целое. Схожим образом антиномичность функционирует у родоначальника антиномического дискурса Канта, который вводит понятие антиномии в контексте рациональной космологии. Для Канта антиномия обнаруживает свой подлинный смысл в предельном горизонте разума, в попытке мыслить мир как целое. Однако если у Канта антиномия возникает как следствие превышения разумом собственных границ и снимается через ограничение познавательных притязаний, то у Достоевского антиномичность, напротив, направлена на постижение вселенной в ее онтологической реальности.

Три антиномии не образуют последовательных стадий, однако порядок их анализа задает определенную логику движения. Можно предположить, что трагическая антиномичность Достоевского, как и проблематика трагедии в целом, интересует Иванова не сама по себе. Исследование трагического у него подчинено более широкой задаче возвращения искусства к его религиозным основаниям. Иванов выступает здесь как последовательно теологический мыслитель. В отличие от многих современников, религиозно-философские построения которых нередко носят реактивный и фрагментарный характер, мысль Иванова обладает отчетливо выраженной теологической проектностью. В ней различима еще не завершенная, но уже заданная траектория, в рамках которой Достоевский выступает скорее спутником, чем конечным горизонтом.

Откуда и куда движется мысль Иванова? В самом кратком виде ее траекторию можно описать как переход от гегелевской перспективы к августинианской. Безусловно, интеллектуальный контекст

[1] Динамика восхождения и нисхождения у Иванова не линейна и во многом созвучна августиновской, где погружение во внутреннюю глубину души одновременно является восхождением [7, с. 451; 15].

размышлений Иванова о трагичности Достоевского чрезвычайно широк: здесь можно обнаружить и Ницше, и Шеллинга с Шопенгауэром, и, конечно, Аристотеля. Однако для выделенного нами перечня антиномий ключевыми ориентирами оказываются именно Гегель и Августин.

Присутствие Августина в рассуждениях Иванова о Достоевском столь очевидно, что порой создается впечатление, будто интерес к Достоевскому возникает у него как производный от первичного интереса к Августину [4]. Здесь, несомненно, сказывается влияние французского символизма и тесное соприкосновение Иванова с католическим возрождением, ориентированным на преодоление гегельянского наследия через возвращение к Августину [7, с. 446–447]. С католическим возрождением Иванов тесно соприкасается в первый период своего пребывания в Европе [16]. К этому времени Достоевский уже становится одним из ключевых авторов для теологических кругов как протестантской, так и католической традиции. Этим соприкосновением с западными интеллектуальными контекстами, по-видимому, объясняется непроизвольный учет западного читателя в статьях Иванова о Достоевском. Иванов отчетливо различает значение Достоевского для русской и западной культур. Если для русской культуры Достоевский, по мысли Иванова, открывает и в известном смысле формирует духовную глубину («сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство» [19, с. 402]), то для западной культуры он становится оправданием глубины, уже открытой блаженным Августином в «Исповеди» и впоследствии забытой в результате ее сентиментального упрощения в «Исповеди» Руссо. В этом смысле Достоевский помогает западной мысли вернуться к августиновской антропологии, дискредитированной натуралистическим психологизмом Руссо [12].

Влияние Августина в статье Иванова обнаруживается уже в третьей антиномии — вере как модусе бытия: «вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководительства в жизни, но два разноприродных бытия» [19, с. 403]. В этом утверждении нетрудно услышать отзвук знаменитого августиновского принципа «верь, чтобы разуметь» (crede, ut intellegas) [6]. Августин подчеркивает онтологический статус веры менее прямо, чем Иванов, однако положение о предшествовании веры знанию определяет у него само условие понимания. Волевая природа веры, у Августина выраженная в форме призыва или даже повеления, не отменяет ее онтологического смысла.

Как и у Августина, у Иванова воля возникает, точнее, со-рождается в «мистической глубине сознания», и потому неотделима от веры [19, с. 419]. В расширенной версии приведенной цитаты у Иванова появляется созвучное августиновской духовной антропологии понятие «воли-веры»:

> «Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей *воли-веры*, а не общественного сознания и исторической участи» [19, с. 403] (выделено нами. — *Д.Ж.*).

В данной цитате мы видим, как от гегелевских идеалистических понятий «общественного сознания» и «исторической участи» Достоевский движется к августиновскому антропологическому понятию «воли-веры», преломленному в свете онтологии народной соборности.

Позже в статье Иванов уже прямо связывает антропологию Августина и Достоевского через идею взаимного «проникновения» душ. Субъективность современного сознания у Достоевского преодолевается согласно августиновской формуле: «выйди за пределы самого себя» (transcende te ipsum), через состояние, «при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект» [19, с. 419][2]. Речь идет о радикальном онтологическом преображении личности, а не просто о «периферическом распространении границ индивидуального сознания» [19, с. 419]. Такое состояние не может быть достигнуто ни рациональным образом, ни посредством культивирования морального чувства. При всей важности морали, нормативная этика, по Иванову, не способна разрешить фундаментальную онтологическую проблему познания, а именно неизбежное отношение к другому как к объекту.

Проникновение чудесным образом преодолевает проблему объективирующего сознания благодаря антиномической природе личности, которая, по Иванову, одновременно «отделена от других личностей, и со всеми ими непостижимо слита» [19, с. 438]. Психологическое (натуралистическое) объяснение антиномии личности

---

[2] У Августина эта формула звучит буквально как «transcende et te ipsum» и встречается в § 39 трактата «De vera religione», где разворачиваются размышления о человеческой душе и ее призвании к познанию истины, обитающей, по Августину, «во внутреннем человеке» (см.: [7, с. 447]).

невозможно, так как она «неопределима и таинственна». И тем не менее возможно сказать, что через катастрофическое напряжение антиномичной энергии в глубине сознания свершается «некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации» [19, с. 419]. В условиях экстремального напряжения в глубине души возникает способность к совершенной, не объективирующей любви.

Катастрофичность такого глубинного переживания божественной любви невозможно преувеличить; его ценой становится радикальное «самоотчуждение личности» [19, с. 419]. Проникновение предполагает абсолютное утверждение, «всею волею и всем разумением», чужого бытия, «ты еси»: «При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей все содержание моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта» [19, с. 419]. Апофатическое «как бы» у Иванова исключает здесь любое строго логическое замещение одного субъекта другим. Иванов намеренно погружает свой язык внутрь халкидонской христоцентричной онтологии нераздельного и неслиянного сосуществования двух природ Христа. Это подчеркивается характерным для теологии Иванова грамматическим переходом из актива в пассив: «“Ты еси” значит не “ты познаешься мною, как сущий”, а “твое бытие переживается мною, как мое”, или: “твоим бытием я познаю себя сущим”»[3] [19, с. 419]. Страдательный залог здесь доносит идею Иванова о преодолении активного/эпистемологического режима сознания. При этом личность не теряет способность познавать, но преображается познанием себя через бытие другого: «твоим бытием я познаю себя сущим».

Достоевский движется к августиновской антропологии «проникновения» вследствие глубоко прочувствованного им кризиса этической картины мира. Сходное движение в сторону Августина Иванов усматривает и у Данте, настойчиво подчеркивая в его поэтике августиновскую антропологию, образующую важный противовес антропологии Фомы Аквинского, также присутствующей в поэтике Данте [5; 11]. О значимости августиновского вектора в прочтении Данте Ивановым свидетельствует и характерное снижение им роли морального аспекта при одновременном акценте на онтологическом, исповедальном измерении [9, p. 129–130]. Можно допустить, что, занижая значимость этики у Данте, Иванов не столько игнорирует ее

[3] О значении перехода из действительного (активного) в страдательный (пассивный) залог и обратно в поэтическом языке Иванова см. статью Л.А. Гоготишвили: [3].

роль, сколько подчеркивает переживаемую Данте угрозу утраты христианской культурой мистической природы личности.

Искушение рационализировать внутренний духовный опыт, согласно Иванову, сопровождает западную культуру со времен Сократа. Так, Толстой, настойчиво ища «норму добра», поддается сократическому убеждению в том, что добру можно научить посредством доказательств и что правильное понимание вещей само по себе делает человека нравственно совершенным[4]. Этому упрощающему реальность теоретизму Сократа Достоевский противопоставляет «дух Диониса» и радикально внеэтическое, мистическое понимание всеобщей вины, вины всех перед всеми [19, с. 420]. В данном противопоставлении Сократа и Диониса у Иванова отчетливо слышится влияние Ницше, возлагающего в «Рождении трагедии» на Сократа ответственность за гибель трагического мироощущения. В отличие от Ницше, однако, критика сократической традиции у Иванова не распространяется на платонизм, к которому он продолжает относиться с уважением ввиду его фундаментального значения как для Августина, так и для христианской мистики в целом [2, с. 173].

Если присутствие Ницше в размышлениях Иванова о трагическом носит очевидный характер, то присутствие Гегеля, которого Иванов в своих трудах упоминает крайне редко, остается менее явным. И тем не менее гегелевская философия образует базовый контекст критики моралистической картины мира как у Иванова, так и у самого Ницше [13]. Как известно, Гегель преодолевает кантовскую антиномичность именно через этику, расширяя ее понимание от совокупности абстрактных норм до объективно существующей общественной и политической реальности (Sittlichkeit). В этой объективной, исторически сложившейся этической среде субъективно переживаемая свобода личности должна примириться с объективным порядком вещей. Такое этико-рациональное общество, в котором, с точки зрения Гегеля, человека можно и убедить в необходимости добра, и научить добру, берет свое начало в сократической дискурсивной традиции. Антисократизм Ницше и Иванова в этом контексте следует рассматривать как реакцию на гегелевскую картину мира [14].

Гегель выступает главным философским оппонентом трагической антиномичности, к восстановлению которой стремится Иванов [10]. В его системе современное искусство ориентировано на достижение

---

[4] Исследованию этого нормативного обольщения и утрате религиозного сознания в контексте русской традиции посвящена отдельная статья Иванова «Лев Толстой и культура» (1911) [19, с. 591–602].

социальной гармонии и удовлетворение притязаний разума. В «Лекциях по эстетике», в разделе «Принцип трагедии, комедии и драмы», Гегель определяет современное искусство как такое, в котором «трагическая твердость воли (tragische Festigkeit) и глубина коллизий настолько *смягчаются* (erweicht) и сглаживаются, что дело в конце концов может дойти до примирения интересов и *гармонического единения* (harmonische Vereinheitlichung) целей и индивидов» [18, т. 3, с. 583] (выделено нами. — *Д.Ж.*). Вследствие такого смягчения противоречий древняя трагедия с ее религиозной апокалиптикой роковой судьбы остается достоянием прошлого; современность же мыслится им как принципиально неапокалиптическая и направленная на созидание «века сего» (секулярная).

Страдание у Гегеля не является трагическим в строгом смысле: подлинной трагической безысходности в его системе нет. Гегель здесь выступает прямым последователем аристотелевского терапевтического понимания страдания. Оно предстает как необходимый, но преходящий момент движения к примирению с действительностью. Вина мыслится как личная, имеющая конкретные основания и поддающаяся этическому осмыслению. Преступление неизбежно имеет этическое измерение и может быть осмыслено социально и юридически.

Литературным жанром, который, по Гегелю, наилучшим образом соответствует этически созидаемой современной действительности, является воспитательный роман (Bildungsroman). Роман, как и современная драма, педагогически проецирует гармонию в социум. Именно такому прагматическому отречению от трагического антиномизма в искусстве Вячеслав Иванов противопоставляет роман Достоевского. Заглавие статьи Иванова «Достоевский и роман-трагедия», в котором роман и трагедия соединяются в одно слово, может рассматриваться как прямой ответ на гегелевскую концепцию романа.

Концепция «романа-трагедии» у Иванова соединяет историческое переосмысление романа как жанра с его феноменологическим пониманием как поэтического пространства, способного нести предельное антиномическое напряжение. Создавая новую трагическую форму, Достоевский не возвращает роман в древность, но переоткрывает вечные законы трагического мироощущения в контексте современности. Важным для осмысления трагического антиномизма Достоевского у Иванова становится антропологический аспект. Через катастрофическое напряжение поэтический антиномизм Достоевского переориентирует современное сознание, возвращая его от этического субъективизма к мистическому соприсутствию с ближним, к онтологии соборности.

Определяющим для Иванова оказывается теологический подход, проявляющийся в систематическом соотнесении поэтики Достоевского с августиновской религиозной антропологией. Разрабатываемое в статье теологическое прочтение Достоевского впоследствии находит свое развернутое выражение в обширной монографии Иванова «Достоевский: трагедия — миф — мистика», вышедшей в Тюбингене на немецком языке в 1932 г. [20]. Теологическому измерению в книге посвящена одна из трех ее частей: “Tragodumena”, “Mythologumena” и “Theologumena”. Благодаря своей трагической антиномичности русское христианство Достоевского в интерпретации Иванова предстает созвучным августиновской традиции западного христианства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Богданова О.А.* Вячеслав Иванов и становление науки о Достоевском на рубеже 1910–1920-х годов (М.М. Бахтин, Б.М. Энгельгардт, В.Л. Комарович) // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 143–170.
2. *Вестбрук Ф.* Dionysus und die dionisische Tragödie. Дионис и дионисийская трагедия. Вяч. Иванов: филологические и философские идеи о дионисийстве. München: Verlag Otto Sagner, 2009. 314 с.
3. *Гоготишвили Л.А.* Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 104–138.
4. *Дудек А.* Идеи блаженного Августина в поэтическом восприятии Вячеслава Иванова // Вяч. Иванов: pro et contra, антология: в 2 т. / сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. СПб.: ЦСО, 2016. Т. 2. С. 437–444.
5. *Ланда К.* Категория «проникновения» у Вяч. Иванова и Данте: опыт духовного восхождения // Соловьевские исследования. 2023. Вып. 1 (77). С. 152–173. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2023.1.152-173
6. *Осман Д.* Учение о вере и разуме Августина Аврелия: содержание и становление // Философская мысль. 2019. № 4. С. 44–49. https://doi.org/10.25136/2409-8728.2019.4.29952
7. *Цимборска-Лебода М.* О понятии «трансцендуса» у Вячеслава Иванова: к проблеме «Вячеслав Иванов и Блаженный Августин» // Вяч. Иванов: pro et contra, антология: в 2 т. / сост. К.Г. Исупов, А.Б. Шишкин. СПб.: ЦСО, 2016. Т. 2. С. 445–455.

8. *Шишкин А.Б.* Вяч. Иванов и новое открытие Достоевского в XX веке // *Иванов Вяч.* Достоевский: Трагедия — Миф — Мистика / отв. ред. А.Б. Шишкин, О.Л. Фетисенко; коммент. Н.М. Сегал-Рудник, С.Д. Титаренко, О.Л. Фетисенко при уч. К.А. Баршта, Л.Л. Ермаковой и К.Г. Исупова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2021. С. 266–281.
9. *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 336 p.
10. *Houlgate S.* Hegel's Theory of Tragedy // Hegel and the Arts / ed. by S. Houlgate. Evanston: Northwestern University Press, 2007. P. 146–178.
11. *Marchesi S.* Dante and Augustine: Linguistics, Poetics, Hermeneutics. Toronto: University of Toronto Press, 2011. 304 p.
12. *Marion J.-L.* Confessio and Reduction // In the Self's Place: The Approach of Saint Augustine / trans. by Jeffrey L. Kosky. California, 2012. P. 11–55. https://doi.org/10.1515/9780804785624
13. *Stewart J.* Hegel and Nietzsche on the Death of Tragedy and Greek Ethical Life // Nietzscheforschung. 1996. Vol. 3. P. 293–316. https://doi.org/10.1524/nifo.1996.3.jg.293
14. *Stewart J.* Hegel's View of Socrates // Søren Kierkegaard: Subjectivity, Irony, & the Crisis of Modernity. Oxford: Oxford University Press, 2015. P. 22–45. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198747703.003.0003
15. *Terras V.* The Aesthetic Categories of Ascent and Descent in the Poetry of Vyacheslav Ivanov // Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA. Sept. 22–26, 1975 / ed. by T. Eekman, D.S. Worth. Columbus: Slavica, 1982. P. 393–408.
16. *Wachtel M.* Viacheslav Ivanov: A Symbolist Life. New York: Columbia University Press, 2025. 740 p.

Источники

17. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. / под ред. С.Г. Бочарова, Л.А. Гоготишвили. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. Т. 6. 800 с.
18. *Гегель В.Ф.* Эстетика: в 4 т. / под ред. и с предисл. М. Лифшица. М.: Искусство, 1973. Т. 4. 675 с.
19. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. Т. 4. 800 с.
20. *Ivanov V.* Dostojewskij. Tragödie — Mythos — Mystik. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1932. 142 S.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134
https://elibrary.ru/BZQJPA
УДК 1(091)
Научная статья / Research Article

18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

СИМВОЛИСТСКАЯ «АНТИНОМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА» КАК МЕТОД ПОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ В РАБОТАХ А.Ф. ЛОСЕВА КОНЦА 1910 – НАЧАЛА 1920-Х ГГ.

© 2026 г. Е.А. Тахо-Годи

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье обосновывается положение о том, что в своей философии музыки А.Ф. Лосев рассматривает чистую музыку как феномен воссоединения “coincidentia oppositorum” — органически данную антиномическую цельность Бога и мира, бытия и сознания. Из корпуса ранних лосевских текстов о музыке («Два мироощущения. (Из впечатлений после “Травиаты”)», «О музыкальном ощущении любви и природы. К тридцатипятилетию “Снегурочки” Римского-Корсакова)», «О философском мировоззрении Скрябина», «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера») для анализа избран только «Очерк о музыке» (1920). Выбор этого текста обусловлен тем, что он не только предшествует, но и частично использован в книге «Музыка как предмет логики» (1927), где лосевская философия музыки 1920-х гг. получила свое завершение. Показано, что в «Очерке о музыке» автор сознательно ориентировался на символистскую поэтику при изображения чистого музыкального бытия «в образах и понятиях» человеческого ума. Такая ориентация была напрямую обусловлена именно «антиномичной» природой русского символизма, т. е. ее когерентностью той антиномичной сущности музыки, которую А.Ф. Лосев постулировал в своей философии музыки. В «Музыкальном мифе», являющемся неотъемлемой частью «Очерка о музыке» и одновременно книги «Музыка как предмет логики», А.Ф. Лосев использует «поэтику противоречий» не только для описания творческого процесса или самой музыки. Делается вывод о том, что, воссоздавая образ Вечной Женственности и Вечной Музыки в стиле, полностью отвечающем антиномичной поэтике русского символизма, мыслитель прибегал к поэтике

антиномий как к своеобразному методу их интерпретации. Однако такая музыкальная герменевтика помогает, в свою очередь, вскрыть и внутренний антиномизм самой символистской поэтики.

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, философия музыки, музыкальное бытие, сущность музыки, русский символизм, поэтика антиномий

Информация об авторе: Елена Аркадьевна Тахо-Годи — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1-й учебный корпус, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

Для цитирования: *Тахо-Годи Е.А.* Символистская «антиномическая поэтика» как метод постижения музыкального бытия в работах А.Ф. Лосева конца 1910 – начала 1920-х гг. // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 123–134. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134

SYMBOLIST “ANTINOMIC POETICS” AS A METHOD OF COMPREHENDING MUSICAL EXISTENCE IN A.F. LOSEV’S WORKS IN THE LATE 1910S – EARLY 1920S

© 2026. Elena A. Takho-Godi

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article argues that in his philosophy of music A.F. Losev considers pure music as a phenomenon of the reunion of “coincidentia oppositorum” — an organically given antinomic wholeness of God and the world, being and consciousness. From the body of early Losev texts on music (“Two Perceptions of the World. (From Impressions After *La Traviata*)”, “On the Musical Perception of Love and Nature. For the 35th Anniversary of Rimsky-Korsakov’s *The Snow Maiden*”, “On Scriabin’s Philosophical Worldview”, “Philosophical Commentary on Richard Wagner’s Dramas”), only “An Essay on Music” (1920) is selected for analysis. The choice of this text is due to the fact that it not only precedes but is also partially

used in the book “Music as a Subject of Logic” (1927), where Losev’s philosophy of music of the 1920s is fully developed. It is shown that in “An Essay on Music” the author consciously oriented himself towards Symbolist poetics in depicting pure musical existence “in the images and concepts” of the human mind. This orientation was directly conditioned by the “antinomic” nature of Russian Symbolism, that is, its coherence with the antinomic essence of music that A.F. Losev postulated in his philosophy of music. In “The Musical Myth”, which is an integral part of “An Essay on Music” and at the same time of the book “Music as a Subject of Logic”, A.F. Losev employs “the poetics of contradictions” not only to describe the creative process or music itself. It concludes that by recreating the image of Eternal Femininity and Eternal Music in a style that fully corresponds to the antinomic poetics of Russian Symbolism, the thinker resorts to the poetics of antinomies as a distinctive method of their interpretation. However, such musical hermeneutics, in turn, helps to uncover the internal antinomy of the symbolist poetics itself.

Keywords: A.F. Losev, the philosophy of music, musical existence, essence of music, Russian Symbolism, poetics of antinomies

Information about the author: Elena A. Takho-Godi, DSc in Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory, 1st study bld., 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

For citation: Takho-Godi, E.A. “Symbolist ‘Antinomic Poetics’ as a Method of Comprehending Musical Existence in A.F. Losev’s Works in the Late 1910s – Early 1920s.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 123–134. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134

В Предисловии к книге «История эстетических учений» середины 1930-х гг. философ и филолог-классик Алексей Федорович Лосев (1893–1988) признавался, что диалектика нравилась ему «сама по себе, как чистое искусство мысли» и что он часто допускал в своих работах «жонглирование антиномиями» [17, с. 334]. Действительно, если мы откроем изданную в 1927 г. его книгу «Диалектика художественной формы», представляющую собой первую часть то ли не написанного, то ли утраченного в результате ареста 1930 г. «боль-

шого труда по систематической эстетике» [17, с. 9], то увидим, что вся эта работа выстроена с позиций «диалектической антиномики» [17, с. 15], потому что, по мнению Лосева, «феноменология оказывается бессильной объяснить взаимоотношение смысла и факта, факта и выражения, смысла и выражения», тогда как «диалектика дает всему этому полное объяснение, чуждое всякой метафизике и натурализму, — чисто смысловое же и уже не формально-логическое, но антиномическое объяснение» [17, с. 15]. Свою позицию Лосев дистанцирует не только от феноменологов, последователей Эдмунда Гуссерля, но и от трансцендентального метода И. Канта и кантианцев, так как у них диалектика ограничивается «сферой смыслового становления смысла» [17, с. 171], «оперирует только становлением смысла, а не самим смыслом», у них «выпадает смысловая ставшесть, или наглядный рисунок и структура смысла» [17, с. 171]. Вот почему Иммануил Кант, на самом деле, не может разрешить своих антиномий, как он не может себе представить, что «***тот же самый*** мир ***одновременно в одном и том же смысле*** и конечен, и бесконечен» [17, с. 171]. А смысл, по Лосеву, есть не что иное как «сущность, т. е. то самое, чем она <вещь, явление. — *Е.Т.-Г.*> является сама по себе» [17, с. 7]. По Лосеву, не только весь «исторический процесс развивается из противоречия», потому что «противоречие — живая жизнь истории» [17, с. 6], но и без внимания к антиномии невозможно разработать никакое эстетическое учение, потому что, если с точки зрения формальной логики «предмет» и его «выражение» существуют как бы сами по себе, то для диалектики в том, что «художественная форма указывает на некий “предмет” и как-то его “выражает”», есть «противоречие <…>, которое из своей антиномической природы обязательно рождает живой синтез» [17, с. 7]. С лосевской точки зрения, все эстетические категории при всей их логической обработанности и отвлеченности, «должны быть и живыми в своей отвлеченности, т. е. живущими как противоречие, т. е. как живой синтез, т. е. диалектически» [17, с. 7].

Именно убежденность в том, что для эстетика необходимо «иметь точнейшее знание о логической основе искусства, с одной стороны, а с другой — так уметь применять эту логику, чтобы она была как бы самой же действительностью» [17, с. 9], и заставляла Лосева «жонглировать антиномиями», потому что такое «жонглирование», как признавался он впоследствии в Предисловии к книге «История эстетических учений» позволяло ему «видеть трепетное противоречие в каждом жизненном порыве», «видеть то, чего другие совсем не видели

или, видя, боялись формулировать, опасаясь впасть в противоречие» [17, с. 335]. Лосев писал:

> «Так, в образе Сократа я рассмотрел синтез энтузиазма и иронии, а в классическом идеале — синтез анархизма и невинности, стихийного и наивного; Платон и неоплатонизм блещут для меня одинаково интимностью и безличием, экстазом и холодностью, материализмом и мистицизмом. Возьмем Новое время. Разве художественная индивидуальность Листа не есть соединение циклопизма и сатанизма, с одной стороны, и сентиментальности, игривости — с другой? Разве эстетическая сущность цыганщины не есть отчаяние и восторг одновременно, а фокстрот не есть ли синтез бодрого марша и развратного безвольного томления, энергичной и технически тонкой мускулатуры американского ума и млеющего, бездомно-блудного, цинического анархизма?» [17, с. 335]

Отсылка к музыке — будь это широко популярный в первой половине XX в. фокстрот или к сочинениям Ф. Листа — не случайна. И не только потому, что сама книга «История эстетических учений» сложилась в сознании автора в ходе чтения лекционного курса по эстетике в стенах Московской консерватории, где он профессорствовал в 1920-е гг., но и потому, что в эти же годы Лосев попытался разрабатывать собственную философию музыки не только в консерватории, но и в стенах Государственной академии художественных наук (ГАХН)[1]. К этому времени им уже было написано о музыке немало: «Строение художественного мироощущения» (1915–1916), «О философском мировоззрении Скрябина» (1919–1921), «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» (конец 1910 – начало 1920-х гг.). Однако опубликованы эти тексты были только посмертно в томе лосевских работ по эстетике [17], и только две статьи: «Два мироощущения. (Из впечатлений после “Травиаты”)» (1916) [16], «О музыкальном ощущении любви и природы. К тридцатипятилетию “Снегурочки” Римского-Корсакова)» (1916) [19] — вышли до революции 1917 г. Написанные с 1920 по 1925 гг. четыре очерка, объединенные в книгу «Музыка как предмет логики» [18], появились в том же 1927 г., что и «Диалектика художественной формы», и явно вдохновлены сформулированной в ней идеей о необходимости «иметь точнейшее знание о логической основе искусства, с одной стороны, а с другой — так

[1] О преподавании Лосевым в Московской консерватории и читаемых там курсах см.: [3; 8], а о его музыкальных штудиях в ГАХН, например, см.: [13].

уметь применять эту логику, чтобы она была как бы самой же действительностью» [17, с. 9].

В первом из этих очерков, завершенном по собственному авторскому свидетельству и хронологически первым — в 1920–1921-е гг., в контексте нашей темы особенно интересен введенный в научный трактат художественный текст, озаглавленный «Музыкальный миф» [17, с. 469–481]. Лосев уверяет читателей, что это перевод фрагмента из произведения одного малоизвестного немецкого писателя [17, с. 470]. Однако это не более, чем мистификация. Причем не только есть подтверждения тому, что перед нами не перевод, а собственный лосевский текст, но относительно недавно мне удалось установить, что текст этот действительно является фрагментом, извлеченным из более ранней лосевской работы — из «Очерка о музыке», датируемого 19 августа 1920 г. [9]. Такое авторское решение сам Лосев объясняет необходимостью дать «почувствовать своеобразие музыки в сравнении именно с отвлеченной мыслью», причем это «опытное описание того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф», дается им как «мифологическое закрепление <…> отвлеченного анализа», т. е. изображение «сущности музыки» рисуется не с логической, а с «мифологической точки зрения» [17, с. 470]. Для Лосева сущность чистого музыкального бытия, «как и вообще жизни, есть противоречие», данное как «живая антиномия» [17, с. 639], как «целый организм» [17, с. 641]. При этом нужно отдавать себе отчет, что миф понимается Лосевым не как сказка или вымысел, но именно как «метод изображения объективной сущности бытия, невыразимой в понятии» [17, с. 652]. Эта та конкретная картина, тот «наглядный рисунок и структура смысла» [17, с. 171], которую не мог вместить в себя трансцендентальный метод И. Канта и кантианцев. Однако, по мнению автора «Очерка о музыке», хотя миф «должен дать картину самого качества музыки во всей ее переживательной полноте» [17, с. 652], но это «объективное узрение сущности бытия» дается «в образах и понятиях ума», которые «адекватно выражают лишь пространственно-временной мир», вот почему миф оказывается «пространственно-временной структурой сущности» или, иными словами, пространственно-временной структурой смысла того «до-логического», «чистого Бытия», прозреть которое помогает музыка и порождаемая этим «некая мистическая диалектика» [17, с. 639].

Итак, не приходится сомневаться в том, что музыка для Лосева действительно «вечно живая и органически данная антиномическая цельность наслаждения и страдания», что она есть воссоединение

«coincidentia oppositorum», что в ней даны антиномии бытия и сознания, Бога и мира.

Теперь, как мне кажется, проще ответить на вопрос: почему сам стиль «Очерка о музыке» напоминает нам о символистской прозе, тяготеющей к ритмизации, для чего вводятся Лосевым в этот текст, например, реминисценции из стихов Зинаиды Гиппиус[2]? Чтобы это сходство с символистской поэтикой стало очевиднее, приведу из «Музыкального мифа», являющегося фрагментом «Очерка о музыке», только одну цитату — то, как рисуется в нем портрет героини:

> «Когда сидела Она, измученная и благодатная, за фортепиано и рождались ослепляющие светы и тайные шумы; когда через тонкое тело Ее алели и розовели звуки и потрясалось судорогами иступленное естество ее; когда, сидя рядом с Нею, Безмерною и Ликующею, терял я в сознании и Сидящую и фортепиано, и все заволакивалось огненным туманом, сквозь который виднелись то белые и тонкие пальцы, плясавшие свой мучительно сладкий танец, то трепещущее тело Ее, славившей своего Бога в радении и восторге, — открылась тогда музыка вещему моему слуху как особое, самостоятельное, извечное — уж не единственное ли? — мироощущение» [17, с. 470].

Подчеркну, что это не единственный лосевский художественный текст, написанный с учетом опыта символистской литературы. Не останавливаясь специально на философско-музыкальной прозе, создававшейся значительно позже — в 1930-е гг.[3], укажу на хронологически близкий дневниковый этюд 1919 г. «Артист». Здесь также изображается гениальный музыкант, и очевидны те же приемы, что и в «Музыкальном мифе», — ритмизация, нагнетание эпитетов, использование синтаксического параллелизма при изображении игры Артиста:

> «Красота игры, божественная сладость отрыва от всего полезного и утилитарного, святая незаинтересованность, наслаждение в океане Жизни, идущей ввысь, идущей долу, стонущая и ликующая Страсть Мира, неизреченная полнота восторга и существенная красота Хаоса, — все, все в Артисте — и Хаос, и Радуга, и Мятеж, и Успокоение. Струны натягиваются,

---

[2] О реминисценциях из стихов З.Н. Гиппиус в различных лосевских текстах см.: [10].

[3] О лосевской философско-музыкальной прозе см., например, монографические исследования: [4; 12].

звенят. Волшебник ликует, он прорвался, и Мировая Воля, страстно волнуемая и мятежно наслаждающаяся, широким морем, без берегов, без горизонтов, все заливает и сравнивает, весь Мир погружается в дрему, в сон, в грезы» [20, т. 2, с. 469].

Надо сказать, что ритм ощутим не только в портрете героини «Музыкального мифа», ритмичен и весь текст «Очерка о музыке»: он изобилует повторами, восклицаниями и вопросами, анафорическими зачинами, развернутыми периодами[4]. Но что еще важнее в контексте нашей темы, ритм задается здесь и смысловыми антиномичными цепочками образов света, огня, «сладчайших радостей анархизма», «безумия артистического», противостоящих холоду, окаменелости, духовной смерти, духовной тюрьме рационализма и филистерства. Например, ритм задается образом вдохновленного музыкальной стихией «танца», противостоящего всему мещанскому, мертвенному и неподвижному: «Танец в душе моей <…> Хочется прыгать все выше и выше, за облака, за солнце, за мораль, за людей. Блаженны не слушающие музыку, ибо скоро заснут они за чиновничьим столом своим!» [17, с. 471].

Очевидно, что автор «Очерка о музыке» сознательно ориентировался не только на Артура Шопенгауэра, отмечая, что «лучше всего эта музыкальная антиномика дана в классическом изображении Шопенгауэра» [17, с. 207]. Конечно, шопенгауэровские интуиции «существа музыкального искусства» Лосев называл гениальными и прямо признавал влияние его учения о музыке на свои воззрения в «Диалектике художественной формы» [17, с. 258–259]. Однако важно указать и на отечественные традиции философско-музыкальной прозы, от «Русских ночей» В.Ф. Одоевского[5] до экспериментальных «симфоний» символиста Андрея Белого[6]. Неслучайно, что портрет героини «Музыкального мифа» — это не просто портрет реальной женщины. Рисуя ее, автор стремится воссоздать образ и Вечной Женственности, и Вечной Музыки. Говоря об этом тексте А.А. Тахо-Годи в свое время очень точно обратила внимание на присущие ему софийные мотивы, отметив, что его финал — это «…настоящий гимн “Светлой Безбрежности”, “вечному Восторгу”, “Деве страстной и огненной”, “Невесте”, “Жене предвечной”, “Матери-наставнице”, “Девочке-Царице”, “Невесте-

[4] О роли и значении ритмизации в лосевских текстах см. в первой главе моей монографии [12] и в специально посвященной этой проблеме статье Н.М. Азаровой [1].

[5] Об отношении Лосева к творчеству В.Ф. Одоевского, в том числе, к воззрениям русского романтика на музыку см.: [11; 7].

[6] Об отношении Лосева к творчеству Андрея Белого см.: [6].

Матери", "Единой и Великой". Молодой Лосев творит здесь собственный миф о "душе миров", "матери миров и душе Времени", напоминающий о соловьевской влюбленности в Софию» [5, с. 100].

Конечно, ориентацию на символистов и на в прямом смысле заново открытого ими в 1910-е гг. В.Ф. Одоевского можно объяснить буквально: причастностью молодого Лосева к символистской эпохе. Да и сам Лосев как раз в книге о Владимире Соловьеве, которого он считал своим первым учителем на путях к философии, признавался в особом влиянии на себя в эпоху «серебряного века» того «теоретического символизма, который в те годы в России процветал, а в известных кругах был даже модой, и на методах которого я получал тогда свое первоначальное неоплатонически-шеллингианское образование» [15, с. 161]. Однако использование символистской поэтики для изображения чистого музыкального бытия «в образах и понятиях» человеческого ума в тексте «Очерка о музыке», несомненно, напрямую обусловлено «антиномичностью» символистской поэтики, и, следовательно, ее когерентностью с антиномичной сущностью самой музыки, о которой в «Очерке о музыке» Лосев говорит многократно и прямо:

> «Вечное Стремление и Воля, вечный Огонь и Тьма, Восторг и Скорбь, закованные в Форму и обрученные с ее оформляющим синтетизмом, будут в реальном музыкальном произведении и эстетическом переживании вечно метаться между нераздельными полюсами Наслаждения и Скорби, Бытия и Сознания, Бога и Мира, Личности и Бездны, Дня и Ночи. Так как всякое музыкальное переживание есть единая и вечная мучительно-сладкая Антиномия» [17, с. 643].

И дело здесь не в том, что в анализируемой музыке Лосев видел ту или иную аналогию литературе той или иной конкретной исторической эпохи. Как справедливо писал в монографии «Музыка. Эйдос. Время: А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» один из ведущих исследователей лосевской философии музыки К.В. Зенкин,

> «параллельно с развитием философии музыки Лосева шло и развитие его философии слова (работа "Философия имени"). Понятие "слово" приобрело в концепции Лосева всеобъемлющее значение: "*Весь физический мир, конечно, есть слово и слова, ибо он нечто значит, и он есть нечто понимаемое*, хотя и мыслится как механическое соединение внутренне распавшихся элементов бытия". А раз так, то музыка тем более есть слово и выражение. Следовательно, вагнеровская идея об оформляющей роли слова в отношении музыки может быть спроецирована внутрь самой

музыки: музыка в себе заключает свой логос, свое слово. Выявление основы музыки (основы того, что лежит в основе сплошной хаотической текучести и бесформенности), а затем — музыкального оформления произошло в результате выхода Лосева за пределы романтической концепции и усвоения системы понятий античной неоплатонической философии: прежде всего "числа", "эйдоса", "Логоса" и "времени" как "алогического становления" числа» [2, с. 57].

Вот почему в книге «Музыка как предмет логики», в отличие от «Очерка о музыке», «понимание "чистого музыкального бытия" <…> как бытия хаотического и бесформенного уже не просто постулируется, а обосновывается и выводится строго рационально» [2, с. 57]. Лосевская философия музыки, претерпевая эволюцию, тем не менее всегда, с первых же его музыкальных статей 1916 г., тяготела к совмещению «феноменологического "узрения сущности" предмета, соединенного с аппаратом диалектической (не формальной) логики — логики синтеза и "снятия" антиномий, по сути, соединения несоединимого (что образует, как известно, самую сердцевину художественного миросозерцания и бытия искусства)» [2, с. 23]. Вот почему его подход к осмыслению музыки «являет собой наглядный образец гармоничного двуединства — существования предельного, максимального, рационализма в неделимом, неразложимом синтезе со столь же предельным иррационализмом» [2, с. 23]. Именно это, по мнению современных теоретиков музыки, позволило Лосеву совершить настоящий прорыв в трактовке музыки [14], «разрешить фундаментальную проблему, на протяжении веков остававшуюся "камнем преткновения" для эстетики, теории искусств и музыковедения: дать не поверхностное и внешне-описательное, а поистине глубокое определение сущности музыки» [2, с. 23]. Трудно не согласиться с К.В. Зенкиным, когда он утверждает:

«…византийско-православная гносеология, которой придерживается Лосев, как нельзя более точно определяет статус любых воспроизведений музыкального смысла в слове, любых имен музыки — вплоть до мифа. С одной стороны, имя (словесное толкование содержания музыкального произведения) — при соблюдении принципа минимализации действительно и есть сама сущность данного произведения; но при этом сущность музыкального произведения, его содержание вовсе не исчерпываются никакими именами, словесными толкованиями и даже программами — что интуитивно ощущалось всеми подлинными музыкантами, по крайней мере двух последних столетий. Данная концепция может стать прочным

философским фундаментом музыкальной герменевтики, и, в частности, потому, что она полностью снимает антиномию, особенно характерную для XIX века: тезис — "музыка — вещь в себе, чистое искусство"; антитезис — "музыка — средство выражения внемузыкального, язык страстей и т. п.". Синтез, получаемый на основе византийской православной традиции, — "м у з ы к а — в е щ ь в с е б е (и таковой всегда остается), ж а ж д у щ а я н а р е ч е н и я и м е н и"» [2, с. 195–196].

Вместе с тем, обращаясь к рассмотрению этой проблемы не с музыковедческой, а с чисто филологической точки зрения, с не меньшим основанием можно утверждать, что лосевская музыкальная герменевтика, в свою очередь, помогает вскрыть внутренний антиномизм той символистской поэтики, которую он использовал для изображения иррациональной и хаотической музыкальной стихии, жаждущей своего наречения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Азарова Н.М.* Ритмическая структура текстов А.Ф. Лосева // Соловьевские исследования. 2024. Вып. 2 (82). С. 106–121. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2024.2.106-121
2. *Зенкин К.В.* Музыка. Эйдос. Время: А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
3. *Кузьмин Р.Ю.* Дело Лосева. Предисловие к публикации // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 36–52.
4. *Римонди Дж.* Философские и мировоззренческие основы художественной прозы А.Ф. Лосева (Символическое и музыкальное выражение смысла). М.: Водолей, 2019. 164 с.
5. *Тахо-Годи А.А.* Лосев. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2007. 534 с.
6. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев и Андрей Белый — между восхищением и осуждением // Миры Андрея Белого / сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М.: Grafičar, 2011. С. 295–303.
7. *Тахо-Годи Е.А.* О восприятии творчества В.Ф. Одоевского А.Ф. Лосевым: явное и потаенное // Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 394–410.
8. *Тахо-Годи Е.А.* От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 9–13.

9. *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Музыка — Философия — Культура: Сб. ст. участников цикла конф. (2013–2017) / ред.-сост.: К.В. Зенкин, О.В. Марченко, Е.В. Ровенко. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2020. С. 25–33.
10. *Тахо-Годи Е.А.* Поэзия З.Н. Гиппиус в наследии А.Ф. Лосева // Круг Мережковских: К 150-летию со дня рождения З.Н. Гиппиус: Сборник статей / ред.-сост. Е.А. Андрущенко. М.: ИМЛИ РАН, «Дмитрий Сечин», 2021. С. 101–116.
11. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.
12. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. 399 с.
13. *Тахо-Годи Е.А., Римонди Дж.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
14. *Холопов Ю.Н.* Философия А.Ф. Лосева и перелом в музыке XX века // Алексей Федорович Лосев / под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М.: РОССПЭН, 2009. С. 167–175.

Источники

15. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время / предисл. А.А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2009. 616 с.
16. *Лосев А.Ф.* Два мироощущения. (Из впечатлений после «Травиаты») // Студенчество жертвам войны / студ. о-во искусств и изящной литературы при И.М.У.; под ред. Ф.Г. де Ла-Барта, Н.В. Самсонова. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1916. С. 105–121.
17. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
18. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. М.: Изд. автора, 1927. 262 с.
19. *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы. (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916. № 251. С. 195–202; № 252. С. 210–217.
20. *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…»: в 2 т. / под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Время, 2002. Т. 1. 574 с.; Т. 2. 686 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-135-183
https://elibrary.ru/BZRABN
УДК 82.0+1(091)
Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

This is an open access article Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

ПРОБЛЕМА АНТИНОМИЙ В ТРАКТОВКЕ ЛЮДМИЛЫ ГОГОТИШВИЛИ (М. БАХТИН И ВЯЧ. ИВАНОВ)

© 2026 г. С.В. Федотова

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: Статья исследует проблему антиномий у М.М. Бахтина и Вяч. Иванова в трактовке Л.А. Гоготишвили. На основе опубликованных и архивных материалов реконструируется траектория мысли исследователя от лингвофилософии Бахтина к предикативной концепции символа и мифа Иванова и обратно — к бахтинскому двуголосию и полифонии. Показано, что для Гоготишвили антиномия — не тупик мысли, а конструктивный принцип непрямого выражения смыслов и продуктивный метод описания языка. Впервые публикуется фрагмент незавершенной статьи Гоготишвили «Антиномия и антитония», а также архивная стихотворная пародия, отразившая барьер восприятия ее сложного метаязыка в академической среде.

Ключевые слова: Л.А. Гоготишвили, М.М. Бахтин, Вяч. Иванов, проблема антиномий, предикативная концепция символа и мифа, двуголосое слово, непрямое выражение смысла, первая публикация, филологическая пародия

Информация об авторе: Светлана Владимировна Федотова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9991-4966

E-mail: lucia-th@yandex.ru

Для цитирования: *Федотова С.В.* Проблема антиномий в трактовке Людмилы Гоготишвили (М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная

монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 135–183. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-135-183

THE ISSUE OF ANTINOMIES IN LYUDMILA GOGOTISHVILI'S INTERPRETATION (M. BAKHTIN AND VYACH. IVANOV)

© 2026. Svetlana V. Fedotova

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article examines the issue of antinomies in the works of M.M. Bakhtin and Vyach. Ivanov in Gogotishvili's interpretation. Based on published and archival materials, it reconstructs the trajectory of her thought from Bakhtinian philosophy of language to Ivanov's predicative conception of symbol and myth, and back to Bakhtinian double-voicedness and polyphony. It demonstrates that for Gogotishvili, an antinomy is not a dead end, but a constructive principle of indirect meaning-making and a productive method of describing language. The article includes a fragment of an unfinished and unpublished article "Antinomia and Antitonia", along with an archival poetic parody that reflects the limits of the reception of her complex metalanguage in the academic community.

Keywords: L.A. Gogotishvili, M.M. Bakhtin, Vyacheslav Ivanov, problem of antinomies, predicative conception of symbol and myth, double-voiced discourse, indirect meaning, first publication, philological parody

Information about the author: Svetlana V. Fedotova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9991-4966
E-mail: lucia-th@yandex.ru

For citation: Fedotova, S.V. "The Issue of Antinomies in Lyudmila Gogotishvili's Interpretation (M. Bakhtin and Vyach. Ivanov)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 135–183. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-135-183

Предлагаемые размышления развивают и существенно дополняют тему «Вяч. Иванов и М. Бахтин в интерпретации Людмилы Гоготишвили», к которой я уже обращалась [2]. Как можно заметить, в нынешнем заглавии две ключевые фигуры поменялись местами, и это не случайно. Такая перестановка точнее отражает своеобразие научного пути исследовательницы: она начала с Бахтина и занималась его наследием до конца жизни. Иванов же находился в фокусе ее внимания сравнительно недолго — с конца 1990-х до начала 2000-х гг.

Дело, конечно, не только в хронологии, хотя и она показательна. Гораздо важнее, что найденный в личном архиве Гоготишвили черновой вариант статьи (публикуемый ниже) побуждает рассматривать тему не через привычную призму влияния Иванова на Бахтина, а в контексте логики развития мысли самой Гоготишвили. К вопросу о влиянии идей поэта и теоретика символизма на Бахтина она подходила, во-первых, с точки зрения философии языка, а во-вторых, — в свете «нравственной философии» раннего Бахтина. Это означает, что траекторию ее исследований можно описать формулой — *от Бахтина к Вяч. Иванову и обратно*[1]. Особенно явственно это проявляется в связи с проблемой антиномий, стоящей в центре нашего внимания. Упомянутый архивный материал подтверждает данный тезис. Обратимся к нему чуть позже, сначала же рассмотрим в общих чертах, как развивалась антиномическая проблематика в работах Гоготишвили условно «до-ивановского» периода.

От Бахтина — к Вяч. Иванову

Многообещающим стартом научного пути Людмилы Гоготишвили стала ее кандидатская диссертация по языкознанию «Опыт построения теории употребления языка (на основе общефилологической концепции М.М. Бахтина)» (МГУ, 1984)[2]. Основной целью работы было

[1] Обсуждаемый вопрос на деле значительно сложнее, поскольку он разворачивается в рамках не диады, а триады, если учитывать роль А.Ф. Лосева, чьи идеи вошли в круг интересов Гоготишвили позже бахтинских, но раньше ивановских. В этом отношении показательна последовательность выхода в свет трех дискуссионных сборников, инициированных и фактически подготовленных Гоготишвили единолично: «М.М. Бахтин как философ» (1992), «Абсолютный миф Алексея Лосева» (1994) и «Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования» (1999); подробнее см.: [2, с. 417]. Однако от линии Иванов — Лосев я здесь вынужденно отвлекаюсь [3; 1].

[2] Две статьи были депонированы в ИНИОН («О соотношении единиц языка и речи»

«теоретическое и терминологическое *противопоставление языковой системы и речевой деятельности*» (выделено автором. — *С.Ф.*). Это противопоставление «лежало в основании гумбольдтовской антиномии “ἔργον” и “ἐνέργεια”», задействованной в системе Соссюра, в советском языкознании разрабатывалось Л.В. Щербой; оно же, подчеркивает диссертантка, «лежит в основе филологической концепции М.М. Бахтина, идеи которого были использованы при формировании теории употребления». При этом автор отмечает: Бахтин не был лингвистом, и его понятия «не могут быть непосредственно введены в лингвистику — для этого им необходимо придать лингвистическую интерпретацию» [12, с. 4–5].

Лингвистическая интерпретация понятий Бахтина определяет не только «первую, терминологическую, задачу» диссертации, но и одно из магистральных направлений дальнейших изысканий Гоготишвили. Такая постановка проблемы, изначально сформулированная в рамках антиномии «эргон — энергия», постулирующей двойственную природу языка (статическую — язык как продукт/система и динамическую — язык как деятельность/говорение), в целом очерчивает спектр теоретических интересов автора. Однако на тот момент обозначенная антиномия носила скорее абстрагированный, чисто лингвистический характер. Во всей работе термин использовался лишь однажды. Вместе с тем уже в попытке «перевода» бахтинских смыслов на язык лингвистики просматривается поиск синтеза, направленного на снятие противоречий между языкознанием и металингвистикой. В этом смысле Гоготишвили шла вслед за Бахтиным, пытавшимся «изнутри привить отечественной лингвистике диалогическую “ветвь”», как сформулирует она позднее [5, т. 5, с. 597].

В 1992 г. одна за другой выходят в свет две статьи Гоготишвили — «Бахтинская философия языка и проблема ценностного релятивизма» [6] и «Варианты и инварианты М.М. Бахтина» [7]. Они тесно связаны между собой, представляя своего рода «двойчатку». Главной задачей этих ранних работ, мало похожих на робкие опыты новичка, стало выявление общеконцептуальной основы позиции Бахтина. Эта проблема представлялась Гоготишвили наиболее насущной на фоне острых дискуссий вокруг наследия Бахтина. В первой из них реконструируется лингвистическая база бахтинской философии языка, послужившая в итоге веским аргументом в пользу целостности его общефилософских взглядов. Во второй, наоборот, в центре внимания

и «О категориях стилистики»), а еще две — опубликованы в научных сборниках [14; 15], однако не получили в свое время широкого резонанса.

находятся основания «нравственной философии» раннего Бахтина, что в финале приводит к выводам о концептуальном единстве его философии языка. Контрастным фоном для дальнейшего изложения в обоих случаях выступает констатация максимально противоположных оценок Бахтина, сложившихся в современной гуманитарной мысли: «от страстного персоналиста — до адепта вульгарного социологизма, от христианского мыслителя — до неоязычника, от неокантианца — до классика русской мысли, от традиционалиста — до ультрамодерниста, от абсолютного релятивиста — до "нашего общего учителя"» [7, с. 115]. Таким образом, оспариваемый исходный тезис базируется на представлении о логической противоречивости Бахтина, трактуемой как признак его «слабости» и «несостоятельности». В противовес подобному подходу Гоготишвили демонстрирует инвариантность концептуальной основы бахтинского наследия, которая могла варьироваться в деталях и терминах, но по существу оставалась неизменной. Формальные и содержательные нестыковки возникают лишь тогда, когда различные стороны концепции Бахтина абстрагируются от целого и абсолютизируются в своей отдельности. «Если же рассматривать все эти стороны в их естественном бахтинском контексте, в их конкретно-научной, в частности лингвистической, значимости, то вся их кажущаяся противоречивость перестает быть таковой» [6, с. 171].

Такой подход можно назвать скорее холистическим, чем антиномическим. Если «дразнящая "обнаженность" бахтинских антиномий» [7, с. 116] понимается как результат ложной трактовки отдельных моментов целого, то при верном прочтении они упраздняются, а не сополагаются в единстве. Показательно, что понятие антиномии (и его производные) в первой статье отсутствует, а во второй используется — помимо вышеприведенной цитаты — еще раз для характеристики разнобоя чужих мнений[3]. По-видимому, интерпретируя бахтинские концепции диалога, монологизма, полифонии и непрямого говорения, с которыми чаще всего связываются обвинения философа в релятивизме, отрицании трансцендентных ценностей культуры и *прямого* (истинного) слова о мире, Гоготишвили видела в них не неразрешимые противоречия, а намеренно акцентированные автором парадоксы, имеющие скрытое логическое решение.

[3] Ср. библиографическую ссылку на отечественные труды, содержащие противоречивые оценки Бахтина, которая заканчивается констатацией: «Не менее антиномичны и оценки Бахтина на Западе» [7, с. 115].

Предпринятая реконструкция концептуального каркаса наследия Бахтина и представляет собой версию логически непротиворечивого объяснения внешних разноречий его текстов. Лингвистической основой бахтинской философии языка признаются «многоаспектные соотношения между местоименными или сводимыми к местоимениям категориями: “*я*”, “*ты*”, “*другой*” (“*он*”), “*оно*” и “*мы*”» [7, с. 144], определяющие диалогические механизмы любого речевого акта и порождения смысла. В этом направлении Гоготишвили развивает свои диссертационные идеи и оперирует такими терминами, как *частные источники смысла*, подразделяемые на четыре разновидности (*речевые центры, точки зрения, фокус внимания и диапазон причастности*). Позднее они в модифицированном виде войдут в теоретический трактат «К феноменологии непрямого говорения» (2006) [11, с. 416–696]. Здесь же с их помощью доказывается — заметим, вполне антиномично и даже диалектично — что «тезис о релятивности языкового сознания Бахтина обосновывает устойчивость и принципиальную передаваемость трансцендентного культурного смысла вопреки релятивности речевых форм»:

> «Релятивность языковой формы речи, по Бахтину, есть необходимый атрибут культурного, интенционально полнокровного смысла. Смысл, по Бахтину, имеет абсолютную природу; языковое же сознание и соответственно языковая форма относительны. <…> Речь — форма становления истины для себя в истину для другого и наоборот, что требует сотворчества “я” и различных форм “другого” (смен в речи частных источников смысла)» [6, с. 172].

Аналогичным образом Гоготишвили реконструирует концептуальный инвариант в философских взглядах Бахтина, открыто эксплицированный в ранних работах. Она определяет его как «поиск критериев для обособления “*нравственной реальности*”, т. е. того вида бытия, который, по Бахтину, единственно есть, но с другой стороны — еще не был реально “дан” в истории культуры, а был лишь задан в качестве одновременно истока и цели». Это все тот же диалогический принцип, но взятый в религиозной перспективе. Гоготишвили определяет его специфику как идею «*персоналистического дуализма*», утверждающую наличие онтологической «бездны» между «я» и Абсолютно Другим, с одной стороны, и «я» и «другим» в земных координатах — с другой [7, с. 116–117]. Вместе с тем она подчеркивает, что радикальное противопоставление «я» и «другого» не означает у Бахтина чистого дуализма, поскольку предполагает их равноправное

участие в *событии бытия* (восходящее к исходной модели взаимоотношений «я» и Абсолютного Другого):

> «…“бездна” между “я” и “другим” не отрицает, но, напротив, повышает в бахтинской философии их взаимную нужду друг в друге. “Я” и “другой” взаимно конституируют друг друга, один является условием другого, без этой пары не будет смыслового пространства и для самой идеи персональности <…> Изолированные “я” и “другой” так же недостаточны, как и формы их некритического смешения, более того — сами формы смешения и есть исторические проявления тенденций к изоляции либо “я”, либо “другого”. Искомое Бахтиным нравственное бытие предполагает “чистоту” самоотношения и отношения к “другому” одновременно» [7, с. 117–118].

Реконструкция философских взглядов Бахтина производится сквозь призму этого нравственно-персоналистического императива, открыто заявленного в ранних работах и затем ушедшего в «подпочву» всех базовых бахтинских категорий (монологизма, диалогизма, полифонии, двуголосого слова, непрямого говорения, амбивалентности, карнавала и смеха). В результате создается действительно целостная и логически непротиворечивая картина становления Бахтина как философа и теоретика, идеи которого выражались опосредованно — преимущественно на материале частных гуманитарных наук, прежде всего в области эстетики словесного творчества.

Признавая отчасти справедливым факт противоречивости многих положений Бахтина, Гоготишвили проницательно объясняет его тем, что Бахтин «искал *новые* формы научного авторства»; он мог «играть речевыми масками», как бы ставя эксперименты над своими текстами, иллюстрируя и апробируя свою теоретическую мысль на практическом языковом пространстве *тех* самых текстов, в которых эта мысль и высказывается», не теряя при этом «чувства “высшего нададресата”, установки на абсолютную услышанность в большом времени культуры». Вывод о том, что тексты Бахтина — «это *самоиллюстрированная философия языка* с установкой на непрямое говорение», указывает на то, что в лице Гоготишвили Бахтин обрел конгениального читателя. Того читателя, который, по ее авторефренциальному признанию, приходит к пониманию смысла, «когда отрешается от пассивной в языковом отношении роли стороннего, хотя и заинтересованного, но все же наблюдателя и встает на позицию самого автора, совместно со слушающим перебирающего языки и оценивающего их смысловые границы и выразительные возможности» [6, с. 144].

Как позицию сближения кругозора автора и читателя можно истолковать диалогический стиль Гоготишвили, с характерным для нее обращением с «чужим словом». Неслучайно статья «Варианты и инварианты М.М. Бахтина» предваряется замечанием о «техническом самоограничении», суть которого — в практически полном отсутствии цитат и ссылочного аппарата. Вместо привычной для многих научных работ прямой передачи чужой речи, Гоготишвили избрала другой путь: «максимально насытить текст специфически бахтинским “языком”, во многом способствовавшим автономной, хотя и прозрачной, замкнутости его общеконцептуальной позиции» [7, с. 116].

По всей видимости, в силу такой установки в ранних работах Гоготишвили редко встречается понятие антиномии. Она не могла не знать, что Бахтин относил антиномику и диалектику к *монологическому* типу сознания[4]. Из специфических категорий Бахтина антиномичности больше всего соответствует *амбивалентность*. Поэтому Гоготишвили, с опорой на бахтинский концепт, утверждает, что «тексты и сама мысль Бахтина *амбивалентны*» и их понимание предполагает «своего рода биполяризацию внимания, его одновременную направленность на противоположные пределы каждого анализируемого Бахтиным явления или тенденции, на их “верх” и “низ”, начало и конец, на их начинающий и умерщвляющий импульсы» [7, с. 123]. По существу, в приведенных словах дается описание метода адекватного постижения противоречивого единства бахтинского наследия, и оно вплотную приближается к проблеме антиномий.

Две статьи 1992 г. предопределили диапазон дальнейших исследований Гоготишвили в области бахтинистики. Стоит особо отметить, что из Собрания сочинений Бахтина первыми вышли в свет именно те тома, в подготовке которых она принимала непосредственное участие: в 1997 г. — пятый том (ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили), в 2002 г. — шестой (те же соредакторы), в 2003 г. — первый том (ред. С.Г. Бочаров, Н.И. Николаев), содержащий преамбулу и комментарии

---

[4] См. в «Проблемах творчества Достоевского» характеристику философской монологизации как специфического свойства критической литературы о Достоевском: «Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике, или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылущивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд или противопоставлялись друг другу как не снимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию» [5, т. 2, с. 15].

Гоготишвили к трактату «К философии поступка». В результате следует признать, что Людмила Гоготишвили как реконструктор и комментатор ранней философии Бахтина и одновременно истолкователь его поздних записей 1940–1970-х гг. занимает в мировой бахтинистике исключительное место. В полном соответствии с *биполярным принципом* видения ее научный подход охватывал «начала и концы» бахтинского наследия в его целокупно-противоречивом единстве.

Переходя ко второму «герою» нашего сюжета, уместно отметить, что упомянутая идея *биполярного* («двойного») взгляда станет для Гоготишвили основополагающей и при обосновании антиномического принципа Вячеслава Иванова. Но поразительным образом в ранних статьях о Бахтине имя поэта-символиста не встречается, даже когда всплывает его известная формула «Ты еси» [6, с. 158]. Не фигурирует он и среди возможных предшественников Бахтина, а также того круга философских направлений и имен, сопоставление с которыми напрашивается (неокантианство, феноменология, экзистенциализм, философия жизни, Дильтей, Бубер, Хайдеггер, Сартр, Гадамер и «некоторые тенденции русской философии, особенно — ее персоналистическая линия») [7, с. 116]. В последнем случае вряд ли имелся в виду Иванов: в дальнейшем персонализм станет главным критерием различия между ивановским символизмом и бахтинским диалогизмом.

Не упоминается Иванов и в энциклопедической статье о Бахтине (1995), которая обобщает основные положения работ 1992 г. и расставляет новые акценты. В частности, Гоготишвили уверенно вписывает Бахтина в платоническую традицию и «русскую, православно ориентированную философию» на том основании, что «все творческие достижения Бахтина были направлены на достижение основной цели русского платонизма: корректного, не выходящего за рамки православия снятия напряжения между монизмом и дуализмом» — т. е. языческого пантеизма, с одной стороны, и абсолютного агностицизма и релятивизма — с другой [18, с. 44]. Эта антиномия и ее разрешение, следовательно, подразумевались в сформулированном Гоготишвили принципе «персоналистического дуализма» «нравственной философии» Бахтина, концепциях диалогизма, монологизма (как нарушения этого принципа), полифонии (как его восстановления) и т. д. Но если раньше она избегала понятия антиномии, то сейчас, аттестуя концепцию полифонического романа как бахтинский вариант разрешения общего кризиса культуры начала XX в. (в терминах «автора» и «героя»), коррелирующий с его общей религиозно-философской позицией, она добавляет:

«Аналогичный метод разрешения антиномий Б. разработал и для других введенных им частных категориальных пар (форма и материал, душа и тело, хвала и брань, верх и низ, мгновение и вечность, пространство и время, эпос и роман и др.), с помощью которых как бы множит образы своей религ.-философской концепции, придавая ей тем самым не только научно детализированную форму, но и возможность регенерироваться как именно рел.-филос. концепция в случае возникновения благоприятного для этого культурного контекста» [18, с. 47].

Акцент на близости философии языка Бахтина к русской религиозной философии вполне объясним. Завершив статьи о Бахтине, а возможно, и параллельно с ними Гоготишвили углубляется в наследие А.Ф. Лосева. В 1993 г. выходят в свет сразу три ее работы, посвященные религиозно-философскому статусу языка, коммуникативной версии исихазма и диалектике мифа; она вникает в тонкости соотношения платонизма и православного энергетизма, монизма, дуализма, пантеизма у софиологов, последователей Вл. Соловьева. Скорее всего, именно тогда возникает парадоксальный замысел кардинально сблизить Лосева и Бахтина в символистской парадигме языка, не теряя из виду их принципиальных различий, — замысел грандиозный и показательно антиномичный[5]. Однако для полноты картины не хватало Вяч. Иванова, которого в равной степени высоко ценили и Лосев, и Бахтин. Творчество поэта и теоретика символизма, судя по всему, мыслилось Гоготишвили тем «оселком», который позволил бы сначала выявить его влияние на каждого мыслителя в отдельности, а затем сопоставить их как две ветви постсимволизма.

Антиномизм Вячеслава Иванова

В статье «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)» (1999) Людмила Гоготишвили обнаружила ту лингвистическую новацию, которая, по ее остроумной гипотезе, легла в основу философии языка Бахтина. Это ивановская формула мифа, с небольшими вариациями воспроизводимая поэтом неоднократно начиная с 1910 г.: «Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему символу придан глагольный предикат» [16, т. 4, с. 437].

[5] См. подробнее: [11, с. 278–280; 2, с. 414–419]. Отметим, что в том же энциклопедическом словаре напечатаны статьи Гоготишвили о Лосеве, и его понятиях «абсолютная мифология» и «двойной символ» [18, с. 321–327, 7–8, 155–158].

Не буду задерживаться на изложении всех многовекторных ходов и многослойных смыслов этой замечательной работы — не только потому, что уже делала это ранее[6], но и оттого, что ее стержневые тезисы Гоготишвили сама воспроизводит в своих рабочих материалах, в том числе в незаконченной статье, публикуемой ниже. Акцентируем внимание на тех аспектах, которые имеют непосредственное отношение к проблеме антиномий у Вяч. Иванова и Бахтина.

Гоготишвили раскрывает своеобразие символизма Вячеслава Иванова через призму лингвистики, но приходит к кардинальным металингвистическим выводам. Она утверждает, что основу ивановского мифа составляет «антиномическое скрещение» субъекта и предиката мифологического суждения. В логике и языкознании субъект (предмет) и предикат (его свойство) четко разделены, однако Иванов сознательно размывал эти границы. В его поэтических конструкциях субъект и предикат меняются местами, перетекают друг в друга и объединяют взаимоисключающие понятия в неразрывных субъект-предикативных конструкциях («мифоидах»). Эти антиномические фигуры речи указывают на скрытый символический предмет (референт), но не называют его прямо, не объективируют его и не создают его образа. Подразумеваемый референт ивановского символизма — не конкретная вещь (денотат), а *событие* переживания «касания двух миров», определяемое как *безобъектное состояние сознания*, отчасти аналогичное мистическому экстазу. Именно это событие в сознании и становится истинным референтом, т. е. глубинным смыслом символического высказывания. По своему онтологическому статусу этот смысл имеет трансцендентно-имманентную природу, а по своему языковому выражению носит лингвистически-парадоксальный характер.

Согласно Гоготишвили, антиномизм Иванова стал открытым вызовом формальной логике и представлял собой попытку разрешения кризисных явлений бытия, сознания и языка, обострившихся на рубеже веков. Благодаря механизму антиномического скрещения Вячеслав Иванов решал фундаментальную задачу символизма: преодолеть ограничения человеческого языка и мышления, дабы найти выражение для запредельного мистического опыта. Обобщая истолкование ивановской формулы мифа, Гоготишвили подчеркивает, что ее лингвистический смысл заключается в том, что в специфическом предикативном акте Иванов синтетически скрещивает полярные семантические зоны, которые изначально заложены в самом языке.

[6] Подробный анализ этой статьи см.: [4; 2, с. 437].

Такой подход позволяет исследовательнице гипотетически сформулировать ответ Иванова на знаменитый кантовский вопрос о том, как возможны синтетические суждения:

> «Не язык, таким образом, укоренен в онтологии (в трансцендентной сущности), как обычно трактуется ивановская позиция, а миф и символические фигуры в определенном смысле укоренены в языке. Через эти символические фигуры и сам язык может прорываться в сферы высшего “реальнейшего” мира, что и составляет пафос ивановского символизма» [11, с. 80].

Из этой оригинальной интерпретации мифологического символизма Вячеслава Иванова следует, что Гоготишвили вычленяла конкретные языковые и философские антиномии, которые поэт-мыслитель стремился по-своему преодолеть с помощью антиномичной структуры мифологического суждения, отказавшись от их логического снятия. Он разрешал эти противоречия прагматически, переводя язык в новое качество — инструмент непрямого (символического) говорения о мистическом опыте.

На основании статьи Гоготишвили, можно заключить, что в своей поэтической практике Иванов был нацелен на преодоление целого комплекса кризисных явлений в системе базовых лингвофилософских оппозиций. На стыке языка и логики он «взрывал» антиномию имени и предиката, расшатывая статичность языковой системы (прежде всего в области номинации). Если исходят из того, что субъект привязан к конкретным объектам (именам), то в ивановском мифе субъект и предикат меняются местами. Язык перестает пассивно описывать вещи и превращается в динамический субстрат, сдерживаемый, тем не менее, «внутренней» языковой формой. При этом поэт успешно снимал антиномию знака и образа. Столкновение противоположностей вроде «безмолвьем говорит» или «И корни — сон ветвей, и ветви — сон корней…» полностью уничтожает конкретную визуальную картинку, приземляющую высший смысл. Возникает ситуация «безобразной объективации»: слово перестает именовать и изображать, начиная указывать на *невыразимое*. В итоге разрешается главная языковая антиномия — между конечностью слова и бесконечностью смысла; при этом коллапс классического синтаксиса за счет семантической полярности его базовых единиц освобождает речь от логических оков, превращая саму структуру стиха в проводник трансцендентной сферы бытия.

Тем самым Иванов преодолевал фундаментальные онтологические противоречия, в первую очередь — антиномию субъекта и объекта, разделяющую познающего человека и внешний мир. Взаимообратимость субъекта и предиката в мифологическом суждении зеркально отражает стирание границ между человеческим «Я» и бытием, возвращая личности утраченное единство через *безобъектное состояние сознания*. При помощи этого же механизма устранялся разрыв между имманентным и трансцендентным. Сталкивая взаимоисключающие понятия, Иванов создавал для разума интеллектуальный тупик. Неспособность разрешить его логически заставляла читателя совершить качественный скачок — как бы пережить запредельный дионисийский экстаз непосредственно в процессе восприятия символического текста. Наконец, такой подход позволял снять антиномию множественности и единства. Полярные начала бытия — жизнь и смерть, божественное и жертвенное — больше не исключали друг друга. Конструкции вроде «Бог — жертва», «Жертва — Бог», «Жизнь — Смерти гимны» удерживали противоположности в неразрывном, пульсирующем единстве, раскрывая их как две стороны единой высшей реальности. Таким образом, по Гоготишвили, антиномическое скрещение субъекта и предиката становится у Иванова не просто стилистическим приемом, а фундаментальным лингвофилософским инструментом, переводящим текст из плоскости описания в сферу духовного события.

Развивая эту мысль, исследовательница утверждала, что к формуле мифа как синтетического суждения (где символу-субъекту придан глагольный символ-предикат) в конечном счете сводятся все философско-эстетические, религиозно-мистические и литературоведческие теории Иванова, восходящие к его концепции дионисийства. В анализируемом тексте эти теории сопоставляются прежде всего с позицией имяславия (в лице С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, а в перспективе — и А.Ф. Лосева). И хотя имя Бахтина в данном контексте почти не встречается, можно предположить, что Гоготишвили изначально подходила к творчеству Иванова сквозь призму бахтинских методологических установок. Об этом свидетельствует, в частности, определение двуголосого слова, сформулированное Гоготишвили раньше, в статье для уже упоминавшегося «Малого энциклопедического словаря»:

> «Двуголосое слово — скрещение в одном высказывании двух личностных голосов, к-рое осуществляется с помощью разных форм преломления смысловых интенций автора сквозь призму чужих слов, что создает особый семантический эффект “непрямого говорения”» [18, с. 158].

Структурно этот механизм аналогичен языковой специфике ивановского словесного мифа. Различие кроется в природе исходных компонентов: у Иванова скрещиваются два символа, тогда как у Бахтина — два личностных голоса. По-видимому, трактовка механизма мифа как «*одновременного двойного взгляда на одно*» [11, с. 57][7] давалась в статье с целью подготовить почву для дальнейшего сопоставления ивановского символизма и бахтинского диалогизма, с опорой на известное замечание Бахтина о том, что диалог оставался для Иванова лишь монологической темой, не переведенной в принцип языковой формы. Показательно, что именно это суждение приводится в финале работы, где автор резюмирует: «периферийные потенции» концепций Иванова и имяславцев были перенесены Бахтиным непосредственно в лингвистическую сферу [11, с. 100]. Однако сам прием «скрещения» противоположностей в одном синтаксическом целом был найден за несколько лет до этой статьи и, по-видимому, был маркером антиномичности.

От Вяч. Иванова — к Бахтину

Разработка темы «Иванов — Бахтин» носила в трудах Гоготишвили комплексный и междисциплинарный характер. Ее лингвофилософский подход сочетал анализ языковых и философских антиномий, причем исследование речевых механизмов всегда служило базисом для осмысления философско-эстетических воззрений. Эта методология определила структуру двух ранних статей о Бахтине. Аналогичная, хотя и более скрытая логика прослеживается в развитии нашего сюжета.

Особая трудность его рассмотрения определяется тем, что — в отличие от рассмотренной выше «двойчатки» — иваново-бахтинская тема оказалась рассредоточена по работам разных жанров: с одной стороны — проблемным статьям, с другой — теоретическим преамбулам и комментариям к сочинениям Бахтина. Помимо этого, в печатных вариантах этих текстов интересующая нас тема сопоставления идей Иванова и Бахтина представлена далеко не равномерно, а хронология выхода в свет не соответствует порядку их написания. Реальная последовательность подготовки статей к печати такова: «Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией» (2004),

[7] См. выше о *биполярном взгляде,* необходимом для адекватного восприятия наследия Бахтина.

«Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект)» (2004), «Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова» (2004) и, наконец, теоретическая преамбула и комментарии к трактату Бахтина «<К философии поступка>» (2003). При этом во всех случаях, кроме последнего, влияние антиномизма Иванова на Бахтина кратко характеризуется с лингвистической точки зрения, и только в Собрании сочинений — с философской, причем в гораздо более развернутом формате.

Более адекватную картину можно получить, если иметь в виду черновые материалы, относящиеся к разработке темы, которые Гоготишвили называла «заготовками»[8]. Они не предназначались для печати, носили эвристически-лабораторный характер «для себя», хотя из них выросли многие идеи и формулировки, разошедшиеся по разным статьям. Однако имеются и более-менее законченные фрагменты, которые никогда не были обнародованы. А между тем именно благодаря им мы имеем возможность проследить, как развивалась мысль Гоготишвили при решении проблемы антиномий у Вяч. Иванова и Бахтина.

Из черновых материалов очевидно, что к разработке сюжета «Иванов — Бахтин» Гоготишвили приступила сразу после завершения статьи «Между именем и предикатом». К ним относятся тексты, сохранившиеся в файлах «ИвБах» (<Иванов и Бахтин>, 12.03.1999) и «Символизм» (12.11.1999). Проблема антиномий, разумеется, затрагивалась в этих материалах. Она даже выдвигалась как стратегическая задача сопоставления многозначности ивановского символа и бахтинского двуголосого слова: «Брать антиномии как предельный и выразительный случай»[9]. Однако, строго говоря, эта тема не являлась центральным предметом ее размышлений.

Аналогичную картину можно увидеть и в работе «Двуголосие в его соотношении с монологизмом и полифонией», впервые опубликованной в 2004 г. [8], но написанной гораздо раньше (файл с первоначальным вариантом статьи датируется 30.01.2000). Базовые термины Бахтина (двуголосое слово, полифония, монологизм, диалогизм, амбивалентность) рассматриваются здесь в логико-лингвистической плоскости. Гоготишвили выдвигает гипотезу об аналогии между

---

[8] Выражаю благодарность И.Н. Фридману за разрешение изучать электронный архив Л.А. Гоготишвили и публиковать из него отдельные материалы. Специфика электронных источников не позволяет оформлять ссылки по привычному стандарту, в силу чего указываются только названия файлов и последняя дата их сохранения.

[9] См.: [2, с. 440].

двуголосым словом и предикативным актом, т. е. развивает предикативную интерпретацию мифологического суждения, апробированную в «ивановской» статье. В обоих случаях задействуются одни и те же инструменты анализа, что приводит к чрезвычайно близким выводам, постулирующим искомое единство символизма Иванова и философии языка Бахтина. Так, специфика двуголосого слова определяется как «предикативные синтаксические отношения между двумя голосами» одной конструкции, где «голос чужого мнения помещен в позицию субъекта, авторский — в позицию предиката». Выделяются разные типы двуголосого слова в зависимости от распределения голосов по позициям субъекта и предиката (тональные, тематические, гибридные) [11, с. 146–152]. Особыми авторскими стратегиями обращения с двуголосым словом объясняются также концепции карнавала и полифонии у Бахтина:

> «Общим символом этой совместной архетипической телеологии бахтинских концепций карнавала и полифонии можно считать категорию *амбивалентности* <…> Собственно говоря, бахтинская амбивалентность вполне может быть понята как форма сращения оппозиций в диаду, то есть как уже известная нам форма скрещения оппозиций (или антиномий), составляющих некое единое, но двусоставное образование без нейтрализации самих членов оппозиции (без потери ими качественной определенности)» [11, с. 211].

Статья завершается блестящим сравнением двуголосия, монологизма и полифонии Бахтина и понятий хаоса, восхождения и нисхождения из эссе Иванова «О Нисхождении», концовка которого была процитирована Бахтиным в лекции «Вячеслав Иванов»[10]. Гоготишвили резюмирует:

> «Согласно бахтинской теории, монологическая проза как система намеренных и художественно обработанных двуголосых гибридных конструкций рождается из темного органического двуголосия, как ивановская Афрогения из пенящегося хаоса — с тем чтобы через восхождение укротить хаотичную энтропию темного двуголосия; полифония же, в свою очередь, рождается из художественно организованного монологи-

[10] Ср.: «Из пенящегося хаоса возникает, как вырастающий к небу мировой цветок, богиня — “Афрогения”, “Анадиомена”. Пучиной рожденная, подъемлется — и уже объемлет небо — “Урания”, “Астерия”. И, “златотронная”, уже к земле склонила милостивый лик; “улыбчивая”, близится легкою стопою к смертным…» [5, т. 2, с. 320].

ческого двуголосия, как ивановская Урания, той же двуголосой пучиной рожденная, но уже объемлющая небо и в даре нисхождения к земле склонившая милостивый лик — дабы смирить гордыню монологического восхождения из темного двуголосия и тем полнее возродить искомую амбивалентность архетипа, связующего землю и небо, автора (героя) и хор» [11, с. 219].

Обратимся, наконец, к еще одному черновому материалу из архива Гоготишвили. Он представляет сугубый интерес для заявленной темы и, безусловно, заслуживает самого пристального внимания. Файл называется «Антиномии у Бахтина» (дата последнего сохранения: 26.06.2000). По своей структуре он многосоставен и неоднороден. Первая его часть — довольно объемный вариант начала статьи, озаглавленной «Антиномия и антитония». К ней присоединены упомянутые выше наброски, а также многочисленные вставки, связанные не столько с проблемой антиномий как таковой, сколько с полифонической концепцией Бахтина как ее разрешением. Об изменении первоначального замысла свидетельствует, в частности, план статьи, добавленный явно позднее перед заголовком «Антиномия и антитония». Ни один из его пунктов текстуально не пересекается с проблемой антиномий. Однако антиномичность, как было показано выше, мыслилась и как внутренний стержень интерпретации двуголосого слова и полифонии, и как основа их языкового механизма. Появление нового плана при сохранении прежнего озаглавленного варианта указывает на то, что последний рассматривался как философское вступление в лингвистическую тему. Однако добавление новых фрагментов и вставок постепенно превратило исходный текст в слабо структурированный черновик, уводящий, как кажется, все дальше от первоначальной проблематики. Тем не менее одна из финальных записей этой рабочей заготовки сигнализирует о том, что проблема антиномий у Бахтина по-прежнему оставалась в поле зрения Гоготишвили:

«Среди формирующих пространство бахтинской мысли антиномичных положений имеется одно не названное, но значащее для многих более частных антиномий противопоставление *персонализма* и *универсализма*. Полифоническую концепцию можно рассматривать как бахтинскую версию разрешения этой антиномии».

Из всех описанных материалов мы публикуем только первый вариант статьи. На сегодняшний день это единственный известный

текст Гоготишвили, где антиномичность рассматривается как самостоятельная философская тема, значимая для осмысления бахтинского наследия. Основной тезис исследователя заключается в том, что антиномизм служит фундаментом мысли Бахтина, формируя все смысловое пространство и архитектонику его трудов. При этом цельность позиции мыслителя задается особым принципом разрешения смыслового напряжения между антиномиями.

Гоготишвили уверенно вписывает Бахтина в контекст дискуссий начала XX в., подчеркивая, что концептуальной почвой для его философии послужили идеи Вяч. Иванова 1900–1910-х гг. Бахтин заимствует и переосмысляет ключевые онтологические параметры ивановской концепции: признание за антиномиями статуса самой реальности (а не просто следствия раздробленности человеческого ума), понимание бытия как «события» и отказ от диалектического синтеза, нивелирующего противоречия.

Особое значение имеет то, что перед непосредственным сопоставлением концепций Бахтина и Иванова Гоготишвили, в порядке настройки методологической оптики формулирует три направляющих вопроса, определяющих логику темы. Как понимаются антиномии — онтологически или гносеологически? Каков тип отношений между ними внутри системы? Наконец, как трактовать само целое, в пределах которого усматриваются эти антиномичные связи?

Отвечая на данные вопросы, Гоготишвили намеревалась решить две магистральные задачи: во-первых, доказать, что антиномизм Бахтина и Иванова принципиально отличается от трактовки антиномий в иных направлениях гуманитарного знания, использующих бинарный принцип (оппозиции); во-вторых, выявить концептуальные различия между двумя мыслителями при их несомненном глубинном сходстве.

В рамках первого направления она утверждает, что базовые установки Иванова и Бахтина противостоят традиционным путям развития гуманитарной мысли, включая диалектику и структурализм. В диалектике антиномии снимаются, сливаясь в единое «имя» (понятие). В структурализме же оппозиции нейтрализуются в абстрактной языковой системе или сознании автора. Иванов и Бахтин, напротив, искали способ сохранить качественную обособленность и полнозвучность антиномий в границах единого целого.

Подобное умозаключение закономерно: оно логически вытекает из ряда работ Гоготишвили того периода. За два месяца до написания публикуемого текста она завершила черновой вариант статьи «Рецепции символизма в гуманитарных науках» [13] (дата сохране-

ния файла: 23.04.2000). В этой работе исследовательница критиковала неадекватное, по ее мнению, восприятие символизма и имяславия современными учеными — Ю.С. Степановым, Ю.М. Лотманом, М.Л. Гаспаровым, С.С. Хоружим и А.М. Эткиндом. В отличие от печатной версии 2004 г., финальный раздел рукописи назывался «Антиномии». Он содержал развернутый вывод о том, что гуманитарная наука не уловила подлинного новаторства русского символизма, решавшего «проблему синтетических высказываний и проблему нового типа сочетания антиномий, поскольку сами антиномии тоже поняты не как разные и изолированные имена одной и той же сущности, а как разные предикаты к ней». В итоговом варианте заголовок главки был убран, а ее содержание сведено к тезису: «Фактически в русском символизме была предложена новая (условно: “предикативно-амбивалентная”) версия решения проблемы синтетических высказываний и новая версия языкового решения кантианской проблемы антиномичности» [13, с. 173].

С другой стороны, в этот же период Гоготишвили параллельно работала над преамбулами и комментариями к «Рабочим записям Бахтина 1960–1970-х годов» для шестого тома Собрания сочинений (2002). Согласно годовому отчету ИФ РАН, где трудилась исследовательница, к концу 2001 г. этот труд объемом 13 п. л. был завершен. Спустя несколько лет она планировала включить его в переработанном виде в монографию «Непрямое говорение» в качестве главы «Лингвофилософские взгляды М. Бахтина в восприятии филологических наук 60–70-х гг. (К истории гуманитарных идей в России XX века)», однако в итоге отказалась от этого замысла. Между тем в своем целостном виде данная статья имела бы важное значение для детального рассмотрения многих дискуссионных вопросов. В частности, это касается отношения Бахтина к структурализму и семиотике, а также его полемики с идеями В.В. Виноградова, Вяч.Вс. Иванова, Ю.М. Лотмана и Д.С. Лихачева о категории автора (прежде всего — полифонического автора). Характеристика парадоксального положения Бахтина в научной среде, рассредоточенная в комментариях по разным поводам, представлена в этой несостоявшейся статье в концентрированном виде:

> «…после продолжительной (более пятнадцати лет) дискуссии к середине и концу 70-х гг. практически все лагеря русской гуманитаристики, подчеркивая весомость тех или иных частных бахтинских положений, *в конечном счете отвергли основные идеи Бахтина* (*в частности, полифонию*)

по соответственно разным основаниям. Бахтин, со своей стороны, будучи, как свидетельствуют архивные данные, знаком с многолетним обсуждением его книг, не признал адекватности выставленных его магистральным идеям оценок и в последние годы жизни обострил выражение своих идей до почти эпатажных для того времени форм».

Таким образом, целенаправленно актуализированная тема структурализма в статье «Антиномии и антитонии» тесно связана с комментариями к поздним записям Бахтина. Однако существует и важное различие: в последних об антиномизме практически не упоминается. Данное понятие встречается лишь единожды — в замечании о том, что в рамках структурализма карнавальная концепция мыслителя трактовалась «как обоснование поддающегося нейтрализации антиномичного принципа верха и низа и т. д.», со специфической авторской ремаркой в скобках: «(на деле бахтинская амбивалентность нейтрализации не подлежит)» [5, т. 6, с. 635]. В этом контексте публикуемая работа, заостряющая внимание на проблеме антиномий у Бахтина, приобретает исключительное значение. Она демонстрирует многообразие подходов к разрешению этой проблематики в диалектике, символизме и диалогизме, что было крайне важно для Гоготишвили как исследовательницы лингвофилософского наследия Лосева, Вяч. Иванова и Бахтина.

Выявляя расхождения между двумя последними — при их очевидном сходстве, Гоготишвили возвращается к тезису о том, что именно Бахтин персонализировал онтологию и привнес в нее антиномическую тональность. Главное отличие его концепции от ивановской заключается в придании антиномиям персоналистического (личностного) характера. Если у Иванова антиномии представляют собой семантические противоположности внутри события бытия, то у его последователя антиномично то, что исходит от полярных личностных голосов. Бахтин дополняет тематический антиномизм тональным — акцентировкой объектов одного и того же смыслового поля со стороны разных субъектов. Именно это различие зафиксировано в названии статьи.

Многие наблюдения и выводы Гоготишвили получили развитие в ее трудах того же периода. Например, тезис о том, что «свои философские тексты Бахтин строил аналогично ивановским стихам: из антиномически противостоящих блоков разной смысловой природы», блестяще подтверждается реконструкцией плохо сохранившегося трактата «<К философии поступка>», предпринятой исследовательницей для первого тома Собрания сочинений. В теоретической

преамбуле и комментариях она последовательно проводит мысль об «антиномически организованном дискурсе» и «контрапунктном принципе смыслового строения» философского сочинения, близкого «антиномическому принципу Вяч. Иванова». Там же кратко упоминается теория двуголосого слова, характеризуемая «как результат перевода изначальной стилистической стратегии М. М. Б. в предмет его философских и гуманитарных исследований» [5, т. 1, с. 396–397]. При этом тезис о том, что «параллельность мифологического суждения и двуголосой конструкции — одна из наиболее существенных и "говорящих" черт близости между Ивановым и Бахтиным», детально обосновывается в другой, чисто лингвистической статье — «Двуголосие в его соотношении с монологизмом и полифонией». Здесь мы видим пример разделения единого лингвофилософского замысла на два блока в зависимости от жанра и типа изданий. Не случайно позднее Гоготишвили опубликовала сокращенный вариант преамбулы к трактату «К философии поступка» в статье «Нравственно-религиозный первопринцип раннего Бахтина как исток полифонического дискурса». В 2015 г. эта работа вышла на китайском и испанском языках, а ее русский вариант вошел в сборник «Лестница Иакова» посмертно [9, с. 80–105].

Некоторые проницательные идеи Людмилы Гоготишвили так и остались на уровне рабочих набросков. Среди них тезисы о том, что «Бахтин как бы стремился создать теорию символической (или мифологической) прозы», или что «все, что Бахтин говорил о поэзии, было им сказано в каком-то смысле персонально об ивановской поэзии». Сделанное лишь вскользь замечание о том, что формула Иванова «Единых тайн двугласные уста» может служить эпиграфом к бахтинскому двуголосию, на самом деле связывает их антиномические концепции в прочный узел. Этот ракурс принципиально важен для исследователей обоих авторов и выводит наш анализ на финальные итоги.

Итак, Гоготишвили обнаружила между Бахтиным и Ивановым, при всех указанных расхождениях, гораздо более глубокие концептуальные связи, нежели между творцом концепции полифонического романа и представителями русского платонизма или имяславия (П.А. Флоренским, С.Н. Булгаковым, А.Ф. Лосевым). Об этом красноречиво свидетельствует вторая энциклопедическая статья о Бахтине (2003). При сопоставлении ее с первой версией становится очевидно, что в ней полностью исключен раздел, где бахтинская философия языка соотносилась с платонической традицией и «русской, православно ориентированной философией» начала века. Вместо этого

в тексте появился новый фрагмент, резюмирующий опыт прочтения наследия Бахтина сквозь призму антиномизма Вяч. Иванова:

> «Собственно же эстетические инновации Б. (полифония, теория романа в целом, концепция карнавала) по тематике и телеологии самоопределялись в прямом диалоге с символизмом Вяч. Иванова (с ивановским тезисом “Ты еси”, с его идеей о мифологическом высказывании как синтетическом символическом суждении, обладающем как минимум двусоставной структурой, которая в модифицированном виде вошла в специфически бахтинскую категорию двуголосого слова; с поставленной Вяч. Ивановым проблемой рассмотрения не только и не столько содержания романов Достоевского, сколько их новаторской и вместе с тем рецептивно-архетипической формы, которая по-своему была решена в бахтинской полифонической концепции; с оппозицией Диониса и Аполлона и в целом с ивановским антиномизмом, который в переработанном виде вошел в бахтинскую карнавальную концепцию и т. д.)» [17, с. 55].

Вместо заключения

Очевидная для внимательного читателя антиномичность мышления Л.А. Гоготишвили напрямую связана с ее увлечением антиномизмом русского символизма. Антиномия для автора — не тупик мысли, а конструктивный принцип, позволяющий языку непрямо выражать скрытые смыслы, и одновременно — продуктивный метод метаописания глубинных механизмов речевой деятельности.

Выход монографии «Непрямое говорение» (2006) стал важной вехой в отечественной гуманитаристике. Однако ее рецепция в дальнейшие годы оставалась настороженной и неоднозначной. С одной стороны, узкий круг интеллектуалов с энтузиазмом признал книгу прорывом в феноменологии языка, открывающим новое измерение в трудах Вяч. Иванова, М.М. Бахтина и А.Ф. Лосева. С другой стороны, академическое сообщество, привыкшее к апробированному филологическому анализу, оказалось не готово к восприятию неординарной терминологической плотности ее письма. Монографию цитировали, но ее сложный язык воспринимался коллегами как «непрямое говорение в квадрате», что мешало широкому признанию и имплементации идей автора.

На этом фоне поэтическая пародия из архива Гоготишвили выглядит как уникальный метафилологический текст, который на практике иллюстрирует теоретические положения монографии. Она была

скопирована с интернет-форума в сентябре 2011 г. и подписана сетевым ником «*кто-то*» — с явной аллюзией на псевдоним И.Ф. Анненского (*Ник. Т-о*):

Антоним и Антином

Из тени в свет перелетая,
летела неподвижно стая
крылатых мыслей. Qui pro quo:
теперь я наблюдаю цапель
и океан в любой из капель,
не притворяясь дураком,

но, как святой Антоним, зная,
что жизнь смертельно озорная
предпочитает простоту,
а именно: Гоготишвили,
вы ж — се ля ви — продешевили,
держа синицу за мечту,

а журавля за строчку в книге.
В кармане созревали фиги,
и был глубокий Антином —
на мысли о бездонной мели
все корабли мои чумели
и, встав, ходили ходуном.

Каламбурное заглавие этого стихотворения созвучно названию задуманной, но нереализованной статьи Гоготишвили, к которой мы плавно переходим. Пародия демонстрирует глубокую теоретическую рефлексию: она не просто тематизирует антиномический принцип символического языка, но реализует на практике те двуголосые структуры, которые описаны в первых главах «Непрямого говорения» — о Вяч. Иванове и М. Бахтине.

Текст строится на столкновении противоположностей, языковой игре и абсурдизации лингвофилософских понятий. Комический эффект заложен уже в парономазии заглавия, где научные категории иронически трансформируются: бинарная оппозиция превращается в «святого Антонима» (Антония), а неразрешимое противоречие — в «глубокого Антинома». При этом во втором случае имя собственное обозначает не квазиперсонаж, а ментальное состояние («и был глубокий Антином»).

Стихотворение сознательно устроено так, что любая попытка его однозначной дешифровки заходит в тупик, порождая веер радикально противоположных, но равноправных смыслов. Главным инструментом пародии выступает латинская формула “qui pro quo” («одно вместо другого»), которая запускает тотальный алгоритм непрямого говорения. С этого момента в тексте активируется режим бахтинской амбивалентности.

В пародии просматривается несколько параллельных уровней. Поэтико-метафизический ракурс задается прямой отсылкой к поэзии Арсения Тарковского (стихотворение «Бабочка в госпитальном саду») и переносит читателя в область чистого созерцания. Оксюморонное парение мысли фиксирует феномен сознания в момент остановки времени («летела неподвижно стая / крылатых мыслей»). Однако медитативное созерцание «океана в капле» мгновенно заземляется очередной подменой (qui pro quo), вводящей немотивированный образ цапель. Через это снижение возникает тонкая ирония над лингвофилософским стилем самой Гоготишвили: ее изощренный метаязык, описывающий символическую референцию через антиномическую предикацию, естественным образом изолирует концепцию от широкого признания. Отсюда рождается академическая «фига в кармане» — скрытое отторжение, заложенное в пародийный текст.

Другой, прагматико-экономический вектор задается аллюзивной деформацией пушкинского «глубокого эконома» в «глубокого Антинома», что переводит лингвистический спор в регистр семантического обмена. Иронический выпад против научного сообщества, которое «продешевило», «держа синицу за мечту», оборачивается упреком академическому цеху, предпочитавшему формально-логический анализ и здравый смысл «золотому стандарту» непрямого говорения. Впрочем, адресат речи двоится: местоимение «вы», к которому апеллирует автор, может относиться и к самой Гоготишвили. В таком контексте труднопроизносимая фамилия исследовательницы контрастирует с той «простотой», которую предпочитает «жизнь, смертельно озорная», и предпочтение «журавля» как «строчки в книге» получает характер расщепленной референции.

Мерцающий сюжет стихотворения развивается за счет лавинообразного накопления антонимов (тень/свет, неподвижно/летела), антиномий (капля/океан, простота/сложность) и инверсии пословицы о синице и журавле. Накопление критической массы антитез приводит к контролируемому коллапсу рацио. Финальный катартический эффект пародии манифестирует логический тупик — оксюморонную границу «бездонной мели». Это обрушение логики

приводит к когнитивному сдвигу, аналогичному дионисийскому экстазу Вячеслава Иванова в трактовке Гоготишвили. Рассудок разбивается о собственные пределы, и в этой ментальной катастрофе рождается новое смысловое качество.

Через этот пародийный перформанс стихотворение неожиданно верифицирует фундаментальную правоту Людмилы Гоготишвили. В своей монографии она показала, что антиномический символизм Вяч. Иванова и бахтинское двуголосое слово предложили свой вариант решения кантовской проблемы априорных синтетических суждений. Если, согласно Канту, теоретический разум перед лицом антиномий неизбежно заходит в тупик, то пародийный текст демонстрирует иную феноменологическую реальность. Когда логика терпит крушение на «бездонной мели», этот ментальный коллапс (дионисийский экстаз) не уничтожает мышление, а генерирует принципиально новое, приращенное знание.

Символизм Иванова и двуголосое слово Бахтина, по Гоготишвили, удерживают противоположности в нерасторжимом единстве. В итоге пародия оборачивается триумфом концепции: текст наглядно показывает, как живой субъект речи силой поэзии совершает немыслимый для сухого рассудка акт — примиряет «святого Антонима» и «глубокого Антинома» в пространстве единого феноменологического созерцания.

После этой интермедии обратимся к публикуемому материалу, который дается в сокращении (не включена вторая часть записей, связанная с бахтинской концепцией полифонии). Все графические пометы (выделение основных моментов курсивом, полужирным шрифтом или прописными буквами), обычные для рабочих «заготовок», сохраняются. В таком виде текст точнее передает ход рассуждений автора.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Л.А. Гоготишвили

АНТИНОМИЯ И АНТИТОНИЯ

Формально проблема антиномий — это частная и конкретная философская тема, но содержательно она (как и все философские проблемы с долгой традицией) вбирает в себя в каждом конкретном случае отзвуки тех целостных «больших» концепций, в рамках которых получает разное решение, и как таковая может служить редуцированным символом этих концепций. Во всяком случае это так для философской концепции М.М. Бахтина.

Если соположить все бахтинские работы и рассматривать их как единый текст, то в нем не окажется ни одного концептуально значимого положения, которое не имело бы антиномичной пары. Можно говорить, что все пространство бахтинской мысли сформировано антиномичными положениями. Концептуальная цельность этого пространства ни тематически, ни аксиологически прямо в бахтинских текстах не дана, но она тем не менее «задавалась» Бахтиным. Цельность бахтинской позиции должна обеспечиваться — по его замыслу — неким особым принципом смыслового разрешения того напряжения, которое возникает между образующими его смысловое пространство антиномиями.

Это касается не только внешних, непосредственно тематически выраженных и композиционно или риторически используемых Бахтиным антиномий (полифония и монологизм, экспрессивная эстетика и эстетика содержания, абстрактный объективизм и индивидуалистический субъективизм и т. д.), но и внутренних — содержательных и/или аксиологических — антиномий, которые могли не приводиться Бахтиным в явное композиционно-риторическое столкновение. Дезориентирующая «невстреча» многих антиномичных положений Бахтина из разных работ на очной ставке в пределах одного конкретного текста неоднократно отмечалась в литературе (такие случаи могут объясняться временными причинами, то есть разным этапами становления бахтинской концепции и связанными с этим ее изменениями; классический пример — аксиологически противоположное толкование понятия *завершения* в *АГ* и *ПТД*[1]). Но и каждый отдельно взятый бахтинский текст также имеет внутреннюю — нериторическую — антиномичность, которая, даже не будучи заявлена тематически или композиционно, тем не менее «управляет» внешне «одноколейным» развитием смысла.

Антиномичность — *формо*образующий принцип архитектоники всех бахтинских текстов, установка на особый тип разрешения антиномичного напряжения — их *смысло*образующий принцип. Утверждение возможности некоего особого, обозначим его бахтинским термином — *амбивалентного*, типа формирования смыслового целого из антиномичных (тематических и аксиологических) установок и можно рассматривать как редуцированный символ бахтинской философской концепции в ее неявленной целостности, как ее регулятивную идею. Ниже эта идея будет рассмотрена в ее абстрагированном лингвофилософском аспекте, но в качестве пресуппозиционного фона постоянно будет иметься в виду, что предложенный Бахтиным амбивалентный способ разрешения антиномичного напряжения — это сфокусированная символическая концентрация философских, эстетических, лингвистических, литературоведческих и, возможно, религиозных воззрений Бахтина в их концептуальном целом.

Бахтинская концепция зарождалась не только в аксиологически разреженном философском «воздухе» западного неокантианства[2], но и в остро насыщенной противоборствующими аксиологическими ценностями атмосфере русской культуры начала века. В орбиту этих противоборств была вовлечена и проблема антиномий и разных способов разрешения возникающего между ними смыслового напряжения. Этот как бы частный и специально философский вопрос тем не менее непосредственно поднимался или подразумевался как эпицентр многих эстетических, философских и религиозных дискуссий начала века. Своей той или иной стороной он касался проблемы соотношения трансцендентного и тварного миров, проблемы соотношения мифа, культуры и религии, сердцевины дискуссий о символе, проблемы особости эстетического акта, специфики языка и т. д.

Бахтин прямо не выражал причастности своих идей к этим спорам, как и к ситуации в русской религиозной философии того времени в целом, но и здесь в том числе «дышат» его «почва и судьба». Наиболее существенное отношение к становлению специфически бахтинских тем и формированию его регулятивной идеи об амбивалентном типе образования смыслового целого из антиномичных установок имеет то решение проблемы антиномий, которое было намечено в десятые годы в своих основных чертах Вяч. Ивановым.

Проблема антиномий обсуждалась в начале века с разных сторон и на разных основаниях, но в интересующем нас контексте она может быть сведена к трем вопросам: 1) каков статус, придаваемый самим антиномиям, 2) необходимо ли снятие антиномичного напряжения в рамках объемлющего их целого или нужно обосновывать какой-

либо *иной* тип отношений между антиномиями в рамках целого, 3) как понимать то целое, в котором антиномии нейтрализуются, и как понимать те целые, в которых между антиномиями устанавливаются иные отношения, и каковы эти новые отношения?

Острие тогдашних споров по первому вопросу можно сформулировать так: есть ли антиномии отражение каких-либо сторон самой реальности, включая реальность высшего порядка, или антиномии суть только достояние и проявление человеческого ума, постигающего реальность в доступных и прирожденных ему вследствие его раздробленности формах антиномичности? Оставляя в стороне подробности и доказательства, зафиксируем, что Вяч. Иванов в его опубликованных в девятисотые и десятые годы работах склонялся к первому варианту ответа (второй вариант отразился, напр., в «Столпе…» П.А. Флоренского (1, 1, с. 158–9). *Только в момент благодатного озарения эти противоречия в уме устраняются*. — 159)[3]. За Ивановым в этом отношении просматривается небезразличная Бахтину фигура Ницше и весь круг тем, связанных с проблемой соотношения дионисийства и аполлонийства как некой архетипической оппозиции[4].

Склонность понимать антиномичность не просто как естественную форму сознающего разума, но и как отражение неких исходных онтологических свойств реальности — маркированный для дальнейшего развития гуманитарной мысли момент. Иванов привлек эту идею для обоснования символизма, но с ней же будут так или иначе связаны через опосредствующие звенья все версии использования бинарного принципа в гуманитарном мышлении, включая понятие оппозиций в лингвистике, структурализме, антропологии и мифологии.

Подчеркивание взрывающей традиционное мышление возможности понимать антиномичность как отражение бинарности самого бытия резко обостряло ситуацию вокруг второго вопроса — вопроса, во-первых, о необходимости разрешения антиномичного напряжения, и во-вторых — о формах иных (не нейтрализующих) типов отношений между антиномиями в пределах целого.

Ниже про историю развития в этом отношении структурализма. Если антиномии отражают некие свойства самой реальности, значит имеющееся между ними напряжение онтологично и потому его не следует элиминировать (снимать, нейтрализовать и пр.). Прежде всего нужно выявить их основной состав, описать, классифицировать и т. д. — так родилась структурная мифология и антропология. На сама по себе эта цель оказалась недостижимой — чтобы выявлять и классифицировать антиномии, надо было рассматривать их в рамках какого-либо целого или иметь некое общее основание

для их противопоставления. Качество антиномичности может проявиться только на фоне общности. Это искомое целое, обеспечивающее восприятие самого факта антиномичности, стало пониматься по-разному. Наиболее распространено оказалось понимание антиномий как включенных в общую семантику языка, а самого принципа антиномичности — как одного из формообразующих оснований семантической языковой системы. Однако ничто семантическое не может удержаться в абстрактной атмосфере нереализованного и только потенциального языка, полностью вместившись в нее; оно начинает обрастать конкретными аксиологическими, эстетическими, этическими и т. д. смыслами. Стало соответственно расширяться в своем объеме и понятие семантической системы языка. Оно постепенно «нарастало» до типа сознания (например, мифологического), типа культуры, а затем начало дифференцироваться до разного рода разновидностей этих крупных целых — до типов текстов, социальной типологии аксиологических систем и т. д. и т. д. В конечном счете проблема уперлась в отдельный текст, который тоже надо было понять как своего рода целостность. Круг замкнулся: двигаясь от потенциальной целостности нереализованной системы языка, исследовательская мысль подошла к актуальной целостности языковой структуры каждого данного реального текста. На конкретный текст были перенесены те методы, которыми исследовалась семантическая система языка и формообразующая роль антиномического принципа. Считалось, что без этой экспансии абстрактно лингвистических интеллектуальных процедур проблема целостности конкретного текста не поддается разрешению.

И ивановская, и бахтинская позиции, вопреки их распространенному пониманию как предшественниц, например, структурализма, радикально не соответствуют этому основному «руслу» развития антиномичной темы.

Антиномии «лично» между собой не вступали в персональные отношения; их размещали в разные участки этого обымающего их целого и все.

Иванов замыслил иное: напрямую свести антонимы, но не так, как они сводились ранее (например, в диалектике), а на новых основаниях. Это личное сведение (очная ставка) антиномий принципиально не было их снятием (если антиномии отражают некие свойства самой реальности, их нельзя снять, то есть свести в некое одно), это было утверждение иного типа совместного существования антиномий в самой реальности. Вместо сведения антиномий в единое

синтетическое имя, Иванов предложил устанавливать между ними **предикативную** связь.

При не онтологическом понимании антиномий как следствий раздробленности человеческого ума, если оно развивалось в рамках признания возможности «касания к мирам иным», необходимость снятия антиномического напряжения принималась как естественная презумпция (если антиномичность — следствие человеческого ума, а сама онтология не антиномична, то для адекватности познания антиномии необходимо снять). При таком понимании проблема заключалась в другом — в возможности или невозможности такого снятия силами самой познающей реальность стороны. Имелось две версии. В первом случае возможность разрешения антиномичного напряжения внутри себя и внутри порождающего их человеческого ума не признавалась в принципе (антиномии рассматривались как неразрешимые, а целостное восприятие реального считалось достижимым только через откровение и/или другие особые состояния сознания). Во втором случае возможность разрешения антиномичного напряжения внутри порождающего их человеческого ума признавалась — в собственно интеллектуальной или языковой сферах. Признавалась эта возможность и в ивановском символизме, но способы разрешения антиномий понимались принципиально по-разному.

Противоположная ивановской версия разрешения антиномий, основанная на их понимании как порождений человеческого ума, развивалась в русле **диалектики**. Антиномии, согласно этой точке зрения, напряжены только в человеческом уме, в самой реальности антиномическое напряжение онтологически не значимо. Реальность есть некое одно, которое сначала отражается в человеческом уме в виде антиномий, но затем может быть схвачено человеческим умом процессуально в форме ритмично движущихся в дискурсивном рассуждении антиномий, приходящих в конечном счете к синтезу. В содержательном отношении диалектический синтез антиномий имеет вид целостного, хотя и сложносоставного, *понятия*, в языковом отношении он аналогичен процессу *именования*. Диалектический синтез есть достигнутое путем разрешения антиномического напряжения целостное *имя* реального. Аналогичен по своей природе, согласно этой версии, и символ. И по Флоренскому, и по Булгакову, и по Лосеву, символ есть по природе своей имя[5].

Иванов мыслил иначе. В форме антиномий и возникающего между ними напряжения человеческий ум по-своему отражает онтологически значимые свойства самой реальности (включая высшие сферы).

Если же антиномическое напряжение отражает некие свойства самой реальности, то диалектический вариант его разрешения, отражающий специфику человеческого мышления, входит в противоречие с этими свойствами реальности, поскольку диалектическое синтетическое единство рассуждения сглаживает и редуцирует их вплоть до исчезновения. Редуцирует качественное наполнение реальности любое семантически замкнутое в себе образование человеческого ума — понятия, категории, аналитизм, диалектика, именование. И даже далее и более: редуцирует реальность замкнутое на себя чистое Я феноменологии. Символ в его ивановском понимании тем и отличается, что он семантически не замкнут, не предполагает статичного смыслового образования, без изменений переходящего из контекста в контекст.

Согласно Иванову, не антиномичность, но, напротив, изолированное именование есть специфически «сниженное» свойство человеческого ума. А значит таковыми являются и связанные с принципом именования, основанные на нем аналитизм и диалектический синтез (а впоследствии это будет и структура текста, ибо целостность текстовой структуры будет опять пониматься как синтез антиномий в некоем внешнем целом; текст опять есть замкнутое имя). В изолированных именах, а не в антиномиях, мы искусственно подразделяем континуальную реальность на дискретные моменты и останавливаем ради надобностей человеческого ума ее длящуюся непрерывность. Символ, по Иванову, принципиально не есть имя. За символом не стоит нечто статично определенное в смысловом отношении; в каждой новой «сфере» пронизывающий их символ порождает новый смысл (*змея* может означать раскаяние, измену и пр.). Более того — и здесь Иванов возвращает рассуждение к исходной точке — смысл каждого символа может не просто меняться, но меняться на антиномично противоположный (*смерть*, по Иванову, уже несет в себе *жизнь* и наоборот).

В этом одно из принципиальных отличий символа от имени: имя внутри себя однородно и «непротиворечиво», символ — антиномичен. Будучи таковым, символ, по Иванову, адекватно ознаменовывает недоступные изолированному именованию свойства реальности. ВНИМАНИЕ: ПО БАХТИНУ ЕГО АМБИВАЛЕНТНЫЕ ЕДИНИЦЫ ТОЖЕ ВНУТРИ СЕБЯ АНТИНОМИЧНЫ, НО НЕ ТОЛЬКО ТЕМАТИЧЕСКИ, КАК У ИВАНОВА, НО И ТОНАЛЬНО. ТОНАЛЬНОСТЬ — НОВОВВЕДЕНИЕ БАХТИНА.

То, что репрезентируется символизмом, есть, по Иванову, не изолированная статичная сущность, а *событие*. Событие иначе репре-

зентируется языком, нежели предмет или сущность. Адекватное ознаменование события осуществляется, по Иванову, не изолированным символом и не символом как таковым, а символическим (или мифологическим) высказыванием. Если бы изолированный символ понимался как уже исполненное адекватное ознаменование, в котором непосредственно дано разрешение антиномичного напряжения, то такой символ не имел бы принципиальных отличий от имени. Не имел бы символ принципиальных отличий и от диалектического синтеза, приближенного в своей семантической структуре к имени. В обобщенном виде ивановская идея состояла здесь в том, что адекватное ознаменование достигается синтетическим мифологическим суждением, которое включает в себя символ, помещенный в позицию синтаксического субъекта, и глагол в позиции синтаксического предиката. Иванов таким образом ввел в проблему антиномичности **предикативное** измерение.

Введение предикативного параметра при всей своей видимой лингвистической техничности максимально насыщенно философски и религиозно: означая ввод Ивановым запрета на сворачивание символического суждения в имя, оно предполагает иной тип протекания смысла в речи и иной (не именующий) тип связи между «двумя мирами». Предикативное мифологическое суждение Иванова не может быть свернуто в имя ни по аналитическому, ни по диалектическому, ни по нейтрализующему, ни по риторическому, ни по «обыденному» образцу. Символизм тем самым резко противопоставляется всем типам философского дискурса и обыденной речи.

Максимальной наглядности эта ивановская идея достигает тогда, когда как антиномичные друг другу понимаются сами субъект и предикат мифологического синтетического суждения (по типу: *Умереть — знай — жизнь благословить*). Здесь соблюдены оба условия: антиномии входят в некое символическое целое, но одновременно сохраняют свою качественную определенность и независимость.

Сближение мифологического суждения с проблемой антиномичности — не искусственная интерпретация ивановской идеи в интересующем нас направлении, но ее заострение в свойственном ей же направлении. Та или иная степень или форма антиномичности присутствует, по ивановскому замыслу, в каждом мифологическом суждении (факт синтетического объединения в нем двух компонентов должен, по ивановскому определению, вызывать «*удивление*»).

В структурализме проблема соотношения антиномий решается иначе: они не вступают между собой в синтаксическую связь,

а семантически противо- или сопоставляются вне собственно синтаксической (и прагматической) структуры. Ивановский же символизм предполагает синтаксическую связь антиномий — как это происходило и в диалектике, но у Иванова антиномии не сливаются в одно языковое имя, а образуют двусоставную синтаксическую структуру предикативной природы, не допускающую своего сворачивания в изолированное имя. Даже если антонимы вступают в мифологических символических высказываниях в определительную, то есть близкую к именованию, связь (*рождающая смерть*), в этой связи между антонимами активизируется момент семантической и синтаксической раздельности, а не возможность их смыслового слияния и взаиморастворения (как это происходит в синтетических диалектических именах, напр., эйдос — это *движущийся покой*). Достигается это «неслияние» разными способами, в том числе введением активного залога в определение глагольного происхождения (*рождающая смерть*, а не *рожденная смерть*). В диалектическом синтезе активизирован, напротив, пассивный залог (*движущийся покой*, а не *движущий покой*). Все это, конечно, контекстуально: с формально-языковой точки зрения символические и диалектические сочетания антонимов могут совпадать, однако контекст, в который они введены, либо предполагает (диалектика), либо отрицает (символизм) возможность их сворачивания в цельное имя. **В символическом языке поэзии антонимичное определение — это свернутый предикативный акт, в диалектике — развернутое имя**. Свернутый предикативный акт и развернутое имя, согласно Иванову (в отличие, например, от имяславия), принципиально не одно и то же.

Уже по этому краткому изложению ивановской позиции в вопросе о природе антиномий и способах снятия антиномичного напряжения видно, что многие специфически бахтинские темы и повороты мысли аналогичны ивановским: оценка антонимических сил мысли и языка как имеющих онтологический статус; связанное с этим понимание реальности не в модусе сущности, а в модусе события (*событие бытия* — по Бахтину); оспаривание аналитизма и диалектики в пользу иных типов дискурсивного движения языкового смысла; тезис о невозможности разрешить антиномичность в тематически и тонально едином имени и основанное на этом акцентирование двучастных языковых структур предикативной — а не именующей — природы; тезис об отсутствии прямого однозначного соответствия между семантикой языка и реальностью и др. Бахтин разделял ивановскую установку на поиск новых форм смысла и новых форм его языковой жизни.

Это — глубинное сходство в самих принципах мышления Иванова и Бахтина, на фоне которого яснее и значительнее проступают множество других отмечаемых в литературе более частных аналогов (как тематических — напр., снижение значимости сюжета в художественных произведениях, так и чисто терминологических — напр., монологизм, полифония и мн. др.). **В определенном смысле можно говорить, что свои философские тексты Бахтин строил аналогично ивановским стихам**: из антиномически противостоящих блоков разной смысловой природы, между которыми заданы особые (не аналитические, не диалектические, не риторические, не нарративные и др.) отношения, снимающие антиномическое напряжение без потери самоценности и полнозвучности каждой антиномии. Ивановский символизм — почва философской концепции Бахтина в ее целом (причем не только карнавальной, но и полифонической теории).

Однако, ивановский символизм — именно «почва», но не древо бахтинской концепции. Между Ивановым и Бахтиным различий не меньше, чем сходств. Бахтин произвел существенную коррекцию ивановского символизма. Самым принципиальным отличием является иное понимание природы антиномических сил и связывающих их в синтаксическом целом отношениях. Признавая за антиномиями, как и Иванов (возможно — непосредственно вслед за Ивановым), онтологический статус, Бахтин придал им отсутствующую у Иванова персоналистическую природу. У Иванова онтологический смысл антиномий понимался как результат обращения позиций внутри события бытия (*жрец есть жертва* и *жертва есть жрец*), а сами антиномии в целом понимались традиционно — как семантические противоположности. Бахтин же напрямую связал антиномии с разделением личностных голосов и ввел это персоналистическое разделение в саму онтологию как ее конститутивное измерение. Архитектоника события бытия выстраивается не абстрактными позициями, а личностными участниками. Антиномично, по Бахтину, не то, что функционально соответствует разным позициям в событии и семантически противоположно, но то, что исходит от разных голосов. Антиномична любая связь голосов Я — Ты, Я — Он, Я — Мы, Он — Ты и т. д. Семантический критерий отходит здесь на второй план: тематическая составляющая личностно разных голосов может быть одной и той же, но голоса тем не менее вступят в антиномичные отношения посредством разной акцентировки этого единого тематического блока. Там, где есть две личности, там, по Бахтину, уже есть антиномия. Философская антиномичность стала в персонализме Бахтина частной и даже периферийной вариацией диалогических отношений.

Проблема целого. В бахтинской концепции произошло не просто смысловое расширение традиционной темы антиномий за счет включения дополнительного персоналистического измерения, но и переосмысление проблемы целостности. Это переосмысление шло в двух направлениях. Там, где на первом плане стоял вопрос о снятии антиномий в составе, например, диалектического целого, Бахтин, напротив, ставил вопрос о вскрытии антиномических (персоналистических) границ в тех целых, которые ранее считались монолитно едиными. Бахтин проблематизировал само понятие монолитной не антитетической целостности, включая и то, которое развивалось в феноменологии (а впоследствии и в основывавшихся на ней гуманитарных направлениях).

Вставка про гуссерлианскую феноменологию[6]. Чистое сознание Гуссерля, появляющееся вследствие редукции естественной установки на конкретное восприятие мира здесь и сейчас, исключает почти все персоналистические черты, но тем не менее сохраняет сам принцип Я. Это — чистое Я. Сначала сам Гуссерль хотел редуцировать и его, но затем отказался, поскольку, мол, невозможно (есть пометы в книге)[7]. *От себя*: И вот это чистое Я как раз и обеспечивает целостность чистого сознания. Без этой целостности нельзя было бы говорить о чистом сознании как единстве. Это было бы текучестью. Понятие сознания, сколько его ни очищать от персональных и типологических составляющих, в самой своей презумпции содержит понятие целостности. По Бахтину, целостность должна объясняться не силами понятия сознания.

Чистое Я феноменологии можно использовать в теме единства конкретного текста (произведения). В структурализме, который открыто опирался на феноменологию, это Я тоже должно было учитываться. Единство семантической структуры языка понималось по типу гуссерлианского чистого сознания. В презумпции здесь тоже лежало неотмысливаемая предпосылка чистого Я, и именно это и обеспечивало единство семантической системы.

Чем еще можно было бы обеспечить единство? Далее, когда интерес структурализма сдвинулся в сторону жизни языка в текстах, пошел естественный процесс насыщения чистого Я реальными содержательным и ценностными коннотациями. У Лотмана этот естественный процесс завершился с виду алогичным, но на деле закономерным введением понятием образа автора, которое обеспечивает единство конкретного произведения[8]. Для конкретных текстов мало

оцельняющей силы чистого гуссерлианского Я. Чтобы обосновать частную текстовую структурность, пересечение семантических рядов, рождение точек нейтрализации, новых противопоставлений и т. д., нужно было конкретизировать абстрактное чистое сознания (конкретное сознание автора по-своему интерпретирует абстрактное чистое сознание). Как чистое сознание обеспечивало единство семантической структуры языка, так сознание автора обеспечивает единство структуры конкретного текста.

Любопытно, что структурализм, будучи основан на идее онтологической природы антиномий, вернулся к диалектическим интеллектуальным процедурам — то есть к процедурам, основанным на отрицании антиномичности как отражении определенных свойств самой реальности. В системе языка оппозиции «нейтрализуются» в некоем общем понятии вполне по-диалектически, в конкретном тексте автор тоже нейтрализует оппозиции в соответствии со своим личным замыслом тоже по диалектической методе (нейтрализует, противопоставляет и пр.). В антиномичности тем самым значительно ослабляется ее онтологизм. Круг почти замкнулся: на первый план в структурализме в конце концов выдвинулось целое, понимаемое аналогично тем целым, которые мыслятся в рамках толкования антиномий как свойств только отражающей, но не отражаемой субстанции (только раздробленного человеческого ума, а не самой реальности).

Хотя у само Гуссерля есть и принцип нейтрализации и, кстати, очень много про предикативный характер высказывания. Есть интересный термин — *предикативный синтез*[9].

Вопрос: а разве мне для обоснования антиномичности бахтинской позиции не нужно нечто вроде этого же чистого сознания и чистого Я? Нет, не нужно — мне нужно не единство чистого сознания или сознания вообще, а топографическое единство. В том-то и дело, что Бахтин развел антиномии по разным сознаниям. А в таком случае они могут сочленяться только как-то иначе, чем в едином сознании. Топография должна быть как-то иначе едина, чем сознание. СОГЛАСНО МОЕЙ СТАТЬЕ ПРО РЕЦЕПЦИЮ СИМВОЛИЗМА, РЕШАЕТ ЗДЕСЬ ВСЕ ПРАГМАТИКА[10].

В чем же разница между единством чистого сознания и топографическим единством? Или топографическое сознание — это отрицание чистого сознания как такового (нет единого одного чистого сознания, есть типы?) Единая картина мира должна строиться не по типу единства сознания.

Гуссерль, не сумев снять чистое Я, тем не менее снял трансцендентального Бога. А значит снял вообще проблему диалога.

Но проблематизация монолитных единств не означала снятия самой проблемы целостности. Это было вторым — и главным — направлением бахтинской мысли. Для того, чтобы нечто могло быть между собой антиномичным, а «голоса» мыслились как таковые, должно существовать некое целое, в пределах которого возможно установить факт антиномичных отношений. Без пресуппозиции целого между голосами невозможно установить вообще никаких отношений. Такое целое и по той же причине искалось и в структурализме, там эти поиски завершились феноменологическим чистым сознанием и чистым Я, которые обеспечили целостность семантической структуры языка. Новое — персоналистическое — понимание Бахтиным природы антиномичности требовало поиска нового типа целостности, в рамках которого могли бы проявляться диалогически-антиномичные отношения между разными Я. Поиски этого нового типа целостности и составили основную интригу развивающейся бахтинской концепции. Направление поиска традиционно — установление условий, при которых то, что антиномично, может составить некое целое. Различными вехами на этом пути стали бахтинские теории двуголосого слова и полифонии.

Поиски Бахтиным нового типа целостности в определенном смысле имели и контр-ивановский смысл. С одной стороны, принципиальная бахтинская коррекция ивановского символизма за счет слияния принципа антиномичности с персоналистическим критерием разделения тоже в определенной степени была, как известно, навеяна ивановским тезисом *Ты еси*. Но, с другой стороны, Иванов, согласно Бахтину, ограничился только содержательным рассмотрением этого тезиса, не распространив его действие на принцип формы[11]. Бахтин говорил это применительно к полифонической форме, но это значит и то, что Иванов, по Бахтину, не распространил действие принципа *Ты еси* на способ порождения новых типов целостности, оставшись тем самым в пределах традиционных ментальных единств, называемых Бахтиным монологическими.

Иначе проинтерпретировав природу антиномий, Бахтин в поисках новой целостности тем не менее опять двинулся по ивановскому пути. Он тоже искал синтаксические связи антиномий, а не их абстрактного семантического соотношения, что характеризовало структурализм. Как Иванов вводил антонимы внутрь целостного мифологического суждения, так Бахтин ввел два голоса внутрь единой двуголосой конструкции. **Параллельность мифологического**

суждения и двуголосой конструкции — одна из наиболее существенных и «говорящих» черт близости между Ивановым и Бахтиным. Если рассматривать бахтинское двуголосое слово на этом фоне, то становится очевидным, что поскольку функционально оно понималось им аналогично мифологическому высказыванию Иванова, постольку за реальным двуголосием романного слова им, соответственно, мыслился **архетип двуголосого пра-мифа**.

Далее опять последовала развилка между бахтинской и ивановской концепциями. Ивановский путь сведения антонимов в единую синтаксическую конструкцию не обеспечивал выполнения телеологических целей бахтинского персонализма, и даже противоборствовал им. Вводя, как и Иванов, антонимы в состав единой синтаксической конструкции, Бахтин предполагал утвердить иное понимание их смыслового соотношения. Если антиномичность «всерьез» понимать персоналистически, то единственным адекватным способом разрешения напряжения может быть, по Бахтину, *диалог* антиномий. Все дальнейшее развитие бахтинской концепции по существу стимулировалось именно этим стремлением обосновать диалог в рамках особого типа целостности.

Диалогический подход Бахтина отличен не только от аналитизма и диалектики, но и от ивановского символизма. Хотя антонимы, вступившие в рамках единого символического высказывания в синтаксическую связь, считались Ивановым сохранившими свою самостоятельную семантическую силу (что требуется и при персоналистическом понимании антонимов), те отношения, которые устанавливаются при этом между ними в составе мифологического суждения, не диалогические. Назвать этот описывавшийся Ивановым тип отношений между антонимами в его принципиальном отличии от аналитики и диалектики одним точным словом затруднительно (сам он говорил о *синтетичности* суждения); в данном случае важно, что для Бахтин они оставались столь же монологическими, как и отношения между антонимами в аналитике и диалектике. В ивановском символическом высказывании продолжало действовать одно или общее сознание; измерение *разных* сознаний в нем не предполагалось.

У Бахтина есть прямые высказывания о том, что антонимы вступают в диалог (Двутелые споры и диалоги и их значение в истории литературы. Спор старости с юностью, рождающего с рождаемым в конечном счете является подосновой основного трагического конфликта всей мировой литературы: борьбы отца с сыном (смена), гибели индивидуальности. «Лучший дар — нерожденным быть», 5, 144)[12].

У Иванова — «Единых тайн двугласные уста» (2, 417)[13]. Это — как бы эпиграф к бахтинскому двуголосию.

Связав антонимы с голосами и принципиально изменив тем самым ивановскую идею мифологического суждения, Бахтин вместе с тем отнюдь не хотел отказаться тем самым от того свойства ивановского мифологического суждения, которое можно условно и ради первого приближения назвать вслед за Ивановым *адекватностью ознаменования*[14]. Ивановские антонимы, объединенные в рамках символического синтаксического целого, сохраняли свою самостоятельность и одновременно связанность и в таком виде целокупно и адекватно ознаменовывали реальное — ознаменовали пра-миф. За двуголосием тоже стоял пра-миф, оно также должно обладать свойством адекватного ознаменования.

Но в идее двуголосого слова самом по себе искомого Бахтиным равновесия антонимов и адекватности ознаменования не получилось: один из антонимов преобладал, то есть в двуголосом слове всегда преобладал один из его голосов, а именно — тот, который был помещен в позицию предиката. Именно поэтому двуголосые конструкции были в конечном счете признаны Бахтиным монологическими (как и символические суждения Иванова). Адекватность ознаменования двуголосого пра-мифа в таких условиях невозможно было провозглашать даже теоретически. Нужно было не просто обосновать двуголосое слово как особый вариант совмещения антиномий, но найти некий **особый тип двуголосия**, в котором возможно утверждать равновесие голосов, а вслед за этим, соответственно, и возможность адекватного «ознаменования» пра-мифа. Эту функцию была призвана выполнить **полифония**[15].

Теоретически Бахтин выстроил полифоническую концепцию как обоснование способа выполнения этой функции, реален ли теоретический концепт полифонии на практике — вопрос другой (мы вернемся к проблеме осуществимости полифонии ниже). Здесь нам пока важно зафиксировать, что такой ракурс позволяет определить телеологическое «место рождения» полифонической концепции: она — по замыслу — должна была в обновленной рецепции возродить в рамках культуры, основанной на обостренном персонализме, то равновесие антонимов в символическом целом и адекватность ознаменования, которые были естественно свойственны внеличностно понимаемому в символизме мифу. Сама **идея свести персонализм с символическим онтологизмом** далеко не нова, но Бахтин как бы хотел примирить их обратным обычному образом: не через онтологизацию или символизацию персонализма (превращающую личность в вещь,

символ или сущность), а через персонализацию онтологии (понимание вещи, сущности и символа как личностей).

Транспонирование в эстетику. В эстетике эта персоналистическая задача трансформировалась в проблему обоснования художественной природы прозаического слова. Выбор Достоевского как автора, осуществившего некий новый прорыв в форме, тоже мог быть связан с Ивановым. Но и здесь диалог с ивановской мыслью строился Бахтиным по амплитуде спора-согласия. В «Экскурсе о “Бесах”» Иванов утверждает наличие в романах Достоевского некоего основного пра-мифа и дает следующее показательное в нашем контексте “внешнее” описание мифа (4, 437): миф — это основное, сосредоточившее в себе всю символическую энергию, ядро произведения, *эпическое по форме* (то есть не в виде изолированного имени или даже символа, а в виде предикативного повествовательного словосочетания) и *внутренне антиномичное*[16]. Облаченность внутренне антиномического во внешне эпическое — это, собственно говоря, парафраза вышеописанного ивановского определения мифа как синтетического суждения с символом в позиции субъекта и с глаголом в позиции предиката. Однако это именно — парафраза. Идея о синтетическом суждении здесь серьезно изменена: в определении мифологического суждения антиномии и имеющееся между ними напряжения считаются данными не внутренне (имплицитно), но явно — в самой синтаксической и лексической языковой форме. В определении же пра-мифа романов Достоевского Иванов говорит именно о внутренней антиномичности, об антиномичности, не вышедшей на лексико-синтаксическую поверхность языкового дискурса эпического типа.

С другой стороны, это ивановское определение романного прамифа (*эпическое по форме* и одновременно *внутренне антиномичное*) может считаться прямой, не перифрастической формулой бахтинского двуголосого слова (с той описанной выше разницей, что в двуголосом слове антиномичность понимается не семантически, а персоналистически, то есть тонально). И более того: эта ивановская формула вполне может быть отнесена и к полифонии (с поправкой на ту же разницу). Бахтин наполнил эту ивановскую формулу своим содержанием.

В ивановской теории мифологического синтетического суждения как реальной языковой практики его же персоналистический по сути принцип *Ты еси*, действительно, не был задействован. Этот персоналистический тезис в отличие от теории мифологического суждения излагался Ивановым не в практически-лингвистическом, а в общефилософском и религиозном смысле (в пределе — как диалог с Богом).

Бахтин же соединил эти принципиально разделенные ивановские идеи, то есть объединил тематический принцип *Ты еси* с инновацией в области языковой формы мифологического суждения.

Речь идет совсем не о том, что Бахтин-де осуществил то, возможность чего Иванов не увидел. Напротив: речь идет о том, что Бахтин здесь пошел наперекор принципиальному решению Иванова. Иванов не объединял эти две свои идеи по той причине, что относил их к разным сферам жизни языка — *поэзии* и *прозе*, отдельность которых он ревниво оберегал. Реально облаченное в язык синтетическое мифологическое суждение мыслилось им естественно живущим и возможным только в поэтической речи, в прозе же пра-миф мыслился им как внутренний концепт, не имеющий непосредственной языковой формы, прямого синтаксического выражения. Если в поэзии миф дан явленным в языке и может быть воспринят непосредственно, то внутренний концепт прозаического мифа непосредственно воспринять нельзя, его нужно восстанавливать. Внутренний миф в прозе — не форма (как в поэзии), а нуждающееся в реконструкции содержание, сокрытое под внешне немифологической речью. Поэт Иванов не мог увидеть у прозаика Достоевского — при всем его почитании — непосредственно символическую речь, философ Бахтин готов был ее увидеть. Соединив разобщенные у Иванова принцип *Ты еси* и обоснование поэтической мифологической формы, Бахтин поместил полученный результат этого соединения в область прозаического слова. **Бахтин как бы стремился создать теорию символической (или мифологической) прозы** — но не только с точки зрения символичности ее содержания, признаваемой и Ивановым, но и с точки зрения символичности ее собственно языковой формы, Ивановым отрицаемой. И прозаическое употребление языка может быть, по замыслу Бахтина, символическим (в противовес несимволической эстетике этот тезис звучит иначе: и романное слово может быть собственно художественным).

Естественно, искомая Бахтиным символическая языковая форма прозы должна была отличаться по теоретическим параметрам от языковых форм символической поэзии. Этот нерв оспаривания ивановских идей можно ощутить в многочисленных бахтинских высказываниях о поэзии. Если несколько заострить, то все, что Бахтин говорил о поэзии, было им сказано в каком-то смысле персонально об ивановской поэзии. В таком ракурсе обычные оценки смещаются: Бахтин отнюдь не снижал поэтическое слово (он оставлял его на исходной высоте), Бахтин повышал символический (в другой терминологии — эстетический) статус прозаического романного слова, что

могло создавать обманный оптический эффект снижения слова поэтического[17]. Бахтинская телеология была, повторяем, в том, чтобы обосновать возможность прорыва в «реальнейшее» не только поэтического, но и прозаического слова. <…>

[1] Речь идет об одном из самых противоречивых положений Бахтина об *эстетическом завершении* автором произведения и героя. В ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» (*АГ*) утверждается, что «автор — носитель напряженно-активного единства завершенного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его» [5, т. 1, с. 95]. В «Проблемах творчества Достоевского» (ПТД, 1929), наоборот, говорится о том, что полифонический роман Достоевского принципиально отличается от монологического романа именно с точки зрения категории завершения, что «в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. <…> Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему» [5, т. 2, с. 154]. О дискуссиях вокруг этой темы см. комментарий С.Г. Бочарова: [5, т. 2, с. 446–447].

[2] Детальный логико-философский анализ сближений и расхождений с неокантианством дан в теоретической преамбуле Гоготишвили к трактату Бахтина «К философии поступка» [5, т. 1, с. 361–414].

[3] Имеется в виду рассуждение Флоренского в главе «Противоречия»: «Смотря на одно и то же с разных сторон, т. е. действуя разными сторонами духовной деятельности, мы можем прийти к антиномиям, к положениям несовместным в нашем рассудке. Только в момент благодатного озарения эти противоречия в уме устраняются, но — не рассудочно, а сверх-рассудочным способом. Антиномичность вовсе не говорит: “Или то, или другое не истинно”; не говорит также: “Ни то, ни другое не истинно”. Она говорит лишь: “И то, и другое истинно, но каждое — по-своему; примирение же и единство — выше рассудка”. Антиномичность — от дробности самого бытия, — включая сюда и рассудок, как часть бытия»; указаны страницы по первому переизданию изданию «Столпа и утверждения Истины» (1990); в совр. изд.: [19, с. 164–156].

[4] Ср. в комментарии к «Философии поступка» о контексте бахтинского сближения христианства и «наивного реализма» в соединении с общей идеей принципа *себя-исключения*: «Совокупный ассоциативный пласт здесь с очевидностью напрашивается: это та многоярусная и неоднозначная, но единая проблематика (в том виде, как она разрабатывалась во временном философ-

ском пространстве от романтиков, Шопенгауэра и Ницше до Вяч. Иванова), которая связана с соотношением всех проявившихся в новое время вариантов как “наивного реализма” (включая возрожденное язычество, мифологическое мышление, ритуальное восприятие жизни и такой своеобразный поворот темы, как ницшеанская критика ресентимента), так и “наивного идеализма” (в ивановском смысле) с христианством. В это единое концептуальное поле входила в том числе обострившаяся проблема антиномического противостояния и поиска “союза” дионисийского и аполлонийского начал (в их обобщенно-концептуальном смысле), а вместе с ней и все проблемы, связанные с архитектоникой мистерии и/и ли трагедии в их корреляции или отсутствии таковой с жизнью (включая проблему онтологического статуса категории “рампы”) и, соответственно, с сердцевиной этой темы — с остро обсуждавшейся проблемой соотношения жертвы и жреца, хора, героя, автора и зрителя (в том числе и их соотношения с божественным началом)» [5, т. 1, с. 374]. Здесь же в примечании указывается на ассоциативную связь романной концепции Бахтина с «Рождением трагедии из духа музыки» Ницше, которая содержится в записи из подготовительных материалов «К вопросам теории романа»: «Рождение романа из духа смеха» (см.: [5, т. 3, с. 564]).

[5] Этот вопрос подробно рассматривается в статье «Лингвистический аспект трех версий имяславия» [10], а также в работе «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)». Дальше по тексту излагается предикативная концепция символа и мифа из последней работы; см. вступ. статью.

[6] Поздняя вставка, которая, по-видимому, должна была логически связать «монологизм» структурализма с высшей точкой развития европейского рационализма — феноменологией, где целостность всегда эгоцентрична.

[7] В личной библиотеке Гоготишвили имелось несколько изданий Гуссерля, в том числе «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» и «Картезианские размышления». Все содержат обильные подчеркивания, пометы, а иногда и маргиналии владельца.

[8] Имеется в виду внутреннее противоречие классического структурализма, который в лице Ю.М. Лотмана вернулся к категории «образ автора» в работе «Структура художественного текста» (1970).

[9] Принцип нейтрализации вводится и подробно эксплицируется Э. Гуссерлем в его фундаментальной работе «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга I» (1913), а именно в главе 4 Раздела III («Ноэма и ноэзис»), § 109–111. Под нейтрализацией понимается специфическое «выключение» веры сознания в реальность или нереальность объекта, переводящее любой ментальный акт в модус «чистого мыслимого допущения» без вынесения экзистенциального суждения. Понятие «предикативный синтез» детально исследуется в позднем труде Э. Гуссерля «Опыт и суждение»

(1939), главным образом в разделе II («Предикативное мышление и предметы рассудка»). Гуссерль описывает его как категориальный, активный акт Эго, собирающий разрозненные интенциональные данные до-предикативного опыта в синтаксическое единство логического суждения. В контексте статьи оба термина принципиальны. Первый важен как предельная точка развития монологизма, где сознание способно бесконечно играть смыслами и нейтрализовать любые внутренние противоречия текста, не нуждаясь в обращении к реальному «Другому». Второй доказывает, что в феноменологии «синтез» и «предикация» остаются замкнутыми внутри индивидуального разума, в то время как Бахтин переносит предикативный акт в межсубъектное пространство, делая предикат зоной диалогического столкновения двух суверенных голосов.

[10] Имеется в виду статья «Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект)» [13]. Ее первоначальный вариант сохранился в файле «Черновое. Рецепция символизма» (23.04.2000), т. е. он написан раньше на два месяца, чем комментируемый текст. См. главку «Символизм и прагматика», где постулируется, что новаторство философия языка русского символизма (Вяч. Иванова, А. Белого и философов-имяславцев — П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева) в области лингвистической прагматики и коммуникативности — «неувиденная очевидность»: «Мы не сразу узнаем в мифе символизма прагматическую идею, в том числе и потому, что прагматическая идея значительно позже завладела лингвистическим умом, нежели символизм разработал мифологическую составляющую феноменологического сознания. В современном лингвистическом понимании любой реальный языковой акт прагматичен (коммуникативен, иллокутивен и т. д.), на символическом же языке это и значит, что он — мифологичен. Символизм распространял прагматику и на традиционно исследуемые, в том числе и в лингвистике, бинарные архетипические оппозиции (верх / низ, свое / чужое, внутри / вовне и т. д.), добавляя к их преимущественно статично-классификационному и семантическому (то есть не прагматическому) ракурсу рассмотрения еще не полностью апробированный лингвистикой диалогический фермент: символизм связывал эти оппозиции с архетипическими формами коммуникативной организации сознания в его направленности вовне — такими, как хвала / брань, смех / серьезность, мольба / проклятие и др.». Последние из приведенных оппозиций, понятно, подготавливают присоединение Бахтина к символистской традиции, которым и завершается цитируемый параграф: «Символизм вообще есть концепция диалога человека с Богом, а отсюда — и диалога вообще. Нераспознанная коммуникативная концептуальная основа русского символизма может при ее адекватной рецепции гуманитарным мышлением дать стимул к новым лингвофилософским подходам. И уже в определенном смысле дала: в преображенном

собственно гуманитарном виде она была развита в диалогической философии языка Бахтина» [13, с. 164–167].

[11] Философско-религиозный принцип «Ты еси» (утверждение чужого бытия не как объекта, а как полноправного субъекта) подробно обоснован в одноименном эссе Вяч. Иванова (1907) [16, т. 3, с. 262–268] и его фундаментальной статье «Достоевский и роман-трагедия» (1911) [16, т. 4, с. 419–420]. В «Проблемах творчества Достоевского» (1929) Бахтин признает этот принцип основой художественного видения Достоевского, но критикует Иванова за то, что тот оставил этот тезис в сфере идеологического содержания, не перенеся его на саму полифоническую форму романа: «Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое “я” не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, т. е. включил его в монологически формулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира» [5, т. 2, с. 17].

[12] Указана цитата из записей Бахтина «Дополнения и изменения к Рабле», страница указана неточно, см.: [5, т. 5, с. 114].

[13] Из сонета Вяч. Иванова «Любовь» («Кормчие звезды») [16, т. 1, с. 610], который обыгрывается также в «Венке сонетов» («Cor Ardens») [16, т. 2, с. 410–419].

[14] В статье «Между именем и предикатом» полемическое принятие Бахтиным концепции Иванова выглядит так: «Иванов, с одной стороны, одним из первых, как известно, утверждал принцип диалогического отношения к «другому» (сюда относятся все его многочисленные вариации на тему «Ты еси»), но, с другой стороны, Иванов предполагал наличие единственной адекватной языковой формы даже в символических фигурах речи, говоря, в частности, что гениальное стихотворение и даже гениальное умозрение заложены в языке (4, 677). Иными словами, Иванов, выстроивший все здание своего разветвленного миросозерцания на принципе “Ты еси”, не счел тем не менее нужным внести этот принцип в язык и не принимал в расчет языковые модификации, неизбежно привносимые в речь ее коммуникативными аспектами» [11, с. 98–99]. Внутренняя ссылка дается на статью Иванова «Наш язык» (1918) [16, т. 4, с. 673–680].

[15] Аналогия двуголосия с предикативным актом обосновывается в работе Гоготишвили «Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией». См. первичное определение, на основе которого в дальнейшем будут предикативно трактоваться понятия монологизма и полифонии: «В двуголосии Бахтина утверждается одновременное наличие в высказывании не только двух субъектов речи, не только наличие как минимум двух исходящих от разных голосов предикатов, не только наличие нескольких референтов, но, главное, наличие разноприродных референтов. Эта разноприродность

референтов видна уже в общей схеме ДС. Для обозначения участвующих в ДС голосов будем пока пользоваться терминами “авторский голос” и “чужая речь”. У чужой речи (ЧР) есть свой прямой референт, авторский голос тоже в определенной мере направлен на этот же референт, но одновременно с этим авторский голос имеет в ДС и еще один, “дополнительный” референт — само чужое слово. Чужая речь как непосредственный предмет авторской речи — один из основополагающих и постоянно воспроизводимых тезисов Бахтина. В терминологических же рамках нашей аналогии чужая речь как “предмет” авторской речи и есть ее дополнительный инородный “референт”. Разноприродная двуреферентность — второй существенный момент ДС, связанный с его исходной конститутивной особенностью (двусубъектностью). Наличие двух субъектов речи всегда означает не только наличие двух исходящих от разных голосов предикатов, но и наличие двух принципиально разных референциальных зон, обладающих разной онтологией и разным статусом. <…> В двуголосых конструкциях авторский (второй) голос всегда предицирует дважды; он всегда несет в себе “двужалое” предикативное острие, направленное как на “обычный” референт — тот же, что и референт ЧР <…>, так и на саму ЧР <…>. Если присовокупить к общему счету предикацию, производимую первым голосом, то в общей сложности в одном ДС осуществляются сразу три предикативных акта: один от чужой речи, два — от авторской». При этом «вторичная авторская предикация и выполняет эту функцию монологического “завершения” диалога и объективации чужой позиции в некой поданной как “конечная”» реплике. Вторичная предикация ДС, таким образом, двулика: ее семантическая природа и генезис отношений между ее субъектом и предикатом — диалогические, ее результат — монологический [11, с. 144–146]. ДС — двуголосое слово; «“двужалое” предикативное острие» — показательная аллюзия на 4-ую строку сонета Вяч. Иванова «Любовь» («Одной судьбы двужалая стрела»), которая, по мнению Гоготишвили, могла послужить эпиграфом к концепции двуголосого слова Бахтина (см. прим. 13).

[16] Приведем цитату, о которой идет речь, полностью, так как она имела для Гоготишвили важнейшее значение при разработке предикативной (антиномической) концепции ивановского символа и мифа: «Роман “Бесы” — символическая трагедия, и символизм романа — именно тот “реализм в высшем смысле”, по выражению самого Достоевского, который мы называем реалистическим символизмом. Реалистический символизм возводит воспринимающего художественное произведение a realibus ad realiora — от низшей действительности к реальности реальнейшей. В процессе же творчества, обратном процессу восприятия, обусловливается он нисхождением художника от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей — a realioribus ad realia. Если

это так, необходимо для целостного постижения этого эпоса-трагедии раскрыть затаенную в глубинах его наличность некоего — эпического по форме, трагического по внутреннему антиномизму — ядра, в коем изначала сосредоточена вся символическая энергия целого и весь его "высший реализм", т. е. коренная интуиция сверхчувственных реальностей, предопределившая эпическую ткань действия в чувственном мире. Такому ядру символического изображения жизни приличествует наименование мифа.

Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат. <…> Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение; символизм превращается в мифотворчество. Истинный реалистический символизм, основанный на интуиции высших реальностей, обретает этот принцип жизни и движения (глагол символа, или символ-глагол) в самой интуиции как постижение динамического начала умопостигаемой сущности, как созерцание ее актуальной формы, или, что то же, как созерцание ее мировой действенности и ее мирового действия» [16, т. 4, с. 437–438].

[17] В бахтиноведении (особенно под влиянием классической работы «Слово в романе», 1934–1935) долгое время доминировал тезис, согласно которому Бахтин противопоставлял «монологическое», авторитарное поэтическое слово «диалогическому», свободному слову прозаическому, явно отдавая предпочтение последнему. См. коммент. по поводу этой полемики в: [5, т. 3, с. 739–740]. Гоготишвили внесла концептуальную ясность в этот запутанный вопрос в статье «Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В.С. Библера и М.М. Бахтина)» (2009); см. главку «Диалогизм в соотношении с монологизмом и полифонией», которая заканчивается выводом: «Бахтин не снижал статус поэзии относительно вводимой им полифонической формы, а "подтягивал" полифонию к поэзии как классически совершенной архитектонической форме эстетики. <…> То, что на самом деле "снижалось" Бахтиным, так это широко распространенные в то время эстетические и стилистические теории, "не разглядевшие" особую эстетическую природу романа» [9, с. 531].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Гравин А.А.* Символистское осмысление мифа: Вяч. И. Иванов, А.Ф. Лосев, Л.А. Гоготишвили // Соловьевские исследования. 2024. Вып. 3(83). С. 99–112. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2024.3.099-112

2. *Федотова С.В.* «Загадки лингвистического Сфинкса»: Вяч. Иванов и М. Бахтин в интерпретации Л. Гоготишвили. *Приложение:* Гоготишвили Л.А. Символизм // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования / ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН; Водолей, 2024. Вып. 4. С. 410–471. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0782-3-410-471
3. *Федотова С.В.* Лингвофилософские новации русского символизма в интерпретации Л.А. Гоготишвили (Вяч. Иванов и А.Ф. Лосев) // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 2. С. 252–273. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2019-4-2-252-273.
4. *Федотова С.В.* Символизм Вячеслава Иванова в контексте полемики Л. Гоготишвили с Ю. Степановым // Europa orientalis. 2022. № 41. С. 297–313.

Источники

5. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2003. Т. 1. 958 с.; 2000. Т. 2. 800 с.; 2012. Т. 3. 880 с.; 2008. Т. 4 (1). 1120 с.; 2010. Т. 4 (2). 752 с.; 1997. Т. 5. 732 с.; 2002. Т. 6. 800 с.
6. *Гоготишвили Л.А.* Бахтинская философия языка и проблема ценностного релятивизма // М.М. Бахтин как философ / отв. ред. Л.А. Гоготишвили, П.С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 142–175.
7. *Гоготишвили Л.А.* Варианты и инварианты М.М. Бахтина // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 115–134.
8. *Гоготишвили Л.А.* Двуголосие в соотношении с монологизмом и полифонией // Бахтинский сб. / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. М.: Языки славянской культуры, 2004. Вып. 5. С. 338–410.
9. *Гоготишвили Л.А.* Лестница Иакова: архитектоника лингвофилософского пространства / сост., автор вступ. ст. и примеч. И.Н. Фридман; отв. ред. С.В. Федотова. М.: Издат. Дом ЯСК, 2021. 616 с.
10. *Гоготишвили Л.А.* Лингвистический аспект трех версий имяславия // *Лосев А.Ф.* Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. СПб.: Алетейя, 1997. С. 580–614.
11. *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 632 с.
12. *Гоготишвили Л.А.* Опыт построения теории употребления языка (на основе общефилологической концепции М.М. Бахтина): дис. … канд. филол. наук. М., 1984. 220 с. Прил. 93 с.
13. *Гоготишвили Л.А.* Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература:

сб. в честь С.Г. Бочарова. М.: Языки славянских культур, Прогресс-традиция, 2004. С. 148–175.
14. *Гоготишвили Л.А.* Хронотопический аспект смысла высказывания // Речевое общение: цели, мотивы, средства. М.: Ин-т языкознания АН СССР, 1985. С. 150–171.
15. *Гоготишвили Л.А.* Является ли предложение единицей системы языка? // Общее и сопоставительное языкознание: Сб. научн. трудов. М.: изд-во Московского ун-та, 1986. С. 9–17.
16. *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1971. Т. 1. 892 с.; 1974. Т. 2. 870 с.; 1979. Т. 3. 916 с.; 1987. Т. 4. 804 с.
17. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.
18. Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. 624 с.
19. *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах / под ред. А. Трубачев. М.: Академический проект, 2017. 905 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-184-203
https://elibrary.ru/CEJULQ
УДК 1(091)
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ФИЛОСОФСКИЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: С.С. ХОРУЖИЙ, В.В. БИБИХИН, Л.А. ГОГОТИШВИЛИ

© 2026 г. А.А. Гравин

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В данной работе рассмотрены «философские» оценки русского символизма в творчестве С.С. Хоружего, В.В. Бибихина и Л.А. Гоготишвили. Особенности подходов указанных мыслителей были рассмотрены на примере их осмысления понятия символа в трудах о. Павла Флоренского. Это понятие было рассмотрено в перспективе антиномичности как фундаментального принципа философии Флоренского. Символ как «бытие, которое больше самого себя…» сочетает в себе два антиномичных значения: имманентное явленное и трансцендентное неявленное, но являемое. Тем не менее, Хоружий предложил неантиномичное прочтение символизма Флоренского и критиковал его за «чувственный» характер и имперсонализм. Бибихин понимал символизм Флоренского антиномически — символизируемое неподобно символу. Однако он также предложил разрешить эту антиномию через отказ от символа в пользу «дела» (события вещей как они есть). Гоготишвили также утверждала антиномичность символа Флоренского, но предложила коммуникативную интерпретацию символизма Флоренского, где символ предстает инструментом коммуникации с символизируемым. Помимо этого, концепция Гоготишвили подразумевала феноменологическое измерение, а именно, рассмотрение словесного символа в интенциональной и аттенциональной перспективах. В заключение работы обобщаются рассмотренные подходы, сополагаются их ключевые моменты, а также предлагается рабочая концепция символа Флоренского.

Ключевые слова: символ, антиномизм, философский символизм, Флоренский, Хоружий, Бибихин, Гоготишвили

Информация об авторе: Артем Андреевич Гравин — кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, набережная реки Мойки, д. 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3357-6412

E-mail: artemiosgravin@mail.ru

Для цитирования: *Гравин А.А.* Философские подходы к исследованию русского символизма: С.С. Хоружий, В.В. Бибихин, Л.А. Гоготишвили // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 184–203. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-184-203

TYPES OF PHILOSOPHICAL APPROACH TO THE STUDY OF RUSSIAN SYMBOLISM: SERGEY S. KHORUZHIY, VLADIMIR V. BIBIKHIN, LYUDMILA A. GOGOTISHVILI

© 2026. Artyom A. Gravin

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: This article discusses the ‘philosophical’ assessments of Russian symbolism in the works of S.S. Khoruzhiy, V.V. Bibikhin and L.A. Gogotishvili. The distinctive features of these thinkers’ approach were considered using the example of their interpretation of the concept of symbol in the works of Father Pavel Florensky. This concept was considered in the perspective of antinomy as a fundamental principle of Florensky’s philosophy. The symbol as ‘being that is greater than itself…’ combines two antinomic meanings: the immanent manifested and the transcendent unmanifested but manifestable. Nevertheless, Khoruzhiy proposed a non-antinomical reading of Florensky’s symbolism and criticised it for its ‘sensual’ character and impersonalism. Bibikhin understood Florensky’s symbolism antinomically — the symbolised is unlike the symbol. However, he also proposed resolving this antinomy by rejecting the symbol in favour of ‘action’ (the events of things as they are). Gogotishvili also asserted the antinomy of Florensky’s symbol, but she proposed a communicative interpretation of Florensky’s symbolism, where the symbol appears as an instrument of communication with the symbolised.

In addition, her concept implied a phenomenological dimension, namely, the consideration of the verbal symbol from intentional and attentional perspectives. The conclusion presents a summary of the types of approach in question, combines their most significant provisions and proposes a working concept of Florensky's symbol.

Keywords: symbol, antinomianism, philosophical symbolism, Florensky, Khoruzhiy, Bibikhin, Gogotishvili

Information about the author: Artyom A. Gravin, PhD in Technical Sciences, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Assistant Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Moyka River Embankment, 48, 191186 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3357-6412

E-mail: artemiosgravin@mail.ru

For citation: Gravin, A.A. "Types of Philosophical Approach to the Study of Russian Symbolism: Sergey S. Khoruzhiy, Vladimir V. Bibikhin, Lyudmila A. Gogotishvili." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 184–203. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-184-203

…всю свою жизнь я думал только об одной проблеме,
о проблеме СИМВОЛА.
О. Павел Флоренский

За последние тридцать лет в российской гуманитарной науке было проведено немало исследований различных направлений и аспектов русского символизма — явления, включающего как художественное (поэтическое, изобразительное, и т. д.), так и философское, религиозное и богословское измерения. При этом приходится констатировать, что изучение русского символизма сопряжено с проблемой нечеткого понимания того, что такое символ и какую градацию значений имеет это понятие у разных теоретиков символизма первой половины XX в. [6, с. 9]. Дополнительную сложность создает volens nolens разнородное понимание символа уже современными исследователями, «приписывающими» символистам те или иные трактовки.

В настоящей работе мы рассмотрим философские оценки русского символизма, редко попадающие в поле зрения исследователей.

А именно те, которые ставили своей задачей определение и критику философского содержания идей, терминов и концепций русских символистов, в меньшей мере уделяя внимание литературоведческим, искусствоведческим и биографическим измерениям.

В центре нашего внимания три российских мыслителя, совмещавшие в своем творчестве историко-философские и историко-культурные подходы с построением собственной философской мысли — Сергей Сергеевич Хоружий, Владимир Вениаминович Бибихин и Людмила Арчиловна Гоготишвили. Выбор этих фигур не случаен и обусловлен как их личным знакомством и общением, так и причастностью единому позднесоветскому и российскому интеллектуальному контексту[1], в рамках которого шли дискуссии вокруг символизма и всей эпохи «серебряного века» в целом.

Нас будет интересовать, во-первых, антиномичность символа у о. Павла Флоренского — наиболее яркого представителя символизма начала XX в.; во-вторых, и, собственно, в главных, — как понимается это центрального понятие философского дискурса Флоренского в работах Хоружего, Бибихина и Гоготишвили. Коротко говоря, в фокусе нашего внимания категория символа у Флоренского, рассмотренная с точки зрения современных подходов (онтологического, гносеологического и лингвофилософского).

Антиномии языка (в) философии Флоренского

Как в ранних, так и в поздних работах Флоренский обращался к антиномизму и выстраивал свой дискурс с использованием ряда антиномий[2]. Эта особенность не раз обсуждалась в исследовательской литературе, и ряд флоренсковедов подчеркивают ее фундаментальный характер[3]. Так, Андреа Оппо в только что вышедшем исследовании философии Флоренского называет антиномизм «философским ключом» к пониманию его мысли [11, с. 9], а С.М. Половинкин отмечал тотальную антиномичность как биографии, так и творчества

[1] Имеется в виду разная степень причастности всех троих к кругу А.Ф. Лосева [5]. О их дружбе и интеллектуальной полемике см.: [20; 9, с. 171, 174; 3].

[2] Под «ранними» имеются в виду работы 1910-х гг., т. е., условно, периода написания книги «Столп и утверждение истины»; под «поздним» — работы 1920-х гг., прежде всего, цикл «У водоразделов мысли».

[3] Флоренский полемизировал с Кантом и предлагает рассматривать антиномизм в качестве основного онтологического принципа всего сущего (несколько иная ситуация только со сверхсущим Богом).

Флоренского: «Антиномизм присущ и раннему, и позднему Флоренскому. Антиномичны и слово, и имя, и культура, и догматы, и культ» [7, с. 55].

Другой современный исследователь Флоренского о. Даниил Горячев подчеркивает, что следует строго отличать антиномию как противоречие двух связанных одним объектом высказываний от иных «противоречивых» конструкций вроде апории, софизма, абсурда или парадокса [2, с. 234]. В отличие от приведенных понятий, антиномия не подразумевает противоречия «опыту» (как апория), скрытой логической ошибки (софизм), бессмыслицы (абсурд) или необходимости логического (пусть и ошибочного, но) «разрешения» (парадокс). Антиномия, если и «разрешается» в рамках какого-либо синтеза, то так или иначе сохраняет свою «противоречивую» природу и напряженность. Эта противоречивость, в свою очередь, являет «непротиворечивую» истину за пределами логики. В этом рассуждении Горячев опирается на мысль и интуиции Флоренского и, вслед за о. Павлом, утверждает антиномичность истины[4].

Действительно, по Флоренскому, при символическом мышлении «о всякой вещи можно говорить и да, и нет… в порядке бытия мы имеем дело с утверждением, что *А*= и *А*, и *не-А*. <…> Мой образ, термин, больше себя самого: он заключает в себе и себя самого, и нечто большее, высшее» [19, т. 2, с. 484]. Обратим внимание, что конструкция «больше себя самого» указывает на самопротиворечивое понятие, которое сочетает в себе два антиномичных значения — прямое и косвенное. Такая конструкция связывалась Флоренским с понятием символа: «бытие, которое больше самого себя…», «нечто являющее собою то, что не есть он сам, бóльшее его, и однако существенно чрез него объявляющееся» [19, т. 1, с. 269]. При этом символ символов (идея) обнаруживается через совмещение многочисленных точек зрения и множественных созерцаний «во единой черте времени» [19, т. 1, с. 148] (эта особенность будет важна для нас при обсуждении коммуникативности символа).

А.И. Резниченко в книге «От символа к событию: русская философия в поисках имени и лица» (2025) указывает на два основных понимания символа в русской философии: прием (метод) и указание на другое [8, с. 56]. В дискурсе Флоренского, на наш взгляд, обнаруживаются оба этих понимания и описываются соответствующие им функции символа (инструментальная и знаменующая). Символ

[4] Отметим, что Горячев указывает и на проблематичные и непоследовательные положения антиномизма Флоренского.

знаменует «большее самого себя» и выступает инструментом ознаменования трансцендентного символизируемого.

В этом контексте философия Флоренского является символистской, где основополагающий элемент — антиномичный символ — не только включает собственную семантическую противоположность, но скрывает и в то же время являет некоторое трансцендентное символизируемое.

В таком случае следует учитывать специфику философского языка Флоренского: говоря нечто (А), он «символически» подразумевает и нечто иное (не-А). Эта стилистическая тонкость философского языка представляет собой наиболее сложный аспект в восприятии работ Флоренского. Исследователь его творчества непроизвольно стремится прочитать их «прямо», буквально, без «скрытого» иного, предполагающего творческий диалог с мыслителем. Однако, если язык философии Флоренского рассмотреть сквозь призму его же философии языка, откроется возможность «символической» интерпретации его мысли: «текст» Флоренского говорит о символизируемом как ином себе и приглашает к философскому символотворчеству. Символ только указывает «на подлинник» [19, т. 1, с. 81].

Таким образом, символизируемое в дискурсе Флоренского проблематизируется в двух перспективах: концептуально — как выражаемое в конкретном символе трансцендентное и лингвистически — как «подразумеваемое» значение терминов. По Флоренскому, «действительность описывается символами» [19, т. 1, с. 81], при этом «всякий символ, как бы сложен и труден он ни был, мы называем, и следовательно, уже по этому одному он есть слово» [19, т. 1, с. 128]. Следовательно, символ подразумевает лингвофилософскую концептуализацию, что мы увидим на примере подходов Бибихина и Гоготишвили. Но для начала обратимся к исследованию Хоружего.

Идол символизируемого (богословская критика Хоружего)

К символистской проблематике мысли Флоренского одним из первых обратился С.С. Хоружий в работе «Миросозерцание Флоренского» (1974)[5]. В этой работе он исходит из нарочито критической позиции, предопределившей, на наш взгляд, его дальнейший философский путь как «спор с Флоренским». Здесь мы встречаемся со многими

[5] Отметим, что эта работа оказала и продолжает оказывать значительное влияние на позднесоветское и современное российское флоренсковедение.

темами будущих работ Хоружего: и с противопоставлением парадигм освящения и обожения [21, с. 123], и с утверждением необходимости «философии благодати» [21, с. 130] и «будущей энергийно-синергийной онтологии»[6] [21, с. 132]. Позднее Хоружий признается, что в тексте 1970-х гг. был излишне ригористичен и резок в своих оценках, но все же замечает:

> «Появление ранее недоступных работ Флоренского, дальнейшие размышления над ним — все это не заставило меня ни в чем крупном изменить полученные здесь выводы. <…> Лишь отчетливей и обоснованней стало впервые здесь указанное расхождение между энергийным дискурсом православного исихазма и паламизма и энергийно-эссенциальным дискурсом христианского неоплатонизма Флоренского» [21, с. 5].

Мы привели эти цитату для того, чтобы зафиксировать критическую зависимость философского дискурса Хоружего от идей Флоренского и полемическую оптику его флоренсковедческих исследований. Отметим также, что при работе над «Миросозерцанием Флоренского» в распоряжении Хоружего было не так много источников, важных для понимания символизма философа-богослова[7]. Возможно, эта ситуация отчасти повлияла на особенности толкования символа Хоружим, тем не менее в дальнейшем он «ни в чем крупном» не изменил своих выводов.

При оценке символизма Флоренского Хоружий обнаружил в мысли о. Павла исключительно чувственное понимание символа:

> «…у Флоренского <…> позиция подлинно философского, онтологического символизма, бескомпромиссно отстаивающая абсолютное и полное соответствие и единство между чувственной и умной сторонами символа» [21, с. 140].

Такое безусловное двуединство Хоружий и называет символом [21, с. 21]. В этой модели описанная выше внутренняя антиномичность и инаковое «большее себя самого» концептуально отсутствует (номинально упоминается), антиномия разрешена в полное соответствие,

---

[6] Энергийно-синергийная онтология в результате оформилась у Хоружего в синергийную антропологию.

[7] В 1973 г. в журнале «Контекст–1972» был опубликован лишь небольшой отрывок из «У водоразделов мысли» под названием «Строение слова». Полный текст этой работы, как «Философии культа», был опубликован позже.

а символизируемое оказывается напрямую воплощенным в чувственной форме[8]. В свою очередь это воплощение обеспечивается, по Хоружему, мистериальным культом, воспроизводящим «Эдем»[9]. Такое представление становится основным объектом его богословской критики, прежде всего, за его скрытый имперсонализм. Само по себе тождество символа и символизируемого в виде чувственного образа (или, скажем проще, идола) не предполагает личной практики, дано само собой и потому преграждает путь к сверхчувственному и сверхсимволическому (в пределе — к Богу, а общение с Ним, по Хоружему, возможно только через нечувственные энергии[10]). Символы оказываются исключительно элементами субъективного сознания, создающими «эдемскую» иллюзию выхода за его пределы.

Отметим, что утверждение Хоружего о «чувственном» характере символизма Флоренского не соответствует не только приведенным выше словам о. Павла, но и противоречит некоторым утверждениям самого же Хоружего в рассматриваемой работе о Первосимволе [21, с. 22–24], который не может быть чувственным, так как «символизирует» мир в целом; об очевидно нечувственных «мнимых» сторонах символических предметов, которые, хоть и соединяются с их «действительными» чувственными сторонами, но «это — иной, “потусторонний” мир, “трансцендентный” здешнему как его другая, “мнимая” сторона» [21, с. 38]. Даже «эдемское» восприятие, символически синтезирующее ноуменальное и чувственное, выглядит в изложении Хоружего как гносеологическая *цель* мысли Флоренского, а не онтологическое утверждение [21, с. 53]. Эта непоследовательность может быть объяснена не столько недостаточной обеспеченностью источниками, сколько богословской ангажированностью Хоружего, который, вслед за рядом представителей эмигрантского богословия (В.Н. Лосский, протопр. Александр Шмеман), встал на путь «очищения» христианства от рудиментов эллинства[11]. Флоренский же

---

[8] В целом, эта оценка исходит из более общего представления Хоружего о «детском» и «эдемском» восприятии действительности как основном гносеологическом упования Флоренского [21, с. 53].

[9] Мистерию Хоружий понимает в смысле подражания (μίμησις) мифологическому событию, а не участия и онтологической причастности (μέθεξις); отсюда и «подобие» ноуменального и чувственного в «двуединстве» [21, с. 126].

[10] Отметим, что Хоружий практически не обсуждает паламитский контекст символизма Флоренского и его понимание энергийной природы символа; подробнее см.: [1].

[11] Хоружий регулярно ссылается на названных богословов и солидаризуется с ними в критике «платонических» и «мистериальных» элементов в христианстве.

оказался для Хоружего своего рода собирательным образом такого «эллинистического» христианства и «чувственного» символизма[12]. Складывается ощущение, что Хоружий полемизировал не с Флоренским, а с неким собирательным «Флоренским» и его поклонниками, которых остается немало и в наше время.

Мы не можем согласиться с приведенными здесь оценками Хоружего, но признаем их концептуальную продуктивность в смысле критики «чувственной» интерпретации символизма Флоренского. Если символ и символизируемое наглядно совпадают, то неясно, какую функцию выполняет символ и как знаменуется это самое «большее самого себя».

Другое символизируемое (событийная интерпретация Бибихина)

В.В. Бибихин задавался вопросом о знаменующей функции символа у Флоренского в конце 1980-х – начале 1990-х гг.[13] В своем подходе он отчасти следовал критическим оценкам Хоружего, но рассматривал идеи Флоренского прежде всего в философской перспективе[14]. Основными работами, в которых Бибихин обращался к наследию Флоренского, были курсы лекций «Язык философии» (1989) и «Внутренняя форма слова» (1989–1990). Отдельные оценки мысли Флоренского встречаются и в других работах Бибихина начала 1990-х гг.

Так, в работе «Символ и другое» (1989) Бибихин обозначил философию Флоренского как особый тип символизма:

> «…навязывающая себя символистическая позиция говорит мне (Флоренский), что пока я не вник в, скажем, софийный символизм сущего, со мной вообще еще рано разговаривать. И вот я допускаю, даже не сомневаюсь, что софийный символизм космического сущего действительно есть! Тогда согласись, говорят мне, что пока ты не посвящен в тот софийный сим-

[12] В результате Хоружий приписывает Флоренскому язычество [21, с. 50] и, вслед за В.В. Розановым, называет его жрецом древнегреческой религии [21, с. 114].

[13] Диалог Бибихина с русской философией был, в первую очередь, связан с личностью А.Ф. Лосева. Однако и критическая рецепция идей Флоренского стала важной частью его философского дискурса. Прежде всего это касается философии языка и философии символа о. Павла.

[14] В распоряжении Бибихина было значительно большее количество фрагментов из работы Флоренского «У водоразделов мысли», наиболее важной с точки зрения антиномичности и символизма; к концу 1980-х гг. была также издана «Философия культа».

волизм, не инициирован, ты можешь, конечно, воображать, будто делаешь дело, но сам всего лишь копошишься в эмпирии, бессмысленно и безнадежно возишься неведомо с чем, разлученный с миром истинных прозрений, с горним миром, а не должен: человек призван подняться, он становится личностью, только когда соприкасается с горним миром» [13, с. 241][15].

В этом рассуждении обращают на себя внимание два момента. Во-первых, Бибихин, в отличие от Хоружего, понимал символизм в перспективе *неподобных* друг другу горнего и дольнего, т. е. антиномии, которая не разрешается онтологически: «Самое подозрительное в расхожем представлении о символе — неизвестно как пришедшая уверенность, что символ должен быть похож на символизируемое» [13, с. 236][16]. Однако данная антиномия разрешается на уровне личной инициации в «софийный символизм», в рамках которого происходят «истинные прозрения» и становление личности[17]. В таком случае символ подразумевает интенцию личности (намерение быть «инициированным»). Во-вторых, Бибихину, очевидно, не близок сам «эзотерический» способ высказываний Флоренского. Язык философии последнего будто бы «говорит» не о символах, а символами. Флоренский, по Бибихину, неоправданно уверен в невидимом символизируемом и высказывается «синтетическими словами», с его (символизируемого) «горних» позиций, с «созерцанием с самой вершины» [19, т. 1, с. 202].

В курсе «Язык философии» Бибихин признавался в непонимании Флоренского, особенно его веры в несомненность символического устройства реальности [14, с. 181]. Однако, как и Хоружий, он предлагал концептуальную деконструкцию символизма в смысле преодоления понятия символа (правда, с меньшим ригоризмом):

«Символическое миросозерцание должно будет <…> научиться както переходить от символов к самим вещам. И чем раньше такой переход, тем лучше. Мне важнее, чем вживаться в символическое миросозерцание, в меру сил уже сейчас оставить символы и привыкать к вещам, как они есть» [14, с. 192].

---

[15] Текст статьи «Символ и другое» впоследствии в отредактированном виде вошел в курс лекций «Энергия» (1990–1991); мы цитируем данный отрывок по изданию курса «Энергия» 2010 г.

[16] Похожесть, по Бибихину, порождает символическую «шарадность» (в частности, у Кассирера).

[17] Здесь прочитывается рефлексия Бибихина о «Философии культа» Флоренского.

Но практически сразу же осекается:

> «Что же получается? Мы с таким недоверием говорили о символе, а ведь его структура и есть узнавание. Мы собирались отказаться в философии от символа и вернулись к нему? <…> Может ли символ указывать на совершенно другое, т. е. сообщать, что то, на что он указывает, совсем не похоже на него?» [14, с. 193].

Эта «непохожесть», неподобие символа символизируемому (другому) есть необходимое положение символизма, без которого всякая философия символа представляется Бибихину подозрительной и недостаточно обоснованной. В этом смысле Бибихин отказался выносить критический приговор мысли Флоренского и символизму в целом, но оставил понятие символа как вопрос, на который у Флоренского был свой тайный ответ[18].

В курсе «Внутренняя форма слова» Бибихин говорил: «Флоренский <…> о *своем*, всегда только о своем, а все его темы — только посторонний сор, захваченный мощным подводным движением» [12, с. 79]. В этой книге подробно комментируются две главы книги Флоренского «У водоразделов мысли», «Строение слова» и «Антиномии языка», где символ рассматривается как языковой феномен. И потому вопрос о символизме здесь оказывается связан не только с концепцией символа, но и с языком философии Флоренского как системой символов.

В слове как языковом символе, согласно Флоренскому, наиболее значимая часть, его внутренняя форма представлена семемой, всегда динамичной и диалогичной, сочетающей в себе индивидуальное и «чужое» творчество, личное и сверхличное [19, т. 1, с. 251–252]: «В слове, как таковом, бьется ритмический пульс вопросов и ответов, выхождений из себя и возвращений в себя, общения мысли и углублений в себя» [19, т. 1, с. 152]; «В прослойках семемы слова хранятся неисчерпаемые залежи энергий, отлагавшихся тут веками и истекавших из миллионов уст» [19, т. 1, с. 258].

Так понимаемую внутреннюю форму (семему) Бибихин представлял как указание на присутствие в слове *другого* [12, с. 35]. Словесный символ в таком случае, становится событием явления этого *другого*. Однако Бибихин делал следующий шаг: «…вещь сама собой, не символом, не знаком, не намеком и указанием, а собственным осуществляющимся существом — событие» [14, с. 163]. Символ в таком

[18] Цитируемые слова относятся к главе «Вопрос о символе» указанной книги.

случае должен привести к событию, в «символическом» молчании которого достигается символизируемое *другое* и понимание «эзотерической» мысли Флоренского [14, с. 197].

Интерпретация Бибихина заключает в себе существенные аспекты философского прочтения символизма Флоренского. Прежде всего, Бибихин понимал его принципиально антиномически — символизируемое неподобно символу, оно незримо присутствует в символе, но не сливается с ним в неразличимое «двуединство». Антиномичность, по Бибихину, проявляется и в «эзотерическом» способе философствования Флоренского — его концепции не равны себе по значению и инаковы всякому «экзотерическому» их пониманию. Следовательно, исследование Флоренского допускает и даже требует небуквальной творческой интерпретации. В то же время Бибихин считал антиномичность символизма Флоренского недостаточной. Символ, утверждает Бибихин, указывает на возможность несимволического события, «дела», которое всегда антиномично символу и осуществляется вне (или даже вопреки) его существования[19] [14, с. 191]. Событие присутствия апофатического *другого* совершается в молчании. Между тем всякий символ, по Флоренскому, есть слово [19, т. 1, с. 128], а словесный символ предполагает речь и общение.

Символ как общение (коммуникативная концепция Гоготишвили)

Коммуникативная концепция символа развивается в ряде работ Л.А. Гоготишвили. Уже в одной из ранних статей «Лосев, исихазм и платонизм» (1994) она отмечала:

> «…символ чаще всего продолжает восприниматься не коммуникативно, а сущностно-субстанциально, как вещь среди других вещей, к которой должны быть применены обычные познавательные процедуры. Символ теряет при этом самое главное — свою указующую на нечто иное функцию, свою сообщительность об ином или <…> свою выразительность» [17, с. 118].

[19] В отличие от Хоружего, Бибихин не допускал энергийной возможности достижения Другого (или, в нашей терминологии, символизируемого) — богообщение, по Бибихину, происходит исключительно в молчании.

С этой точки зрения исследовательница рассматривала символизм Лосева, а впоследствии и Флоренского. Надо сказать, что в 1990-е гг. Гоготишвили в определенной мере следовала представлениям Хоружего о «чувственном» символизме Флоренского. Такая интерпретация содержится в работе «Лингвистический аспект трех версий имяславия (Лосев, Булгаков, Флоренский)» [16]. Однако в 2000-е гг. ее подход изменился, о чем свидетельствуют ее работы, собранные посмертно И.Н. Фридманом в книге «Лестница Иакова: архитектоника лингвофилософского пространства» (2021)[20]. В статье «Номинативность и процессуальность в философии языка Павла Флоренского (именование и дискурс в обратной перспективе)» (2016) Гоготишвили открыто признается:

> «…со временем мне пришлось скорректировать свою позицию — в том смысле, что я уже не считаю, во-первых, что Флоренский наделял максимально высоким (метафизическим) статусом чувственный аспект имени и, во-вторых, что номинативная сторона языка мыслилась им как господствующая над его процессуальной стороной…» [15, с. 329].

Здесь же Гоготишвили (схоже с Бибихиным) утверждает антиномичность символа [15, с. 346] и его обусловленность трансцендентным *иным*:

> «Символизм у Флоренского <…> — это словесный дискурс в обратной перспективе. Это означает, что символический дискурс строится не от чувственной данности к потусторонней сущности, или к подразумеваемому смыслу, а в обратном направлении: от трансцендентной сущности к ее выражению в более или менее доступных пониманию чувственных проявлениях» [15, с. 350].

Таким образом, символ, согласно интерпретации Гоготишвили, не обусловлен «чувственными проявлениями», и, по аналогии с приемом обратной перспективы, являет *иное* символизируемое. Однако это явление имеет некоторые особенности. В статье «Теория П.А. Флоренского о корреляции между изобразительными и языковыми приемами (обратная перспектива и “круглый” дискурс)» (2010) Гого-

[20] Первый «сдвиг» в интерпретации символизма Флоренского обнаруживается в работе «Рецепция символизма в гуманитарных науках» (лингвофилософский аспект)» (2004), где Гоготишвили выделяет эйдетический характер «конститутивной» природы символа [18, с. 153].

тишвили указала на то, что коррелирующая с символизмом обратная перспектива полицентрична и нелинейна, подразумевает множество точек зрения, связана с круговым движением смыслов [15, с. 136]. Символизируемое является неоднозначно и динамично — и позволяет, согласно намерению сознания, созерцать его с различных точек зрения. В каком-то смысле причастное символу сознание общается с символизируемым предметом или связанным с этим предметом иным сознанием[21].

Как мы указали при обсуждении концепции Бибихина, в случае словесного символа за общение и личную интенцию отвечает его внутренняя форма, семема, заключающая в себе множество «голосов» и в каком-то смысле объединяющая их. Гоготишвили проинтерпретировала семему как невыразимую чувственно «свернутую процессуальность» [15, с. 346].

Такой характер семемы был предметом размышления Гоготишвили в 2000-е гг. Об этом свидетельствуют материалы ее личного архива, в частности, электронная копия раздела «Строение слова» из работы Флоренского «У водоразделов мысли» с попутными пометами и комментариями исследовательницы (документ датирован 2011 г.)[22]. В п. 3, где приводятся рассуждения Флоренского о семеме как внутренней форме слова, Гоготишвили уточняет: «Семема полностью индивидуальна?». Этот вопрос, добавим от себя, понятен: ведь если учитывать ее (семемы) «многоголосие», то она должна сочетать в себе индивидуальное и надындивидуальное сознания (Флоренский употребляет термин «народное»), быть уникальной и универсальной одновременно. Напротив рассуждения Флоренского о единстве внутренней формы (п. 4) Гоготишвили помечает: «Семема никогда не объективно-едина…». И вновь задается вопросом: «А не личная семема возможна?». Особенно любопытно, что, выделив маркером практически полностью следующий абзац, после фразы Флоренского: «слова способствуют обострению сознания, сознанию уже происшедшего духовного обмена, но не сами по себе

[21] В посвященной Лосеву статье «“Позиционная политропия” как стержневой принцип лосевской теории высказывания» Гоготишвили отметила: «Идея предмета речи как самоговорящей инстанции с той или иной степенью эксплицитности содержится и у Вяч. Иванова, и у Флоренского, и у Бахтина, и у Шпета, но именно Лосев сформулировал ее в наиболее отчетливом и радикальном виде» [15, с. 251].

[22] Автор статьи выражает сердечную благодарность хранителям архива Л.А. Гоготишвили И.Н. Фридману и С.В. Федотовой за предоставленную возможность познакомиться с входящими в него материалами, среди которых имеется также ряд работ Хоружего и Бибихина, с полемическими комментариями «на полях».

производят этот обмен», Гоготишвили резюмирует: «Почти номинализм?».

О каком «номинализме» идет речь? На наш взгляд, Гоготишвили обращает внимание на то, что чувственное измерение слова, по Флоренскому, обусловлено сверхчувственным (семемой) и существует исключительно относительно коммуникативного «духовного обмена». Выделенный абзац завершается словами: «…понимание устанавливается на общем фоне уже происходящего духовного соприкосновения»; они акцентируют, что этот, «уже происшедший», духовный обмен осуществился не на уровне чувственных слов.

Метафоры духовного соприкосновения и духовного обмена указывают на коммуникативность и диалогичность концепции символа Флоренского. С одной стороны, символ «говорит» от лица (или лиц) символизируемой реальности, с другой стороны, символ требует интенции со стороны лица, использующего его. В параграфе «Термин» книги «У водоразделов мысли» Флоренский отмечал: «Символичность слова, — в чем бы она ни заключалась, — требует вживания в именуемое, медитации над ним и, говоря предельно, — мистического постижения его» [19, т. 1, с. 208]. О значении намерения он также писал в разделе «Магичность слова»[23] [19, т. 1, с. 251].

Интенциональный аспект лингвофилософского символизма Флоренского стал, как можно предположить, наиболее интересным (и, к сожалению, не воплощенным в полной мере) исследовательским замыслом Гоготишвили, связанным как с обоснованием персонализма философии Флоренского, так и с феноменологическим развитием его идей[24]. Второе направление отчасти было намечено Гоготишвили, рассматривавшей «символический словесный дискурс» с точки зрения сочетания в слове (символе) личной интенции говорящего с совокупностью возможных аттенций (фокусов внимания) при взаимодействии сознания с символом[25].

В целом коммуникативная интерпретация Гоготишвили соединяет персоналистическое и феноменологическое прочтения символизма Флоренского, причем строго концептуально, без каких-либо апологетических натяжек. Коммуникативность заключает в себе основную диалогическую антиномию символа как указывающего

---

[23] Об интенциональном измерении «магичности» слова у Флоренского см.: [10].

[24] Отметим, что Хоружий рассматривал персонализм, «предполагающий динамическую картину бытия», как «чуждый Флоренскому (как и вообще всему руслу символистского и структуралистского мышления)» [22].

[25] Об особенностях такого подхода Гоготишвили см. нашу работу: [4].

на *иное* символизируемое и вместе с тем заключающего его в себе как «большее самого себя». Эта интерпретация также обосновывает (на примере словесного символа и «процессуальной» семемы) независимость символа от его воплощения в чувственной форме и обусловленность символа интенцией символотворца (или созерцателя символа). Последнее дает возможность прочтения символизма Флоренского в свете феноменологии языка — возможности пока еще в полной мере не реализованной.

Выводы: философская концептуализация символа

Что дает нам сравнительный анализ трех подходов к русскому символизму (на примере философии Флоренского)? Представляется, что полученные результаты могут быть задействованы при построении соответствующей концепции символа. Обобщим наиболее значимые моменты.

Критическая аналитика Хоружего (имплицитно связанная с его богословской позицией) была ориентирована на преодоление философского символизма как рудимента русской мысли, некогда значимого, но исчерпавшего свои возможности. В исследованиях Хоружего наиболее существенным для нас представляется объект критики — то понимание Флоренского, которое можно охарактеризовать как чувственный или наивный символизм. Хоружий обнаружил проблематичность исключительно «чувственного» понимания символа и его субстанциального неантиномичного единства с символизируемой реальностью. В таком ракурсе символ оказывается фантомом, избыточным понятием, обозначающим символизируемое и вместе с тем ограничивающим его познание (сознание «символически» замыкается в себе). Не случайно в синергийной антропологии Хоружего понятие символа уступило место категории энергии (чистого акта, действия как процесса), подразумевающей возможность прямого (не опосредованного символом) взаимодействия с реальностью.

В работах Бибихина мы выявили возможность антиномичной интерпретации символизма Флоренского и критику «расхожего» представления о символе (чувственный символизм). Наиболее важными положениями в его прочтении Флоренского, на наш взгляд, являются безусловное неподобие символа и символизируемого (*другого*), а также необходимость личностного намерения (желания «инициации») для понимания символизируемой реальности в символе. Указанные положения Бибихин предложил довести до радикального предела —

отказаться от символа как инструментального понятия в пользу «молчаливого» переживания (символизируемых) вещей, а также отказаться от мистической «инициации» в символизм для «дела» — для того, чтобы (видимо, так же молчаливо) «привыкать к вещам, как они есть».

Оба описанных подхода отличаются негативизмом по отношению к символу — от него требуется либо отказаться (Хоружий), либо использовать его в приближении к событию (Бибихин). В творчестве Гоготишвили был предложен позитивный подход к символизму Флоренского, в рамках которого от символа не нужно отрекаться, но его следует реинтепретировать.

В коммуникативной и феноменологической интерпретации символизма Флоренского, представленной в работах Гоготишвили 2000-х гг., антиномичность символа является константным принципом. Символ антиномичен символизируемой трансцендентной сущности, и в качестве основной контрарной пары в антиномии самого символа выступают процессуальная внутренняя форма (семема) и статичная внешняя чувственная форма символа. Эта пара, по Гоготишвили, подразумевает другую антиномичную диаду понятий — интенцию сознания к причастности символическому процессу (семеме) и аттенцию как фокус интенционального внимания на символе. Интенция, в свою очередь, предполагает активность причастного символу сознания и его направленность на коммуникацию с символизируемым. Таким образом, адекватное понимание символизируемого оказывается возможным благодаря коммуникативной потенции символа, связующего сознание, символ и символизируемый объект в цельное «бóльшее самого себя».

Резюмируя сказанное, можно сформулировать следующую рабочую концепцию символа у Флоренского:

1) чувственное и сверхчувственное измерения символа сосуществуют антиномично и не сливаются в «двуединство» (критический образ у Хоружего);

2) символ не обусловлен чувственным воплощением, но основывается на смысловой динамичности;

3) символ указывает на присутствие символизируемого, они образуют антиномию — символизируемое предстает *иным* по отношению к символу, но в то же время присутствует в нем («бытие, которое больше себя») (*другое*, по Бибихину);

3) символ подразумевает коммуникацию причастного символу сознания с символизируемым (концепция Гоготишвили);

4) коммуникация обусловлена динамической внутренней формой символа (в случае словесного символа — семемой);

5) символ предполагает наличие личного намерения (интенции) для осуществления этой коммуникации в определенном фокусе внимания (аттенции).

Такая концептуализация, на наш взгляд, позволяет во многом уточнить представления о символистской философии Флоренского и развивать ее ключевые положения в области онтологии и феноменологии языка, феноменологии религии. Наиболее перспективным дальнейшее исследование концепции символа Флоренского видится в свете ее диалогического прочтения — символизируемое, рассмотренное в личностном плане («самоговорящая инстанция», по Гоготишвили), открывает путь к пониманию коммуникативной природы символа как связи двух сознаний.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бирюков Д.С.* «Синэнергетическое откровение реальности»: наблюдения о предыстории, источниках и содержании понятий «символ», «синергия», «энергия» у П.А. Флоренского в контексте рецепции паламизма в русской мысли начала XX в. // Вопросы философии. 2020. № 6. С. 103–115. https://doi.org/10.21146/0042-8744-2020-6-103-115
2. *Горячев Д.А.* Понятие антиномии: терминологические границы и богословские аспекты // Nomothetika: Философия. Социология. Право. 2021. Т. 46, № 2. С. 230–238. https://doi.org/10.52575/2712-746X-2021-46-2-230-238
3. *Гравин А.А.* Деконструкция vs актуализация: С.С. Хоружий и Л.А. Гоготишвили о В.С. Соловьеве и соловьевской традиции в русской философии // Соловьевские исследования. 2025. Вып. 1(85). С. 35–44. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2025.1.035-044
4. *Гравин А.А.* К вопросу о персонализме лингвофилософии отца Павла Флоренского: современные рецепции // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. Религиоведение. 2023. Вып. 109. С. 69–85. https://doi.org/10.15382/sturI2023109.69-85
5. *Гравин А.А.* Феномен круга Лосева: социальный и историко-философский аспекты // Вопросы философии. 2025. № 4. С. 148–157. https://doi.org/10.21146/0042-8744-2025-4-148-157
6. *Магомедова Д.М.* Теории символа у русских символистов // Мирго-

род: История современного литературоведения, его эпистемологии и интердисциплинароности. Lausanne; Siedlce: Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Фр. Карпиньского, 2014. С. 9–36.
7. *Половинкин С.М.* Христианский персонализм священника Павла Флоренского. М.: РГГУ, 2015. 362 с.
8. *Резниченко А.И.* От символа к событию: русская философия в поисках имени и лица. М.: РГГУ, 2025. 299 с.
9. *Троицкий В.П.* Тропа и путь, или Ономатодоксия. СПб.: Алетейя, 2024. 420 с.
10. *Biriukov D.S., Gravin A.A.* Palamism, Humboldtianism, and Magicism in Pavel Florensky's Philosophy of Language // Religions. 2023. Vol. 14, № 2. Article 197. URL: https://www.mdpi.com/2077-1444/14/2/197 (дата обращения: 01.01.2026). https://doi.org/10.3390/rel14020197
11. *Oppo A.* Antinomy and Symbol: Pavel Florensky's Philosophy of Discontinuity. Leiden; Boston: Brill, 2024. 216 p. https://doi.org/10.1163/9789004709836

Источники

12. *Бибихин В.В.* Внутренняя форма слова. СПб.: Наука, 2008. 420 с.
13. *Бибихин В.В.* Энергия. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. 488 с.
14. *Бибихин В.В.* Язык философии. СПб.: Наука, 2007. 389 с.
15. *Гоготишвили Л.А.* Лестница Иакова: архитектоника лингвофилософского пространства / сост. И.Н. Фридман; отв. ред. С.В. Федотова. М.: Издат. Дом ЯСК, 2021. 616 с.
16. *Гоготишвили Л.А.* Лингвистический аспект трех версий имяславия (Лосев, Булгаков, Флоренский) // *Лосев А.Ф.* Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. СПб.: Алетейя, 1997. С. 580–614.
17. *Гоготишвили Л.А.* Лосев, исихазм и платонизм // Начала: религиозно-философский журнал. 1994. № 1: Абсолютный миф Алексея Лосева. С. 101–132.
18. *Гоготишвили Л.А.* Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература: сб. в честь С.Г. Бочарова. М.: Языки славянских культур; Прогресс-традиция, 2004. С. 148–175.
19. *Флоренский П.А., свящ.* У водоразделов мысли (Черты конкретной метафизики): в 2 т. 2-е изд. М.: Академический проект, 2017. Т. 1. 684 с.; Т. 2. 607 с.

20. *Хоружий С.С.* Бибихин, Хайдеггер, Палама о проблеме энергии // Stasis. 2015. Т. 3, № 1. С. 82–109.
21. *Хоружий С.С.* Миросозерцание Флоренского. Томск: Водолей, 1999. 160 с.
22. *Хоружий С.С.* Философский символизм П.А. Флоренского и его жизненные истоки // После перерыва. Пути русской философии. СПб.: Алетейя, 1994. С. 100–130.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-204-227
https://elibrary.ru/CGAQGA
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АПОЛОГИЯ *ДРУГОГО* М. БАХТИНА И ПОЭЗИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА

© 2026 г. Е.К. Созина

Исследование проведено за счет средств финансового обеспечения выполнения гос. задания ИИиА УрО РАН, № 124032100049-6

Аннотация: В статье рассматривается диада *я* и *другой* как одна из центральных антиномических проблем в раннем творчестве М.М. Бахтина (1920-е гг.). Проблематика «другости» рождается в философской статье Бахтина «К философии поступка» и затем более подробно прорабатывается в незавершенном трактате «Автор и герой в эстетической деятельности», где создается эстетическая модель (авто)коммуникативной антропологии, в которой *я* и *другой* получают эстетическое преломление как автор и герой некоего художественного и жизненного целого. Здесь находят разрешение острые проблемы классической феноменологии: интерсубъективности, телесности, времени. Бахтин приходит к построению утопии солидаритарных отношений *я* и *другого*, ранее, да и в последующих работах («Проблемы творчества Достоевского») получающих вид соперничества. В качестве предшественника Бахтина в статье выступает Вяч. Иванов. В его поэзии исследуется проблема *я* и *другой*: устанавливаются связи идей Бахтина со стихотворениями Вяч. Иванова в плане восприятия ученым формулы «Ты еси», чему предшествовало и сопутствовало формирование образа *другого* в творчестве Иванова.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, *я* и *другой*, антиномичность, поэзия Вяч. Иванова, «Ты еси»

Информация об авторе: Елена Константиновна Созина — доктор филологических наук, профессор, зав. центром истории литературы, Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, ул. С. Ковалевской, д. 16, 620990 г. Екатеринбург, Россия; профессор, Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина, пр. Ленина, д. 51, 620083 г. Екатеринбург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7462-4153
E-mail: es8591@yandex.ru

Для цитирования: *Созина Е.К.* Апология *другого* М. Бахтина и поэзия Вяч. Иванова // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 204–227. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-204-227

AN APOLOGY FOR *ANOTHER* BY MIKHAIL BAKHTIN AND THE POETRY OF VYACHESLAV IVANOV

© 2026. Elena K. Sozina

Acknowledgements: The study was financed by the state assignment of the Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, project no. 124032100049-6.

Abstract: This article examines the dyad of *self* and *other* as one of the central antinomic problems in the early work of M.M. Bakhtin (1920s). The problematic of "otherness" originates in Bakhtin's philosophical article "Toward a Philosophy of the Act" and is subsequently explored in more detail in his unfinished treatise "Author and Hero in Aesthetic Activity", where he creates an aesthetic model of (auto)communicative anthropology in which *self* and *other* are aesthetically refractioned as author and hero of a certain artistic and vital whole. Here, pressing problems of classical phenomenology are resolved: intersubjectivity, corporeality, time. Bakhtin arrives at the construction of a utopia of solidarity relations between *self* and *other*, which earlier, and also in subsequent works ("Problems of Dostoevsky's Work"), often take the form of rivalry. In the article, Vyach. Ivanov appears as a unique predecessor of Bakhtin. His poetry explores the problem of *self* and *other*: connections are established between Bakhtin's ideas and Vyacheslav Ivanov's verses — in terms of Bakhtin's perception of the formula "You are", which preceded and accompanied the formation of the image of the other in Ivanov's work.

Keywords: Mikhail Bakhtin, *self* and *other*, antinomy, Vyacheslav Ivanov's poetry, "You Are"

Information about the author: Elena K. Sozina, Dr. Hab. (Philology), Professor, Head of the Centre of the History of Literature, Institute of History and Archaeology UB RAS, Sofia Kovalevskaya St., 16, 620990 Yekaterinburg, Russia; Professor, Ural Federal University, Lenin Ave., 51, 620083 Yekaterinburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7462-4153

E-mail: es8591@yandex.ru

For citation: Sozina, E.K. “An Apology for *Another* by Mikhail Bakhtin and the Poetry of Vyacheslav Ivanov.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 204–227. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-204-227

…о другом сложены все сюжеты, написаны все произведения,
пролиты все слезы, ему поставлены все памятники,
только другими наполнены все кладбища;
только его знает, помнит и воссоздает
продуктивная Память…
М. Бахтин [21, т. 1, с. 185]

Я и *другой* в философии М.М. Бахтина

Другой — одна из центральных категорий философии и эстетики М.М. Бахтина, да и всей философии XX в., пожалуй, даже более значимая, чем *я*[1], хотя и не мыслимая вне ее. По замечанию авторов комментария к работам Бахтина, помещенным в первом томе собрания его сочинений, проблема *другого* ставится уже в первой статье ученого «Искусство и ответственность» (1919), но пока — как проблема взаимоотношений целого и части [21, т. 1, с. 350]. Собственно проблематика *другости* рождается в работе «<К философии поступка>», будучи связана с противоположностью, даже антиномичностью культуры и жизни, которую ученый фиксирует в этом раннем сочинении, используя при этом образ римской мифологии, веком ранее введенный в русскую литературу А.И. Герценом (в чем есть, на наш взгляд, некая символическая преемственность):

> «Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимую единственность переживаемой жизни, но нет единого

[1] В публикации работ М.М. Бахтина в собрании его сочинений слова *я* и *другой* чаще всего никак не выделены. В работах других исследователей они могут выделяться либо курсивом, либо прописными буквами. При цитировании Бахтина и др. мы сохраняем авторское написание данных слов; в своем тексте используем выделение курсивом. Все прочие курсивы в цитатах принадлежат цитируемым авторам.

и единственного плана, где оба лика взаимно себя определяли бы по отношению к одному единственному единству» [21, т. 1, с. 7–8].

Противоположение культуры и жизни было не только исходным пунктом философии жизни и неокантианства в целом (что отмечается в комментариях, см.: [21, т. 1, с. 384–386, 457–459]), но и являлось общим местом в размышлениях людей «серебряного века»: С.С. Аверинцев упоминает Вяч. Иванова и Н. Бердяева [21, т. 1, с. 454–455], пожалуй, еще более показательной является дискуссия Вяч. Иванова и М. Гершензона в «Переписке из двух углов» в период, сопутствующий времени написания Бахтиным этой работы: произошедшие революционные события как нельзя более обострили обозначенную проблему. Иванов, как мы помним, отстаивал живое и духовное единство культуры, Гершензон стремился уйти от нее в жизнь, в природу, в стихию. Совместить полюсы этой антиномии, по мысли Бахтина, невозможно «изнутри теоретического познания» [21, т. 1, с. 11], ибо это неразрешимый «дуализм познания и жизни», но их совмещение позволяет осуществить категория поступка, открывающего событие бытия, — из него можно рефлектировать в обе стороны, в культуру и в жизнь, и таким образом может быть преодолена «дурная неслиянность и невзаимопроникновенность культуры и жизни» [21, т. 1, с. 8]. «…И я причастен бытию единственным и неповторимым образом, я занимаю в единственном бытии единственное, неповторимое, не-заместимое и непроницаемое для другого место» [21, т. 1, с. 38]: бахтинское обоснование «единственности» *я*, его безусловной причастности бытию звучит провокационно и остро на фоне как пореволюционного времени (начало 1920-х гг.) с повсеместно утверждаемым культом коллективизма, так и в контексте «соборных» идей русской философии начала века, а также — попутно — трудностей феноменологии Гуссерля, направленной на редукцию индивидуального *я*. Но именно из *я* здесь же, в данной работе, рождается неизбежность *другого*: «…поскольку я мыслю мою единственность как момент моего бытия, общий со всем бытием, я уже вышел из моей единственной единственности, стал вне ее…» [21, т. 1, с. 39]. *Другой* в этой работе Бахтина не проблематизируется (как будет позже) — он появляется как неизбежный и естественный субъект нравственной философии, архитектонику которой — «архитектонику действительного мира поступка» — Бахтин воссоздает в знаменитой триаде: «…я-для-себя, другой-для-меня и я-для-другого <…> Все пространственно-временные и содержательно-смысловые ценности и отношения стягиваются

к этим эмоционально-волевым центральным моментам: я, другой и я для другого» [21, т. 1, с. 49–50][2].

Задержимся на этом пункте мыслительной логики Бахтина. Имея в виду уже не неокантианский контекст, а сопутствующий ему и продолженный во весь «долгий» XX в., следует еще раз вспомнить о философии Э. Гуссерля, что немаловажно и для нашей логики, поскольку первые десятилетия позапрошлого века — начало освоения гуманитарной мыслью феноменологического метода, а Бахтин, как известно, самым непосредственным образом применяет и использует этот метод, он реализует его на письме, но делает это своеобразно — как Бахтин, а не как ученик Гуссерля или кого бы то ни было. Напомним, что одной из трудных и не до конца решенных проблем Гуссерлианской философии была проблема интерсубъективности. Гуссерль указал свой путь ее решения в поздней работе «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» (1935–1936), с которой Бахтин если и знакомился, то гораздо позднее «<Автора и героя>». Но типологически сопоставление их вполне возможно, поскольку проблема интерсубъективности была поставлена Гуссерлем много раньше. *Другой* возникает у него «только из ego и из систематики его трансцендентальных функций и свершений» по аналогии с тем, как происходит конституирование *я* своих прошлых воплощений (прошедших *я*), т. е., по сути, временности. Вот этот пассаж Гуссерля:

> «Таким образом, актуальное Я осуществляет свершение, в котором оно конституирует вариативный модус себя самого как сущего (в модусе прошедшего). Отсюда можно проследить, как актуальное Я, всегда текуче-настоящее, конституирует себя в собственной временности <…> как длящееся в “своих” прошлых <…> Точно так же актуальное Я, уже длящееся в длящейся примордиальной сфере, конституирует в себе Другого как Другого. <…> Так во мне получает бытийную значимость “другое” Я, как соприсутствующее <…> со своими способами очевидного подтверждения, по-видимому, совсем иными, нежели способы “чувственного” восприятия» [6, с. 249].

Комментируя положения Гуссерля, К. Свасьян указывал, что в основе этих конституирующих актов *я* лежит интенция «вчувствования» — оно «непрестанно трансцендирует за пределы монадического “Я” и конституирует “Ты”, “Мы”, “Они”, как отражения и аналоги

[2] Анализу проблемы *я* и *другой* в ранних работах Бахтина посвящены статьи Е.В. Демидовой [7; 8].

“Я” (alter ego), но не в обычном смысле слова. <…> “Ты” оказывается интенциональной модификацией “Я”, в основе которой лежит непосредственная перцепция Другого» [15, с. 74]. Напомним, что понятие «вживания» (ср. «вчувствование»[3]) в своей философии поступка и в «<Авторе и герое>» привлекает и Бахтин, но для него «вживание» как видение *другого* «изнутри в его собственном существе» — это момент «эстетического созерцания», и за ним всегда следует «момент объективации, т. е. положение понятой вживанием индивидуальности вне себя, отделение ее от себя, возврат в себя…» — только так возможно оформление чужой индивидуальности как «единой, целостной, качественно своеобразной» [21, т. 1, с. 18]. Таким образом, Бахтин эстетически «завершает», преобразуя, интерсубъективность Гуссерля и, по сути, оспаривает его метод получения *других* как «превращенных» аналогов/агентов *я*. Бахтин неустанно подчеркивает, что он говорит «не об отвлеченной оценке развоплощенного теоретического сознания», а «о действенной конкретной оценке поступающего сознания, о поступке-оценке»:

> «Это сознание противопоставляет себя для себя всем другим, как другим для него, свое исходящее я всем другим <…> себя-причастного — миру, которому я причастен, и в нем всем другим людям. Я единственный из себя исхожу, а всех других нахожу <…> Высший архитектонический принцип действительного мира поступка есть конкретное, архитектонически-значимое противопоставление я и другого. <…> вокруг этих центров распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия» [21, т. 1, с. 67].

Итак, в «философии поступка» Бахтина впервые появляется понятие *другого* и фиксируется его противопоставление *я*, их по сути антиномичность. Здесь же, причем ранее, чем итоговая фиксация этого противоположения, предпринимается попытка обрести, воссоздать их согласное взаимоотношение, которое возможно при соучастном мышлении *я*, в ответственном поступке, который и вводит *я* в бытие, и понуждает соотносить себя с *другим*.

От нравственной философии (как он мыслил свою работу вначале) во втором большом сочинении Бахтин переходит к воссозданию

---

[3] Феномен «вчувствования» в концепции Бахтина следует считать одним из проявлений «участного мышления». О понимании (и реформации) Бахтиным категории «вчувствование» Т. Липпса и др. немецких философов см. в статье В.Л. Махлина: [12, с. 73–92].

эстетической модели отношений *я* и *другого* и обосновывает их неразрывность, которую закрепляет в эстетических понятиях завершенности, формы, пространственной и временной структуры, а главное — автора и героя некоего художественного целого, за которым, по сути, стоит жизненный мир (на языке Гуссерля). Бахтин не просто формулирует тезис об «абсолютной эстетической нужде человека в другом» [21, т. 1, с. 115] — на протяжении всей книги он упорно и последовательно определяет эту «нужду», создает поистине *апологию другого*. Вне *другого* мой мир неполон и невозможен как мир, и только активность *другого* «может создать его (т. е. мою) внешне законченную личность» [21, т. 1, с. 115], пребывающую в мире жизни и мире эстетического целого.

В комментарии к «<Автору и герою>» в разных аспектах показана как связь труда Бахтина со своей эпохой — временем кризисного слома парадигм и рождения новых взглядов на человека, культуру, жизнь, так и «прорывное» значение его работы по отношению к этому времени. Выделим важный для нас момент:

> «Автор и герой — это, с одной стороны, особый случай более общего принципа событийной “положенности” <…> “смертного человека” в реальном мире бытия и времени в корреляции: *я — другой*, а с другой — как бы наоборот: само взаимоотношение между мною и другим или другим в мире оказывается частным случаем феноменологической эстетики “автора” и “героя” во всех сферах воспринимаемой человеческой активности — “поступления”» [21, т. 1, с. 513].

Что связывает все эти сферы — эстетическую, нравственную, общефилософскую или онтологическую, а равно антропологическую? Нам видится, что основное внутреннее понятие, содержательно определяющее метод и логику мысли Бахтина, — понятие ценности: ценностное отношение — это «эмоционально-волевая активность» субъекта, которую Бахтин столь часто привлекает на страницах своих работ. Но ценность немыслима в одиночестве, ценность требует соотнесения с чем-то — с неким «другим» критерием, с некоей высшей мерой, которую задает само это соотношение или взаимодействие. Подводя некоторые итоги своей работы в шестой главе «<Автора и героя>» («Проблема автора»), Бахтин пишет:

> «В самом начале нашего исследования мы убедились, что человек — организующий формально-содержательный центр художественного видения, притом *данный человек* в его ценностной наличности в мире.

> <…> Далее мы убедились в глубоком, принципиальном ценностном различии “я” и “другого”, различии — носящем событийный характер <…> Я и другой суть основные *ценностные категории*, впервые делающие возможной какую бы то ни было *действительную* оценку…» [21, т. 1, с. 245].

А жить по М. Бахтину — «значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаться» [21, т. 1, с. 245]. Многие высказывания Бахтина звучат парадоксами и не сразу могут быть поняты и приняты, они антиномичны рассудку, и эта антиномичность может быть снята лишь в разуме, называемом Бахтиным «духом», нередко они вызывают недоумение, что было выражено, например, в «круглом столе» трех авторов (Т. Горичевой, Д. Орлова, А. Секацкого), опубликованном во втором томе «Михаил Бахтин: Pro et contra»: отсутствие свободы *я* в отношениях с *другим*, «первоначальная пойманность человеческого присутствия взглядом Другого» [11, с. 349], или, по слову К.Г. Исупова, «мнемоническая эстетизация предварительно умерщвленного Другого», а вместе с тем, «эстетика жертвенного самозаклания» *я* [11, с. 31, 32] — как понять и принять все это? О своеобразном «поединке» автора и героя в бахтинской эстетике 1920-х гг. пишет в своем комментарии «Проблем творчества Достоевского» и С.Г. Бочаров: «завершающая активность автора» «“парализует” встречную активность героя, отношения автора и героя живописуются как борьба, предполагающая “победу автора”» [21, т. 2, с. 451]. Но в «философии поступка» есть и категория, нарушающая это установившееся неравноправие *я* и *другого*, происходящее, как считается обычно, в пользу *я*. Это категория, обозначенная Бахтиным как «я-себя-исключающее» (к ней мы вернемся чуть позже).

Бахтин создает эстетическую модель (авто)коммуникативной антропологии, на языке феноменологии он формулирует свои парадоксальные антиномические дуальности и разрешает их, не разрешая, однако, главной — антиномии *я* и *другого*, а точнее, показывая долгий путь ее разрешения, который и есть путь его философской и феноменологической эстетики. *Другой* оказывается крайне необходим Бахтину не только эстетически, но и антропологически — для обоснования его триады, определяющей личность, — тело, дух, душа. Вне *другого*, говорит Бахтин, невозможно объять, увидеть, понять самого себя, и в первую очередь — свое тело. *Мне* дано — в акте моего самосознания — мое «внутреннее тело», и все его «страдания, наслаждения, страсти, удовлетворения и пр.» «относятся к его внутренним состояниям и возможностям» [21, т. 1, с. 126]. Мое «внешнее тело»,

«внешнюю личность» нельзя переживать «непосредственно», нельзя любить это тело и самого себя изнутри: «Многообразные, рассеянные в моей жизни акты внимания ко мне <…> как бы изваяли для меня пластическую ценность моего внешнего тела» [21, т. 1, с. 127] — вне другого *я* бы не имел этой ценности, не знал бы своего внешнего тела: как видим, тело предстает в бахтинской антропологии как ценность, он сам формулирует этот тезис [21, т. 1, с. 124][4]. Но *я* и создаю внешнее тело *другого*, ибо *другой* так же пассивен и «глубоко холоден» по отношению к своему телу, к самому себе. Перенос этих положений на эстетическую модель означает, что «внутреннее тело героя объемлется его внешним телом для другого, для автора, эстетически оплотняется его ценностною реакцией» [21, т. 1, с. 137]. *Я* и *другой* одаривают друг друга телами, и происходит это в этическом и эстетическом акте их взаимной «эмоционально-волевой активности», который на языке Бахтина именуется любовью: «…дело идет о создании совершенно нового эмоционально-волевого отношения к другому — как таковому, которое мы называем любовью и которое совершенно невозможно пережить по отношению к себе самому» [21, т. 1, с. 126].

Таким образом, в «<Авторе и герое>» Бахтин элиминирует те соперничающие отношения *я* и *другого*, автора и героя, которые он воссоздает в последующих работах, в частности, в «Проблемах творчества Достоевского» (о чем и писал С. Бочаров в приведенной выше цитате). Заметим также, что феноменология тела — одна из острых проблем классической феноменологии, в рамках интерсубъективности ее решал М. Мерло-Понти, и здесь проходит кардинальное отличие мысли Бахтина, в духовном плане больше погруженного в отечественную традицию философствования. Для Мерло-Понти неизбежен «конфликт между “я” и другим», он «не начинается лишь тогда, когда мы пытаемся *мыслить* о другом, и не исчезает, если мы реинтегрируем сознание в нететическое мышление и в безотчетную жизнь: он присутствует, если я пытаюсь жить другим, например, в жертвенном ослеплении. <…> было бы лицемерием думать, что я желаю блага других так же, как своего, поскольку сама эта привязанность к благу другого идет от меня. Без взаимности не существует Alter Ego, поскольку мир одного обволакивает мир другого, так что один чувствует себя отчужденным в пользу другого» [13, с. 455]. Для

[4] Поэтому столь странным и страшным предметом оказывается для Бахтина (да и для всей человеческой культуры) зеркало: когда я стою перед зеркалом, на меня смотрят «чужие глаза» — глаза *другого*, я смотрю на себя его глазами, я вдруг вижу свое «внешнее тело», которое не способен постичь изнутри.

Бахтина, напротив, себя невозможно любить так, как другого, «конкуренция» любящих — за пределами его внимания.

В «<Авторе и герое>» Бахтин создает нечто вроде утопии солидаритарных отношений *я* и *другого*, реализующих его идею «участного мышления» именно в сфере отношений, внутренней и внешней коммуникации.

В той же органической логике Бахтина развиваются его рассуждения о духе и душе: «Внутреннюю жизнь другого я переживаю как душу, в себе самом я живу в духе. Душа — это образ совокупности всего действительно пережитого, всего наличного в душе во времени, дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (*без отвлечения от* я)» [21, т. 1, с. 184]. (Не потому ли у Н. Гумилева — «Только змеи сбрасывают кожу. Мы меняем души, не тела»?) Отношения духа и души так же антиномичны, как *я* и *другого*, в строку с ними развиваются отношения внутреннего и внешнего — моей внутренней плоти и внешности души другого. Но они получают решение в его трансцендентальной (по отношению к психологии, к экзистенции обычной жизни) эстетике, где в случае этих отношений-антиномий используется — хотя в неназванном Бахтиным виде — принцип «выворотности», важный для П. Флоренского в его толковании космоса Данте[5], а затем, спустя десятилетия, истолкованный М. Мамардашвили («Психологическая топология пути», 1997). У Бахтина он становится необходим для понимающего созерцания мной *другого* и, в конечном итоге, его завершения. «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрамить его, создать ему завершающее окружение чувства» [21, т. 1, с. 106]. Вновь возвращающийся к себе из другого будет уже иным — бахтинским «я-для-другого».

Как известно, центральной проблемой феноменологии была и остается проблема времени/временности. В работе Бахтина она увязана с его антропологией другости, души и духа. *Я* живет смыслом и в смысле, а «непосредственная данность смысловых значимостей <…>

[5] «Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только чрез разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя» [19, с. 53]. Наше толкование принципа «выворотности» в применении к символу см.: [16, с. 82–88].

делает невозможным положительное ценностное завершение временности» [21, т. 1, с. 192] — оно постоянно отодвигается в будущее, «мое оправдание всегда в будущем», что «отменяет мое для меня прошлое и настоящее в их претензии на уже-наличность…» [21, т. 1, с. 193]. «Вся временность, длительность противопоставляется смыслу, как *еще не исполненность*, как нечто еще не окончательное, как *не-все-еще*: только так можно переживать временность, данность бытия в себе перед лицом смысла» [21, т. 1, с. 192]. Если *я* всегда предстою себе, то *другой* живет в настоящем и прошлом, все гуссерлианские ретенции, вся временность — удел или достояние *другого,* тогда как *я* — это «единство моего еще-не-бытия» [21, т. 1, с. 196], это вечно устремленная вперед протенция («только в будущем лежит действительный центр тяжести моего самоопределения» [21, т. 1, с. 197]). Отсюда следует говорить о феноменологической персонологии Бахтина — он движется в мейнстриме формирующейся в начале XX в. неклассической философии, неклассической рациональности (если по отношению к нему можно вообще говорить о традиции рациональности). *Я* у Бахтина пребывает в вечном движении и поиске, *я* напряженно пробивается к *другому*, творит *другого* (а тем самым и самого себя). «Я — как субъект — никогда не совпадаю с самим собою…» [21, т. 1, с. 183] — этот тезис бахтинской персонологической эстетики позже станет отправным при характеристике романа как принципиально нового жанра в литературе нового времени.

В разворачивающемся нарративе книги Бахтина об авторе и герое, о *я* и *другом* происходит объединение и трансформация различных философских систем и школ его времени. Так, феноменологическая проблематика наслаивается порой на понятия предшествовавшей ей философии жизни, центральное из которых — переживание — привлекается Бахтиным в феноменологическом аспекте, но с неизбежным акцентом на «свой» ценностный контекст. Для того чтобы понять и оценить свое переживание, а не его предмет (не предмет своей любви или своего страха, а саму любовь, сам страх и т. п.), я должен выйти за его пределы: «Я должен сделать свои переживания специальным предметом своей активности, чтобы пережить их» [21, т. 1, с. 186]. Не напоминает ли эта процедура акты рефлексии, сопровождаемые феноменоменологической редукцией? Именно в этих актах в философии Гуссерля тематизируется отличие *cogitatio* от *cogitatum*, переживания от переживаемого. Для Бахтина же важно, что в этом случае «Я должен стать другим по отношению к себе самому — живущему эту свою жизнь в этом ценностном мире, и этот другой должен занять существенно обоснованную ценностную позицию вне

меня…» [21, т. 1, с. 186]. Из феноменологии времени Бахтина, объединенной с феноменологией субъекта — с принципиальной нестатичностью, нестационарностью *я* (по-видимому, можно говорить и о его полисубъектности), появляется возможность *другого я*, *другого* в самом собственном *я* — назовем его феноменологическим или внутренним *я* в отличие от *я* внешнего, онтологически данного. Так рождается герой — и автор, в герое поистине становящийся *другим* по отношению к себе. Но так может быть тематизирована и позиция сознания с его принципиальным отличием содержания — т. е. сознаваемого — от акта осознания, когда сам этот акт подчас осознается мной как *другой*, как *не-я*. *Другой* становится у Бахтина своеобразным аналогом феноменологической рефлексии Гуссерля, точнее, он доводит акт феноменологической редукции и соответствующий процесс рефлексии до логически-онтологического конца, получая «на выходе» *другого*. В более поздние годы жизни, рассматривая проблему сознания (фрагмент «Свидетель и судия» из Рабочих записей 1960-х – начала 1970-х гг.), Бахтин фиксирует и подчеркивает парадоксальный факт появления другого *из* и внутри субъекта — в его самосознании: «Здесь появляется нечто абсолютно новое: надчеловек, над-я, т. е. свидетель и судья *всего* человека (*всего я*), следовательно уже не человек, не я, а *другой*» [21, т. 6, с. 396]. Отделяя другого как героя от *я* как автора, Бахтин по существу делает *другого* (героя) воплотителем действия, лицом действующим, чувствующим и переживающим, а *я* (автора) — лицом мыслящим и оценивающим, т. е. «свидетелем и судией», как напишет он позже. Функции единого субъекта сознания и воли здесь разделяются.

Итак, что же есть *другой* у Бахтина, если опираться на его ранние работы середины 1920-х гг.?

Другой — как герой — производен от *я* — как автора.

Другой — носитель души (в отличие от духа, которым наделено *я*).

Другой — безусловная ценность, благодаря которой и *я* значу что-либо в этом мире.

Другой — возможность любви и милости в жизни.

Другой — мой ориентир и отражатель вовне: мои глаза, мое внешнее тело, моя ориентация в пространстве и времени.

Другой — мое настоящее и прошедшее, воплощенная память.

Другой — напоминание о моей смертности и сама потенциальная смерть как завершение земного для меня и во мне.

Другой — некая «мерность», мера в отношении меня, мера мира.

Другой — моя возможность быть в мире и оставлять за собой след.

Другой как *Ты* в поэзии Вяч. Иванова

Поставленная Бахтиным проблематика *я* и *другого*, оформление и аргументация тезиса о насущной нужде *я* в *другом*, развернутая модель антропологии совместного, нераздельного, но неслиянного сосуществования *я* и *другого* — т. е., языком Бахтина, их соучастности друг другу — все это как нельзя более отвечало вопросам гуманитарного сознания и искусства России начала XX в. Тема *другого* родилась не в эпоху «серебряного века», хотя была актуализирована именно тогда. Вспомним сетования Ильи Ильича Обломова на сравнение его с *другим,* осуществленное верным слугой Захаром и до глубины души потрясшее героя Гончарова. Еще ранее — это бесконечные «другие» / «двойники» литературы романтизма (от Э. Гофмана до отечественных В.Ф. Одоевского, Н.В. Гоголя и др.), «другие» Ф.М. Достоевского, о чем еще будет писать сам Бахтин. Рассматривая проблему «другого/чужого/иного» в литературе модернизма, Р. Мних выделил три направления экспликации в ней *другого*: «1) мифологическая традиция, которая через образ Другого провоцирует образ врага; 2) романтическая традиция двойничества; 3) философская/феноменологическая традиция телесности, в контексте которой личность рассматривается как Я и “мое тело”» [14, с. 233]. «Поэзия модернистов, — пишет исследователь, — содержит удивительные по своей символической глубине примеры феноменологического опыта о Другом, эти примеры отражают коренную ломку сознания и варианты его раскола в начале XX в.» [14, с. 241]. При этом Р. Мних не анализирует отдельно позицию Бахтина, хотя, что неизбежно, упоминает ее в широком контексте европейской философии первой половины XX в.[6]

Исключая мифологический рудимент *другого* как реального другого/врага, две последние позиции, указанные Мнихом, отражены в научном творчестве Бахтина. Более того, он и подводит своего рода теоретический фундамент под них, объясняя (особенно это касается традиции двойничества), и развивает их вглубь, причем на протяжении всей жизни.

Позиция двойничества, этимологически идущая от романтизма, оказалась наиболее популярной и востребованной в литературе

[6] «Открытия и идеи Михаила Бахтина, касающиеся проблемы и ценности Другого в их этическом и эстетическом измерении <…> во многом способствовали экстраполяции вопроса о *другом/чужом* в область русского литературоведения, в то время как в западном литературоведении эта проблематика была обусловлена преимущественно влиянием представителей феноменологии» [14, с. 235].

на протяжении всего XIX — постромантического — века, и тем более — в веке новом, как уже говорилось, самым явным образом обращенном к *другому* и его проблематике. В пределах одной статьи рассмотреть эту тему более или менее целостно не представляется возможным, да и существует немало исследовательских работ, связанных с этой темой в творчестве отдельных авторов. Мы коснемся здесь лишь одного поэта, отмечая его, не всегда непосредственную, но безусловно ощущаемую, связь с Бахтиным.

К выделенным у Р. Мниха трем позициям отношений «я» и «другого» в модернизме, воплощающим представление *другого* как *Он*, следует добавить четвертую позицию — другой как *Ты*, т. е. как равноправный с *я* партнер коммуникации, что и будет позицией *я* и *другого* в отношениях диалога. Заметим, что концепция диалога оформляется у Бахтина не в «<Авторе и герое>», а несколько позже — в период работы над книгой о Достоевском, благодаря анализу его творчества и пониманию принципиальной новизны его романа. Но ранее Достоевского и параллельно с ним на формирование особой позиции видения *я* и *другого* у Бахтина повлиял Вяч. Иванов, чей образ, чья поэзия и философия сопровождали Бахтина в течение всей жизни.

Тема «Вяч. Иванов и Бахтин» неоднократно возникала и ставилась в работах самых разных ученых, чаще всего — в связи с развитием Бахтиным идей Иванова о романе Достоевского (см.: [18, с. 413–417]). Как писал Н.В. Котрелев, «Внимательное чтение Бахтина показывает, что ивановское старое вино живо в бахтинских новых мехах» [10, с. 207]. Неоднократно отмечалось, что именно Иванов высказал идею, ставшую своеобразным прецедентом концепции Бахтина о романе Достоевского как диалогическом и полифоническом романе, о той «неслыханной» свободе, которую Достоевский предоставил своим героям. Цитируя Бахтина, Котрелев утверждал: «“Ты еси” — это в свой текст безымянным вводит Бахтин Вяч. Иванова…» [10, с. 205]. Анализируя связь Иванова и Бахтина по линии лингвофилософии, Гоготишвили называла Бахтина постсимволистом [20, с. 456]; она выявила преемственность содержательных категорий символизма Иванова и постсимволизма Бахтина: *предикативность ивановского символа — двуголосие Бахтина — его же диалог или диалогичность* как принцип формы. В преамбуле к работе «<К философии поступка>» Бахтина она высказала гипотезу (неоднократно подтвержденную) «о фундаментальном родстве бахтинской и ивановской позиций», концептуальной близости их идей в целом [21, т. 1, с. 362].

Но как возникает «Ты еси» у Иванова, которому Бахтин в книге о Достоевском фактически отказывал в подлинной диалогичности, не-

смотря на признание первенства Иванова в открытии самого принципа диалогизма? [21, т. 2, с. 17]. Гипотетически мы можем также предположить, что для Бахтина ивановское «Ты еси» стало своеобразным выходом из эстетической замкнутости мира *я* и *другой*, — наряду с антиномичностью этих позиций, прослеживающейся в «<Авторе и герое>».

Обратимся к стихам Иванова, хотя наличие в них не только диалогизма, но и просто *другого* весьма спорно. С.Н. Бройтман писал: «…в своей творческой практике Вяч. Иванов шел путем искусственного синтезирования, а не диалогического разрешения проблемы "я" и "другой". <…> реального "другого" поэзия Вяч. Иванова не знает» [2, с. 227]. Тем не менее, именно из поэзии, путем ее последующего осмысления, рождается у Иванова *другой* в знаменитой формуле «Ты еси» — но, подчеркнем, в номинации «ты», а не «другой». Мы коснемся лишь сборника Иванова «Прозрачность» — второй книги его лирики (1903), поскольку она компактна, и в ней уже ощутима возможность *другого*, еще не проявленная в первой книге «Кормчие звезды» и более ярко возникающая позже.

Тематическое и мифопоэтическое единство второй книги Иванова состоит в следовании путем лирического героя — в его движении к самому себе, познании себя, благодаря чему ему открывается прозрение «высших реальностей» [19, с. 289]. «Прозрачность» здесь важна как особая «духовная», но вместе и физическая среда, свойства которой антиномичны, но которая выступает эпифанией божественной красоты (см. коммент. О. Дешарт: [22, т. 1, с. 63]). Через всю книгу проходят мотивы и образы отражения, зеркала, маски, луны, водной бездонности и связанного с ними мотива двойничества. Лирический субъект, стремясь обрести свое *я*, оказывается в ситуации, подобной позиции лирического героя И. Анненского, поэта-современника Иванова, в лирике которого проблема обретения своей индивидуальной идентичности была поставлена достаточно остро[7]. Центральным стихотворением этой линии в книге Вяч. Иванова выступает «Fio, ergo non sum», строки из которого стали для него в статье «Ты еси» иллюстрацией к современному состоянию сознания личности: «…утончение и углубление личного сознания, дифференцируя его, разрушило его единство.

[7] Ср.: «Не я, и не он, и не ты, / И то же, что я, и не то же…» («Двойник» [20, с. 56]; «О царь Недоступного Света, / Отец моего бытия, / Открой же хоть сердцу поэта, / Которое создал ты я» («Который?») [20, с. 57] и др.

Где я? где я?
По себе я
Возалкал.
Я — на дне своих зеркал [22, т. 3, с. 263].

«Этот стих», добавляет далее поэт, малопонятный большинству людей в прежние времена, «выражает едва ли не общеиспытанный психологический факт в ту эпоху, когда наука не знает более, что такое *я* как постоянная величина в потоке сознания» [22, т. 3, с. 263]. То есть сам Иванов фиксирует множественность *я*, его нетождественность самому себе — как признак кардинального изменения сознания; эта особенность *я* отмечалась и Бахтиным[8], она напрямую связана с темой двойничества, с рождением *другого* из недр распадающегося сознания *я*. Ивановское *я* пребывает в потоке становления и поиска — оно в будущем, как, собственно, и видел *я* Бахтин в книге об авторе и герое.

Следующим важным в контексте нашей темы стихотворением «Прозрачности» являются «Отзывы», композиция которого диалогична[9]: лирический субъект взывает к самому себе, но он не един и не целостен: взывает его «сила», его «гнев», его «вызов», его «отчаянье» — своего рода объективации состояний его сознания, которые можно сопоставить с гуссерлевскими «ноэмами». Эхом отвечает ему «некто», «кто-то», «незримый», снова «кто-то», наконец, «безнадежный». *Я* появляется лишь тогда, когда «кто-то» повторяет за ним: «Ты — сущий!..», и в этот момент образуется более полноценный, безусловно значимый для *я* диалог, который на поверку также оказывается автокоммуникацией, псевдодиалогом, игрой отзывов эха:

И повторил мне: «Ты — сущий!..» И звал я, радостный: «Вот я!»
Радостный, кто-то воззвал: «Вот я!» — и смолкнул. Я ждал [22, т. 1, с. 63].

«Идея стихотворения, — писала С.Д. Титаренко, — восходит <…> к библейским смыслам понимания Бога как Сущего». Стихотворение раскрывает «тему рождения “внутреннего человека” как вобравшего в себя забытого, “зачарованного” Бога <…> Познать самого себя —

[8] Ср. также с И. Анненским: «Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / И не конца и нет начала / Тебе, тоскующее я?» [20, с. 58].

[9] О диалогической речи и соответствующей композиции в поэзии Иванова см.: [5].

значит познать в себе сокрытого бога» [17, с. 300–301]. Для нас важна сама перекличка отзывов *Ты — я*, не менее, чем императив «Ты — сущий!», который позднее будет звучать и наполняться смыслами в мелопее Иванова «Человек». Обращение к Богу (Который и есть сущий) оказывается в этом стихотворении зовом себя («Я кличу себя»), получается, что через Ты лирический герой Иванова открывает и утверждает свое *я* («Вот я!»), — и не схожим ли образом будет звучать открытие *я* через *другого* в «<Авторе и герое>» Бахтина?.. Перекличка отзывов и сама эта тема получает затем развитие в мелопее Иванова [23, с. 42]:

Сущий — Ты! А я, — кто я, ничтожный?
Пред Тобой в какую скроюсь мглу?
Ты грядешь: пылинкою дорожной
Прилипаю к Твоему жезлу…
Но в ответ: «Еси!
В пустоте виси,
Соревнуя солнцу и орлу!»

Приведем комментарий к этом стиху Иванова В.В. Бибихина, который дал тонкую интерпретацию и одновременное развитие ивановского «Ты еси»:

> «Когда человек сказал Богу “ты еси”, глагол здесь не предикат в ряду других <…> а собственное имя: ты есть *еси*, ты бытие. Бог отвечает тем же: человек из ничто, тьмы, пылинки становится не вещью, а тоже бытием <…> из ничто он взлетает не к чему-то <…> а ко всему. <…> из ничто человек становится царем» [1, с. 291].

Бибихин же отмечал, что на фронтоне храма Аполлона в Дельфах рядом с надписью «познай себя» было начертано еще более загадочное εἰ, которое можно истолковать как «если» и как «ты есть», т. е, по сути, — «ты еси» (утверждение бытия человека, данное Богом).

Характерно, что вслед за «Отзывами» в композиции ивановской «Прозрачности», буквально через одно стихотворение, идут «Слоки», основная тема которых выражена в призыве: «Познай себя, кто говорит: “Я — сущий”». Познание рождает действие — является Ты: «И делается делатель. Ты — будешь». А следом должна свершиться жертва, причем жрец и жертва у Иванова — одно: «“Жрец” нарекись и знаменуйся: “Жертва”» [22, т. 1, с. 743]. В эссе «Ницше и Дионис» Вяч. Иванов писал: «Но особенность Дионисовой религии составля-

ет отожествление жертвы с богом и жреца с богом» [22, т. 1, с. 726]; как известно, это постоянный топос его поэзии и творчества в целом. В последней части стихотворения Иванова читаем: «“Отколе жертва?” — ТЫ и Я — отколе? / Все — жрец и жертва. Все горит. Безмолвствуй» [22, т. 1, с. 744]. Ты и Я здесь сгорают совместно, ибо это деянье знаменует и рождение Бога, и рождение человека. «В самом деле, — писал Бибихин, — никакого Я не было без Ты» [1, с. 296]. «“Отец наш”, — “Ты” в нас», — таков тезис Иванова в статье «Ты еси» [22, т. 3, с. 267]. Своеобразным комментарием к Действу, поэтически и символически показанному в «Слоках», выступает его положение из этой же работы: «Экстаз есть раскрытие антиномии личности; и только тогда мы вправе утверждать как совершившийся факт религию в смысле душевного события, когда нам предстоит наличность внутреннего опыта, раскалывающего наше *я* на сферы “я” и “ты”» [22, т. 3, с. 264]. Таким образом, в ритуально-мифологическом жреческом акте рождается ивановское Ты, благодаря которому познается само Я. Оформление диады *я* и *другой* осуществляется у Иванова через формулу «Ты еси» — символическое выражение отношений человека с Богом, которые проходят ряд болезненных этапов, отраженных поэтом в мелопее «Человек», подвергаются череде испытаний, чтобы в итоге восторжествовало божественно данное позволение и указание: *Ты еси*[10]. В.В. Бибихин, в финале своего эссе толкуя данную формулу как «Это ты», утверждал, что она выражает «понимающее отношение», «понимающее принятие мира», которое и есть первично [1, с. 303]. Отношение жреца и жертвы, порождающее действо, деяние, является внутренним сюжетом «Слок» Иванова.

А теперь следует сделать необходимый комментарий к Бахтину. Л.А. Гоготишвили отмечала, что бахтинский принцип себя-исключение, «себя-исключающее Я» «понимается как жрец и жертва в одном лице (ивановский мотив)», причем «расширение» этой самотождественной антиномии «предполагалось <…> прежде всего — за счет подключения к противопоставлению Я и другого *божественного* и *хорового* начал» [21, т. 1, с. 375]. «Я — мистериальная жертва бахтинской нравственной философии, или — ее трагический герой, предопределенный к гибели катартической теологией трагедии…»

[10] Приведем параллель уже не с Бахтиным, а с другим диалогистом — М. Бубером, писавшим: «Мы видели, что то самое Ты, которое исходит от человека к человеку, — это такое же Ты, которое нисходит от Бога к нам и восходит от нас к Богу. Все дело заключалось и заключается в этой совместности — при радикальной несовместимости» [3, с. 234].

[21, т. 1, с. 357] (параллель отмечена в работе С.В. Федотовой [18, с. 444]). Заметим в комментарии Гоготишвили симптоматичную цитацию ивановского стихотворения: «М. М. Б. гасит в *ФП* <“Философия поступка”. — *Е.С.*> огнем огонь: только максимальное напряжение в своей индивидуальной единственности Я мыслится способным осуществить реальное *себя-исключение*…» [21, т. 1, с. 357][11].

В согласии с логикой поэтической мысли вслед за «Слоками» в книге Иванова идет «Крест зла», продолжающий тему жертвы. Метафорически тема ТЫ и Я запечатлена и в этом («Стояли два креста»), и в последующем стихотворении под названием «Две любви», будучи отражена в символике «двух», продолжается она и далее — «Два голоса», «Двое нисходили», «Да и Нет рыдало <…> Да и Нет плескали» («Леман») [22, т. 1, с. 758], «Мне два кладезя — два взора — / Тьму таят и солнце дней. <…> Рока кладязи, две бездны…» («Темница»; здесь же прямо возникает и мотив двойника) [22, т. 1, с. 807] и др. По словам Титаренко, «…диада у Иванова — не столько принцип антиномического мышления, сколько принцип становления сознания, он воплощается в диалогичности архаического типа, которая характеризуется не только двусоставностью, но и трехсоставностью…» [17, с. 235]. Поэтому диады частотны в поэзии Иванова, достаточно лишь вспомнить его знаменитый сонет «Мы — два грозой зажженные ствола…».

В стихотворении «Дриады» из разделенности сегодняшнего дня поэт обращается к архаико-мифологическому единству всего и вся, сохранившемуся на уровне одухотворенной природы. Ты и Я присутствуют в стихотворении в субъект-объектном плане. Лирический субъект (лирическое «я») обращается к дриадам («Вы немо зыблете, о скинии божеств!») и к некоему адресату, за которым можно увидеть также и его самого («Прислушайся, один, в смарагдной тишине… <…> Ты, вещий, — не один в безлюдной тишине!»). Искомая диада возникает в пятой строфе в связи с образом мировой души: «Ни граней, ни годин, ни ликов “Ты” и “Я” / Она божественно не знает <…> И в нераздельности не знает “Ты”, ни “Я”» [22, т. 1, с. 746]. Дионисийский идеал предполагал единство как слияние отдельного, здесь же дано исходное, первоначальное, синкретичное всеединство ДО грядущего разделения. Но поэт *знает* о нем, поэт у Иванова — всегда посвященный, знающий. И отголоском его *будущего* знания выступает зеркало («Ей снятся в ней самой — потерянные сны / Пустой

[11] Ср. в «Слоках»: «Огнем огонь зачат. Умрет зачавший. / Жрец отчий — ты, о жертва жертвы отчей! / Се, жертва — Семя. Всё горит. Безмолвствуй» [22, т. 1, с. 744]. Образуется тройная перекличка: Иванов — Бахтин — Гоготишвили.

бездонности зеркальной» [22, т. 1, с. 747]) как некий способ отделения одного от другого, Я от Я/Ты. Этот способ, или, говоря предельно условно, механизм, уже заложен в первозданное единство, в космос мира. «Глядятся Жизнь и Смерть очами всех огней / В озера Вечности двуликой» [22, т. 1, с. 747]. Жизнь и Смерть — одно и другое, смерть — другое для жизни, как жизнь — другое для смерти, здесь они еще взаимообратимы (как жрец и жертва), а Вечность — это и есть зеркальная «бездонность»[12].

В стихотворении «Пришлец», которым мы закончим наше обращение к лирике Иванова, привычно драматизируется диалог с тем, кто из «чуждого» оказывается Дионисом: «— Кто ты, чуждый? — “Дионис”» [22, т. 1, с. 753]. Дионис, согласно Иванову, — предчувствие и предтеча другого Бога, Христа. Но чтобы Он явился, должна быть готовность к встрече — готовность к встрече с Другим, создающая возможность Его явления как онтологическую предвозможность (нечто вроде «зеркальности» вечности), выступающую и как возможность антропологическая — трансформация человека и его *я*:

— Что твой знак? — «Прозренье глаза,
Дальность слуха, окрыленье ног;
Угль, воскресший радугой алмаза;
В чреве Я взыгравший Бог» [22, т. 1, с. 753].

Иванов эту готовность и возможность приуготовляет стихами, все они — своеобразные «предикаты» символа встречи и явления Божественного Ты, которое открывается через «Я есмь».

Таким образом, *другой* потенциально, но постоянно присутствует в поэзии «монологического» Иванова, он его провидит, предчувствует и как бы имеет в виду. Следы его присутствия явны во многих стихах. Кульминационно-завершающее значение в отношении данного сюжета Иванова имеет мелопея «Человек»[13]. Кроме нового (после статьи 1907 г.) выхода «на поверхность» сюжетообразующей формулы «Ты еси», в ней наконец звучит, вербализуется семема *другой* — не как Ты, а именно как «другой/другое». В первом случае возникает *другое я* своеобразным отголоском темы двойничества из «Прозрач-

[12] Ср. в «Кормчих звездах», стихотворение «Встреча»: «О, вёсел плеск! О, пояс млечный! / О, блеск живой!.. О, Жизнь! О, Смерть!..» [22, т. 1, с. 590].

[13] Мы лишь касаемся мелопеи Иванова. Ее последовательный разбор с разных позиций, сделанный С.С. Аверинцевым, А.Б. Шишкиным, С.В. Федотовой, Р. Бёрдом, представлен в книге [4]; см. также последнее исследование Л.Г. Каяниди: [9, с. 378–462].

ности» и др., это своего рода «нижнее» *я*: «Глядится в дух низринутый, / Как в зеркало, застылый / Мой сон другого *я*» [23, с. 52]. Подчеркнем, что здесь фиксируется именно «другое *я*» — не двойник, как ранее (ср. «Темница»: «Вижу — блещет глубь ночная, / Зыблет смутно мой двойник» [22, т. 1, с. 807]): в мелопее двойник уходит в сон и принимается лирическим «я» поэта как его собственное, но *другое я*, которое «по-бахтински» «глядится в *дух* низринутый». Во втором же случае *другой* возникает как собственно *другой*, знаменуя ситуацию выбора человеком града Божьего или града земного: «А ядов — два. Кто "Азъ" в себе самом, / Кто любит "Есмь". Кому *пребыть* собою / Милей, чем стать; кто хочет *быть* — в другом» [23, с. 71]. *Быть в другом* — этот выбор тогда же и позднее сделает и М. Бахтин. Еще раз зафиксируем: на вербальном уровне *другой* в творчестве Иванова 1900-х гг. как бы не присутствует, он открывается как «двойник» *я*, как некое внутреннее *я*, которое экстериоризуется через экспликацию состояний сознания лирического субъекта[14]. Но в эти же годы Иванов открывает наличие Ты — первоначально также пребывающим в недрах Я, но все более обнаруживающим свою *другость* и из «чрева» Я выходящим вовне, подобно богу или ребенку. Рождение Ты у Иванова в смысловом (и лексическом) плане эквивалентно рождению Бога.

Мифопоэтическая антропология Иванова становится эстетической антропологией у Бахтина. Внешний *другой* (другой как *другой*), диалог с внешним *другим* как *другим* или третьим — это, по Иванову, диалог с Ты — экспликация внутреннего диалога и, одновременно, спасение от него, грозящего разломом сознания. Так утверждается сам Человек, обретающий, если воспользоваться словами Бахтина, свой статус «я-для-себя». Сотериологическая роль *другого* и диалога с другим как Ты в философии Бахтина несомненна, что стремились показать мы в первой части нашей работы. В поздних записях Бахтина это положение еще более очевидно: «Отражение себя в эмпирическом другом, через которого надо пройти, чтобы выйти к я-для-себя» [21, т. 6, с. 396]: пройти через развернутое и разворачивающееся самосознание, через искус/опасность раздвоенности, — чтобы обрести

[14] Мы вынуждены опустить проблему «чужого я», которое появляется у Вяч. Иванова в работе «Достоевский и роман-трагедия» (1911–1914), а потом, как считается, не без влияния Иванова (а также книги И.И. Лапшина «Проблема "чужого Я" в новейшей философии» 1910 г.), «чужое я» появляется в «Проблемах творчества Достоевского» Бахтина (см. об этом у Бахтина и в коммент.: [21, т. 2, с. 16, 520]. Также мы не затрагиваем статью Иванова «Anima», представляющую позднейшую переработку работы «Ты еси».

себя нового и истинного. А это возможно лишь через *другого*. Бахтин указывает выход, путь из конфликта с *другим* — не только внешнего конфликта как с внешним *другим*, но и внутреннего, со своим *другим*, родившимся в недрах моего сознания и моей личности. Подробным образом рассмотрев и проанализировав все извивы и хитросплетения отношений *я* и *другого* в творчестве Достоевского, он, что называется для себя, утверждает стадию развитого, зрелого сознания, прошедшего через экстериоризацию своих болезней и обогащенного ими. Это то, что Бахтин писал еще в ранней работе: наличие *другого* существенно обогащает мою жизнь, «ибо моя жизнь сопереживается им в новой форме, в новой ценностной категории — как жизнь другого человека…». Но в этом новом событии моей жизни нет слияния всех воедино — его продуктивность состоит «в напряжении привилегии своей вненаходимости и неслиянности, в использовании привилегии своего единственного места вне других людей» [21, т. 1, с. 160].

В статье Вяч. Иванова «Лик и личины России» читаем:

> «От начала посюсторонней человеческой истории предстоит человеку Люцифер, как его искуситель, как его испытатель. Человек, чтобы оправдаться в этом испытании, должен сам найти свое другое, как точку опоры, — должен действием любви и той веры, которая уже заключается в любви и ее обусловливает, обресть свое *ты еси*. Восходя, как наставляет Платон, по ступеням любви, он учится открывать на каждой новой ступени в любимом все большее причастие бытию истинному и через то вырастает в бытии сам, приобщаясь ему от любимого, — пока, в своем алкании безусловного бытия в другом сущем, не узнает несказанным возгорением своего сердца Единого Возлюбленного, объемлющего, утверждающего и спасающего в себе все другие любви, и не причастится от Него истинному богосыновству» [23, т. 3, с. 248].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бибихин В.В.* Ты еси // Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 286–302.
2. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
3. *Бубер М.* К истории диалогического принципа (пер. и примечания В.Л. Махлина) // Махлин В. Я и Другой: к истории диалогического

принципа в философии XX века. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2025. С. 225–245.
4. *Иванов Вяч*. Человек: Приложение: Статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 120 с.
5. *Варошчич А.А*. Стихотворные диалоги Вячеслава Иванова (Поэтика, эволюция и типология) (1900–1910): дис. … канд. филол. наук. М., 2012. 241 с.
6. *Гуссерль Э*. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А.В. Михайлова; вступ. ст. В. Куренного. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. Т. 1. 336 с.
7. *Демидова Е.В*. Отсутствие Другого в философии поступка М.М. Бахтина // Этическая мысль. М.: ИФ РАН, 2014. Вып. 14. С. 271–288.
8. *Демидова Е.В*. О ценности Другого в философии поступка М.М. Бахтина через призму современных дискуссий о Другом // *Другой* в литературе и культуре: сб. науч. тр.: в 2 т. / ред.-сост. А.Г. Степанов, С.Ю. Артемова. М.: Новое литературное обозрение, 2019. Т. 1. С. 9–30.
9. *Каяниди Л.Г.* Универсальная модель художественного мира Вячеслава Иванова: дис. … д-ра филол. наук. Орел, 2025. 550 с.
10. *Котрелев Н.* К проблеме диалогического персонажа (М.М. Бахтин и Вяч. Иванов) // Вяч. Иванов: Архивные материалы и исследования. М.: Русские словари, 1999. С. 201–210.
11. М.М. Бахтин: Pro et contra: Творчество и наследие М.М. Бахтина в мировой культуре: антология: в 2 т. / сост. К.Г. Исупов. СПб.: РХГА, 2002. Т. 2. 712 с.
12. *Махлин В.Л*. Большое время: Подступы к мышлению М.М. Бахтина / ред. Р. Мних, Р. Бобрик. Siedlce: Uniw. przyrodniczo-humanistyczny, 2015. 174 с. (Opuscula Slavica Sedlcensia / Uniw. przyrodniczo-humanistyczny w Siedlcach; t. 8).
13. *Мерло-Понти М*. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 607 с.
14. *Мних Р*. Свой vs иной / другой / чужой в идейно-эстетической парадигме модернизма // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2021. Т. 23, № 2. С. 233–245. https://doi.org/10.15826/izv2.2021.23.2.037
15. *Свасьян К*. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2010. 206 с.
16. *Созина Е.К*. Теория символа и практика художественного анализа: уч. пособие по спецкурсу. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1998. 129 с.
17. *Титаренко С.Д.* «Фауст нашего века»: мифопоэтика Вяч. Иванова. СПб.: Издат. дом «Петрополис», 2012. 654 с.

18. *Федотова С.В.* «Загадки лингвистического Сфинкса»: Вячеслав Иванов и Михаил Бахтин в интерпретации Л.А. Гоготишвили // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. Вып. 4 / ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН; Водолей, 2024. С. 410–471. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-9782-3-410-471
19. *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. 70 с.

Источники

20. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
21. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки русской культуры, 2003. Т. 1. 958 с.; 2000. Т. 2. 800 с.; 2012. Т. 3. 880 с.; 2002. Т. 6. 800 с.
22. *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. Т. 1. 872 с.; 1979. Т. 3. 896 с.
23. *Иванов Вяч.* Человек: [поэма]. Репр. изд. Приложение: Статьи и материалы. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 120 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-228-243
https://elibrary.ru/CGVDDW
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

«ЛИРИЧЕСКАЯ» АНТИНОМИЯ В БАХТИНСКОЙ ТЕОРИИ ДИАЛОГА

© 2026 г. А.М. Насуева

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье рассматривается антиномичное положение лирики в рамках бахтинской концепции диалога. В частности, выявляется противоречие между тезисом о монологичности лирического высказывания и пониманием диалога как языковой и онтологической универсалии. С опорой на работы Л.А. Гоготишвили показано, что данное противоречие возникает из-за категориальной ошибки — неразличения уровней диалога: монологизм и полифонизм не противопоставляются диалогу, а являются полярными формами его осуществления. Монологизм лирики, таким образом, заключается в достижении «поэтического единства», которое обретается поэтом через устранение чужих интенций из своего голоса. В связи с этим особое внимание в статье уделяется анализу символистских текстов (Ин. Анненский, А. Блок), на примере которых показаны тенденции лирики к овладению чужим словом. Ставится вопрос, почему Бахтин, признавая существование таких исключений в лирике, все же настойчиво возвращался к тезису о ее монологической природе. В заключении делается вывод, что рассмотрение лирики в ее «стилистическом пределе» обусловлено эстетико-философскими воззрениями Бахтина: такая предельная форма лирики укоренена в согласии как условии ее существования и парадоксальным образом оказывается ближе, чем полифонические жанры, к «идеальному пределу диалога», главной категорией которого является «хоровое согласие».

Ключевые слова: М.М. Бахтин, лирика, монологизм, диалог, антиномичность

Информация об авторе: Аида Магомедсаидовна Насуева — аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горь-

кого Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-3896-591X

E-mail: katz.aerozeppelin@gmail.com

Для цитирования: *Насуева А.М.* «Лирическая» антиномия в бахтинской теории диалога // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 228–243. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-228-243

THE "LYRIC" ANTINOMY IN BAKHTIN'S THEORY OF DIALOGUE

© 2026. Aida M. Nasueva

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: This article examines the antinomic position of lyric poetry within Bakhtin's concept of dialogue. In particular, it highlights the contradiction between the thesis of the monologism of the lyric utterance and the understanding of dialogue as a linguistic and ontological universal. Based on the work of L.A. Gogotishvili, it is demonstrated that this contradiction arises from a categorical error — the failure to differentiate levels of dialogue: monologism and polyphonism are not opposed to dialogue but rather represent polar forms of its realization. The monologism of lyric poetry, therefore, lies in the achievement of "poetic unity", which the poet attains by eliminating others' intentions from their own voice. In this context, the article pays particular attention to the analysis of Symbolist texts (by Innokenty Annensky and Alexander Blok), which exemplify tendencies within lyric poetry toward the appropriation of another's word. The question is raised as to why Bakhtin, while acknowledging the existence of such exceptions in lyric poetry, nevertheless persistently adhered to the thesis of its monological nature. The conclusion argues that Bakhtin's consideration of lyric poetry in its "stylistic limit" is conditioned by his aesthetic and philosophical views: this extreme form of lyric poetry is rooted in agreement as a condition of its existence and, paradoxically, proves to be closer than polyphonic genres to the "ideal limit of dialogue", the central category of which is "choral agreement".

Keywords: M.M. Bakhtin, lyric poetry, monologism, dialogue, antinomy

Information about the author: Aida M. Nasueva, PhD Student, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-3896-591X

E-mail: katz.aerozeppelin@gmail.com

For citation: Nasueva, A.M. "The 'Lyric' Antinomy in Bakhtin's Theory of Dialogue." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 228–243. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-228-243

Обращение к проблеме диалога может показаться избыточным, сгущающим, по замечанию С.Г. Бочарова, «туман современной бахтинологии» [9, т. 2, с. 293]. Однако закономерность этого обращения определяется сужением постановки вопроса и его конкретизацией: предметом исследования является не сама проблема диалога, а противоречивое положение лирики в рамках бахтинской концепции. Это противоречие исходит из самого тезиса о монологичности лирики, образующего напряженное поле антиномий вокруг него.

Антиномичность начинает проявляться еще на этапе понимания Бахтиным слова. Слову, «как идеологическому феномену par exellence» [3, с. 18], имманентна диалогическая природа, в нем осуществляется «диалектический синтез внутреннего и внешнего» [3, с. 48]: как «идеологический знак» оно является не только «материалом жизненного общения», но и «знаковым материалом внутренней жизни — сознания (внутренняя речь)» [3, с. 19]. Эта диалектическая природа слова, по мнению Бахтина, не учитывалась как последователями абстрактного объективизма (Ф.-Д. Соссюр), так и индивидуалистического психологизма («школа Фосслера»). Первые подвергались критике за игнорирование социальной природы знака и контекстуальной опосредованности высказывания. Вторые, несмотря на свой интерес к высказыванию («parole»), а не нормативному языку («langue»), рассматривали само высказывание исключительно с позиций индивидуально-психологических. В обоих лингвофилософских направлениях слово-высказывание не рассматривалось «как двусторонний акт», сквозь призму диалогических отношений «я» и «другого»: «В слове я оформляю себя с точки зрения другого, в конечном счете, себя с точки зрения своего коллектива. Слово — мост, перекинутый между мной и другим. Если одним концом он опира-

ется на меня, то другим концом — на собеседника. Слово — общая территория между говорящим и собеседником» [3, с. 94].

Положения, изложенные в «Марксизме и философии языка», концептуально согласуются с содержанием статьи «Слово в жизни и слово в поэзии», где также проводилась мысль о недостаточности анализа слова с «отвлеченно-лингвистической точки зрения», вне его обусловленности «внесловесной жизненной ситуацией» [4, с. 74]. В поэтическом произведении слово также «социологично»: оно «вплетено в невысказанный контекст жизни» [4, с. 84], а потому существенную роль в его формировании играют подразумеваемые социальные оценки. Роль этих оценок заключается в выборе поэтом «слова», которое фактически становится результатом со-выбора слушателя и поэта, который «все время работает с сочувствием или не-сочувствием, с согласием или несогласием» этого слушателя [4, с. 85]. Эта мысль, ключевая для бахтинских работ 1920-х гг., с особой четкостью проводится в «Слове в романе»: слово, уже само по себе ценностно насыщенное и «пронизанное чужими мнениями», изначально «направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова» [1, т. 3, с. 33].

Диалог у Бахтина, как можно заключить, тотален и проявляет себя на всех языковых уровнях. Существуя на «междуиндивидуальной территории» [3, с. 17], обрамленной социальным контекстом, слово оказывается неизбежно диалогичным. Прибежищем диалога оказывается не только текст как эстетический феномен, но и вся экстралингвистическая ситуация, понимаемая как поле этого диалога, место встречи «я» и «другого». Таким образом, Бахтин вплотную подходит к проблеме эстетической коммуникации[1], а также к вопросам рецептивной эстетики в рамках феноменологического подхода[2].

---

[1] О коммуникативном аспекте в работах см., например, высказывание Вяч.Вс. Иванова: «Как и все другие знаки, слово Бахтин изучает в контексте конкретных форм социального общения <…>. Эта точка зрения, основанная на коммуникативном понимании искусства и других явлений культуры, противопоставляется привычной, ставшей сама собой разумеющейся» [9, т. 1, с. 270]. По мнению исследователя, воззрения Бахтина, изложенные, в частности, в «Формальном методе в литературоведении» «предвосхищали то использование общей модели коммуникации, которое широко распространилось только после создания теории информации» [9, т. 1, с. 270].

[2] Об «определяющем влиянии феноменологии» на Бахтина см. комментарии к работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «М.М.Б. в письме к В.В. Кожинову от 2 июля 1962 г. засвидетельствовал “определяющее влияние” Гуссерля: сам принцип в АГ — феноменологический принцип» [1, т. 1, с. 512].

Таков контекст, в рамках которого, однако, существуют монологические жанры. Установка лирики на монологичность, на первый взгляд, конфликтует с бахтинской же концепцией диалога, выходящего, как было показано, далеко за пределы внутритекстовой действительности. Как любое словесное творчество, лирика использует в качестве материала те же внутренне диалогичные слова, что придает утверждению о ее монологичности характер неразрешимой антиномии. Кажется целесообразным пойти путем доказательства «от противного» и проследить, на каком уровне лирика диалогична уже по факту своей «словесной» природы.

Как было показано, слово диалогично по существу — это его имманентное свойство как «идеологического» знака. Кроме того, согласно бахтинской диалектике «психики и идеологии», формой сознания также является слово-знак — внутренняя речь. Чтобы быть сформированной и — далее — проговоренной, она нуждается в «социальной ситуации», следовательно тоже имманентно диалогична: на уровне сознания происходит установка на потенциального слушателя и его «ответное слово», что определяет выбор формы и содержания для «внешней речи». Феномен внутренней речи тесно связан со спецификой лирического языка: через близость-отдаленность к ее реализации в тексте могут определяться характерные черты поэтики:

> «Язык Блока характерен не только близостью к языку непосредственного жизненного высказывания, но даже к внутренней речи. Мы всегда думаем словами, но слова эти очень недифференцированны, и когда мы хотим их сказать, то чувствуем, что для внешнего выражения они недостаточны. Но язык внутренней речи всегда близок нам. Внешняя речь выражает внешнюю культуру, степень интеллигентности, образовательный ценз. Во внутренней речи дифференциации меньше, и потому она понятнее всем. Всегда, когда говорят о языке, нужно рассматривать его со стороны близости или отдаленности от внутренней речи. У Вяч. Иванова каждая черточка языка сделана: это — предел отдаленности от внутренней речи. Сологуб, Бальмонт занимают среднее положение. Язык Блока чрезвычайно близок к внутренней речи; это — как бы попытка переложить внутреннюю речь на внешнюю» [1, т. 2, с. 345][3].

[3] Близость внутренней речи и речи поэтической стала предметом лингвистических исследований. См., например, И.И. Ковтунова «Поэтический синтаксис»: «Коммуникативная ситуация внутренней речи позволяет употреблять в лирическом тексте языковые черты естественной внутренней речи. В рамках сложно построенного текста

Таким образом, как следует из бахтинской диалектики, внутренняя речь «является продуктом социальной жизни» [4, с. 92] поэта. Слово «среды»[4], преломившись в поэтическом сознании (внутренней речи), воплощается затем в лирическом голосе. Сама природа этого голоса диалогична по преимуществу, ведь любое высказывание направлено на ответ. Поэт, в свою очередь, еще более тонко, «чутко», по выражению Бахтина, «ориентирован» на слушателя: «непоколебимая уверенность» в его сочувствии определяет интонацию лирического высказывания [5, с. 90].

Эстетическое творение, таким образом, обладает безусловной адресованностью, и эта адресованность — встреча «направленного на ответ» и «предвосхищаемого ответного слова» — неизбежна и в лирике. Как только человек берется за письмо, он держит в своем сознании «другого» — потенциального реципиента своего художественного высказывания, который подспудно, имплицитно кодирует текст. Таким образом, лирика оказывается «пронизана» диалогическими отношениями и реализуется посредством этих отношений. Тем острее встает вопрос о ее монологической природе.

Вероятно, причина возникновения «лирической» антиномии кроется в следующем: во-первых, Бахтин не эксплицировал уровни диалога, формально не прописывал их; во-вторых — в его трудах не всегда четко проводились линии разграничения между монологом, диалогом и полифонией. В работах Л.А. Гоготишвили было показано, что источник неверного прочтения бахтинской концепции — в разведении понятий «диалогизма-монологизма» по полюсам, однако, по замечанию исследователя, «у самого Бахтина такого крайнего заострения понятий нет. <…> абсолютное толкование диалогизма и монологизма *не имеет* реального смысла. Речь — это не абсолютный диалог и не абсолютный монолог, но естественное их сращение» [6, с. 151][5]. Подход к анализу концепций Бахтина не в «абстрактно-фило-

эти черты создают образ (или модель) спонтанно протекающего процесса внутренней речи и — шире — моделируют структуру и динамику внутреннего мира человека в его взаимодействии с миром внешним» [7, с. 179].

[4] «Среду» в этом контексте не стоит смешивать с понятием публики, учет требований которой, по Бахтину, вредит «художественной чистоте» творчества. Среда здесь сближается с пониманием «хора», а потому и определяет поэта изнутри.

[5] Относительность этого различения подразумевалась Бахтиным. См., например, «Из архивных записей к “Проблеме речевых жанров”»: [1, т. 5, с. 207–240]. Для лучшего понимания этого утверждения приведем расширенные цитаты из работы: «Речь по своей природе диалогична. Относительность различия диалога и монолога. <…> Мысль выясняется для себя самого лишь в процессе ее выяснения для другого. Поэтому нет и не

софском понимании», а в лингвистическом аспекте (в частности, через введение в анализ авторского речевого центра) показывает, что невозможен как абсолютный монологизм, так и абсолютный полифонизм, которые представляют собой полюса диалога. Таким образом, корень парадокса монологичности обнаруживается на этапе классификации: прибегая к аналогии, можно сказать, что монолог, как и полифония, соотносится с диалогом как вид — с родом. Это снимает вопрос о «нелогичности» появления монологизма в поле диалога, понимаемого как «универсалия сознания».

Когда одна из антиномий лирики оказывается снятой, необходимо прояснить, что перетягивает лирику к монологическому полюсу. Во-первых, видимый монологизм лирики возникает потому, что в ней недостаточно реализованы возможности «чужой» речи на эксплицитном, внешне-композиционном уровне. Здесь нам вновь понадобится процитировать Бахтина:

> «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова *художественно не используется* (курсив наш. — *А.Н.*), слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.

может быть, так сказать, абсолютного монолога, т. е. никому не адресованного, чисто индивидуального выражения мысли для себя самого. Такой абсолютный индивидуальный монолог, если мы его помыслим, не нуждался бы в языке, понятном для других, утратил бы всякое отношение к сфере языка. Всякое высказывание диалогично, т. е. адресовано другим, участвует в процессе обмена мыслями, социально. Абсолютного монолога — выражения индивидуальности — нет, это — фикция идеалистической философии языка, выводящей язык из индивидуального творчества. Язык по природе своей диалогичен (“средство общения”). Абсолютный монолог, который был бы языковым монологом, исключается самой природой языка» [1, т. 5, с. 212–213]. Далее, Бахтин оговаривает, что внутри этого диалогического по своей природе языка возможны «вкрапления» монологических образований с точки зрения формы своей организации, но их диалогической внутренней основы это не отменяет: «Но если язык по социальной природе своей диалогичен, если абсолютный монолог не возможен, то относительное различение диалогических и монологических форм речи не только допустимо, но и необходимо. Наряду с диалогическими формами речи (например, бытовой диалог) существуют монологические формы речи (например, научное творчество, повести и рассказы, лирические произведения и др.). Это не абсолютные монологи, но по своей организации они резко отличаются от диалогов. В пределах таких монологических целых как роман различаются монологическая речь автора (или рассказчика) и диалоги действующих лиц. Нет нужды доказывать очевидное наличие существенных различий диалогической и монологической речи в пределах (и на основе) общей диалогичности языка» [1, т. 5, с. 213].

> Столь же чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия, и связанное с этим отношением неполное отдание себя, всего своего смысла, данному языку» [1, т. 3, с. 38].

Курсивом выделена важная ремарка, возвращающая нас к исходной антиномии: к возможности реализации монологического высказывания при неустранимой диалогичности слова. Бахтин показывает, что естественная диалогичность в лирике сохраняется, но «*художественно* не используется», «условно погашается» [1, т. 3, с. 37], из чего следует, что «поэтический стиль условно отрешен» от чужого слова. В лирике авторский речевой центр не так «затушеван», как, например, в полифоническом романе, но и в последнем смена голосовых регистров невозможна без «скрепляющего монологического голоса»[6]. Таким образом, лирика монологична не «по существу», а по уровню реализации внутренней диалогичности, заложенной в основу каждого высказывания.

Однако этот аргумент также сталкивается с сопротивлением. При рассмотрении лирики «в частностях» тезис о «выголашивании чужих интенций» [1, т. 3, с. 50] порождает множество исключений из правил и оговорок. В лирике — особенно неклассической — важен интертекстуальный компонент, назревает тенденция к овладению чужим дискурсом на уровне субъектной организации («мерцающий» субъект в концептуализме). Критическое отношение к языку и ощущение его ограниченности — что, по Бахтину, нехарактерно для лирики — в целом ощущается в поэтических тенденциях XX–XXI вв.: попытка создания «заумного» языка[7], «метод нарезок» у дадаистов и битников,

---

[6] См. объяснение в этой же работе Л.А. Гоготишвили: «…с языковой точки зрения смена чужого голоса на чужой же голос осуществляется через авторский речевой центр. Полифония может осуществляться лишь за счет скрепляющего ее монологического голоса, как бы ни был ослаблен этот монологизм другими голосами, вошедшими в высказывании» [6, с. 152].

[7] Феномен «зауми» Бахтин объясняет как избегание социальных диалектов: «Характерно, что поэт в своем неприятии данного литературного языка скорее будет мечтать об искусственном создании нового специально поэтического языка, чем об использовании реальных наличных социальных диалектов» [1, т. 3, с. 40]. Этот тезис,

“found poetry” и т. д. — этот неполный список ставит под сомнение обоснованность «ограничения» возможностей лирики и подводит к мысли, что Бахтин имел в виду некий лирический «предел».

Впрочем, Бахтин сам указывал на собственные противоречия. Поэт, не допуская в пространство своего творения чужие интенции и нивелируя социальное разноречие, создает таким образом «в поэтическом произведении напряженное единство языка». Но такое «единство может быть наивным и данным лишь в редчайшие эпохи поэзии <…> Обычно же мы чувствуем то глубокое и сознательное *напряжение*, с каким подымается единый поэтический язык произведения из разноречивого и разноязычного хаоса современно ему живого литературного языка» [1, т. 3, с. 51]. Как видим, речь идет именно о преодолении поэтом разноречия ради поэтического единства. Случается, что элементы чужой речи все же нарушают это единство, но в таком случае они входят в это единство с авторскими не «на равных», а на правах «изображенной речи»: поэт говорит о чужом своим языком, «употребляет только такие слова и формы и употребляет их только так, что они утрачивают свою связь с определенными интенциональными слоями языка и с определенными контекстами», в отличие от прозаика, который «и о своем пытается сказать на чужом языке» [1, т. 3, с. 50, 40]. Прозаический текст действительно более пригоден в качестве арены выражения множества чужих голосов, которые обладают относительной самостоятельностью. Автор прозаического текста хочет показать не только свой голос, но и способность ведения полифонии, способность говорить о «чужом» на чужом языке[8]. Тем не менее, обращаясь к конкретным примерам, можно обнаружить, что «сознательное напряжение» к созданию единого поэтического языка в лирике может намеренно снижаться.

При этом необязательно брать образцы «новейшей» поэзии: в символистской лирике уже оформились тенденции, способствующие обновлению поэтического языка. В поэзии И. Анненского[9] отчетливо прослеживается стремление к привлечению внешнего окружения в орбиту своего поэтического языка. Ярким примером может служить стихотворение «Нервы». Здесь авторский голос растворен

однако, вступает в противоречие с утверждением, что поэту чуждо ощущение ограниченности языка.

[8] Интерес к чужому слову и к чужому быту, как кажется, отчетливо проявляется в том внимании, которое уделяют некоторые прозаики особенностям речи представителей разных социальных групп.

[9] Бахтиным отмечалось, кстати, что Анненский — *голос вне хора* [1, т. 1, с. 233].

в разноязычии: автор не только не приводит эту разноголосицу к общему знаменателю, но и дает ей «завладеть» его субъектностью. Мы видим, как постепенно субъект речи «сметается» стихией чужих голосов. Первые строки — «Как эта улица пыльна, раскалена! Что за печальная, о господи, сосна!» [11, с. 151] — еще можно соотнести с авторским речевым центром, но затем лирический субъект становится лишь проводящим «нервом» чужих голосов и сознаний. Это уже не изображенная речь, а чужая речь в полном смысле слова: «Лиризм поэта не просто предполагает подключение “другого” к переживанию лирического “я”, но становится буквально интерсубъектным, выраженным полифонией уличных голосов…» [10, с. 80][10].

Стихотворение «Из газет» А. Блока не достигает такого уровня владения чужим словом, как стихотворение Анненского, но хорошо иллюстрирует тенденцию лирики к попытке передачи чужого слова-сознания. Уровень овладения чужим словом здесь более затушеван, но интерес к «чужому» *опыту* проявлен с большей очевидностью: новость из газет индивидуализирована, пропущена через сознание автора и лирического героя, *передана эмоционально*. Это эмоциональное авторское отношение со всей очевидностью проявляется в конце стихотворения, в несобственно-прямой речи героини, разговорную, прерывистую интонацию отчаявшегося человека передает тонический стих:

Мамочке не больно, розовые детки
Мамочка сама на рельсы легла.
Доброму человеку, толстой соседке,
Спасибо, спасибо. Мама не могла… [12, с. 169].

«Оглядка на чужое слово», противоестественная для поэтического жанра «в узком смысле», здесь присутствует, но в то же время

[10] Подробный анализ этого стихотворения см. в статье Ю.В. Шевчук «Мысль и язык в “Разметанных листах” И.Ф. Анненского»: [10]. В рамках этой проблемы интересно следующее замечание во вступительной статье к изданию стихотворений Анненского: «Как новатор, вводивший в лирику черты будничной разговорности, даже просторечия, Анненский не был одинок среди своих современников-поэтов: у Блока, у Андрея Белого, у Сологуба, иногда и у Брюсова можно встретить подобные же черты, разве что выраженные менее ярко; привлекали этих поэтов и образы простых людей. Более же резкое отличие Анненского от них — в другом: в характере соотношения внутреннего мира поэта, его “Я”, с миром внешним. В творчестве Бальмонта и Вяч. Иванова, ранней (вплоть до начала 1900-х годов) поэзии Брюсова, Блока, Сологуба внутренний мир творца выступает как самодовлеющий, подчиняя себе, окрашивая собою, даже подменяя собою то, что лежит вне его» [11, с. 26].

напрашивается логичный контраргумент: на первый взгляд, Блок лишь выражает чужое своим языком (что свойственно лирике) и не до конца овладевает чужим материалом. Однако «чистота» голоса Блока, в свою очередь, далеко не очевидна. Присутствие этой «неочевидности» обнаруживает и реакция современников: стихотворение подвергалось критике за излишний сентиментализм, «сюсюкающее юродство» [12, с. 614]. Такая критика, конечно, субъективна, но тем более она показательна. Попытка овладеть чужим словом и внедрить его в свой поэтический стиль не осталась незамеченной и вызвала неоднозначную реакцию именно потому, что Блок здесь полностью не «уходит», а только приглушает свой поэтический голос в стремлении «освободить место» для чужого сознания. Можно назвать это своеобразным «двуголосым словом» — в бахтинском смысле: здесь нет полного слияния голосов (этому мешает как раз сочувствующее эмоционально-авторское отношение), но и свойственного лирике единообразия, которое достигается авторским «укрощением» чужого слова, тоже не наблюдается. Слом авторского голоса здесь тонко чувствуется, и это заставляет стихотворение несколько выбиваться из поэтической манеры Блока.

Еще раз подчеркнем: Бахтин оговаривал, что в своих рассуждениях о реализации в лирике чужого слова он рассматривает ее «изолированно» и несколько абстрактно. Поэт, как и любой человек, живет в социальном контексте, окруженный «живым разноречием и разноязычием», но дав этой живой стихии место в своем произведении, поэт неизбежно превращается в прозаика. В таком случае требованиям лирического канона соответствует лишь ограниченный круг явлений, а сам Бахтин воспроизводит методологию критикуемых им объективистов, рассматривая лирику с точки зрения «стилистического предела»: «Мы все время характеризуем, конечно, идеальный предел поэтических жанров; в действительных произведениях возможны существенные прозаизмы, существуют многочисленные гибридные разновидности жанров, особенно распространенные в эпохи смен литературных поэтических языков» [1, т. 3, с. 40].

Таким образом, не отказывая лирике в способности реализации разноречия, Бахтин расценивал это как «особые» случаи. Л.А. Гоготишвили, прослеживая эволюцию взглядов Бахтина, замечает: «Возможна, по Бахтину, и поэзия, не приводящая свой материал к единому знаменателю — например, “прозаическая” лирика Гейне и др. <…> во втором издании (1963) <речь идет о “Проблемах поэтики Достоевского”. — *А.Н.*> Бахтин добавляет к этому месту новое характерное замечание в скобках: “только в XX веке происходит резкая

«прозаизация лирики»", а значит, можно предполагать, что бахтинское концептуальное понимание поэтической стратегии обращения с диалогизмом соответственно "расширилось"» [5, с. 527]. Тем не менее отметим, что далее Бахтин добавляет: «Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки» [1, т. 6, с. 223]. Как видим, несмотря на «сопротивление» материала и собственные многочисленные оговорки, Бахтин старается придерживаться исходной теоретической позиции: лирика не предназначена для разноречия, смена же этой изначальной парадигмы расценивается как «прозаизация».

Но было бы наивно полагать, что Бахтин, относя лирику к монологическому полюсу, признавал только «чистую лирику», не принимая во внимание ее стилистическое многообразие. Мысль о монологичности лирики, как кажется, так упорно сохранялась Бахтиным не столько для описания формальных характеристик лирического текста, сколько для определения сути лирического сознания как духовно-этической категории.

Действительно, тенденция лирики к прозаизации могла расцениваться Бахтиным как потеря «пристанища» авторитетного авторского слова, в некотором смысле — эстетическая трагедия. Потеря доверия к хору ведет к кризису авторской авторитетности («герой начинает освобождаться от одержания другим — автором»), «*разложению* лирики» (курсив наш. — *А.Н*): «Возможна своеобразная форма разложения лирики, обусловленная ослаблением авторитетности внутренней ценностной позиции другого вне меня, ослаблением доверия к возможной поддержке хора, а отсюда своеобразный лирический стыд себя, стыд лирического пафоса, стыд лирической откровенности (лирический выверт, ирония и лирический цинизм). Это — как бы срывы голоса, почувствовавшего себя вне хора». Герой, выходящий из-под власти автора «начинает не совпадать с самим собою, начинает видеть свою наготу и стыдиться, рай разрушается» [1, т. 1, с. 233].

При внимательном прочтении фрагмента о лирике в «Авторе и герое…» (далее — АГ) возникает недопонимание: кто именно теряет поддержку хора — автор или герой? С одной стороны, раз «авторитет

автора — есть авторитет хора», а сам автор определяется как «проникающий» в героя *другой*, то автор становится в некотором смысле когерентен хоровой поддержке. При ослаблении доверия к авторитетности другого и происходит слом лирического «я», т. е. героя. Если так, то выходит, что это положение логически принадлежит герою:

> «Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку» [1, т. 1, с. 231].

В этом утверждении ощущается скрытый парадокс: очевидно, что герой, будучи в полной власти автора, не может самостоятельно выйти из хора, как и не может сам себя «находить» или «чувствовать стыд».

Источник такого противоречия — в специфике соотношения автора и героя в лирике. Несмотря на то, что они персонифицированно «разносятся», фактически, как указывал сам Бахтин, в лирике герой-ское «я» поглощается авторским «другим». Это соотносится с мыслью Бахтина о «возможной лирической самообъективации (персональном совпадении героя и автора за границами произведения)» [1, т. 1, с. 230]. Здесь очевидна экстраполяция философской антропологии Бахтина в область эстетики. Отсюда такая «активность» героя, противоречащая условности художественного произведения: рождение у него «самосознания»[11] и вследствие этого — стыда, внутреннего надлома.

Понимание соотношения хор — автор — герой осложняется экзистенциальной оформленностью этой работы. Хотя за ней тяжело не увидеть тень «социологического» подхода работ Волошинова-Бах-

---

[11] В этом фрагменте АГ сильны библейские аллюзии: обретение человеком самосознания после потери райской целостности. Ср., например, трактовку С.Г. Бочарова: «…рождалось самосознание — вместе со стыдом и вследствие его. Кажется, Якоб Бёме ввел зеркальный мотив в толкование грехопадения. Люди вдруг узнали, что наги, то есть они вдруг смогли увидеть себя. Они тем самым стали “как боги”, потому что это, по Беме, способность и привилегия Бога — самосознание, выразившееся в том, что Бог различил в себе свои Лица, вглядевшись в себя, как в зеркало. Человек же, подобно в себя вглядевшись, узнал, что он наг. Тем самым он стал “раздвоен по вертикали” и сам отделил в себе от высшего низшее. Чувством низшего и явился стыд, который стал началом самосознания» [2, с. 134].

тина, переведенного в иную плоскость: «хор», «хоровая поддержка», «другость» здесь могут соотноситься с «идеологической средой сознания», «социальностью», «внутренней аудиторией» всякого «я» [8, с. 20–21]. Автор и герой, находясь в «теплой атмосфере» хоровой поддержки, обладают даром «прямого» лирического говорения[12]. Или, используя язык социологического метода, предполагаемое согласие или несогласие слушателя — «социального целого, которое изнутри» [4, с. 91] — является определяющим фактором лирической интонации. Как только вера в возможную поддержку потеряна, происходит «срыв» лирического голоса.

Согласие всех «участников» лирического события представляет собой высшую точку развития диалога — этот тезис, антиномичный по существу, объясняется духовно-этическим отношением к лирическому сознанию у Бахтина. Этой же ценностью лирики — согласием — определяется, по-видимому, та «настойчивость», с которой Бахтин не отказывался от идеи о ее монологичности. Парадоксально, но отказ от этой мысли привел бы к закономерному выводу о невозможности полноценного диалога, так как согласие являет собой «важнейшую диалогическую категорию» [1, т. 5, с. 364]. Если так, то лирика в своем «стилистическом пределе» — в хоровом согласии — может скрывать намеки на «идеальный предел диалога (не достигаемый, по М.М.Б., в романе Достоевского)» [1, т. 5, с. 669]. Сама же идея о полифонии, второго полюса диалога, возникла, по мнению Л.А. Гоготишвили, из ощущения кризиса культуры, потери индивидуального голоса: это попытка преодолеть новой «архитектонической формой» «дезориентирующих уверенное авторское слово тенденций (к иронии, пародии и т. д.)» [5, с. 510].

Итак, исходная антиномия — существование «лирического» монологизма на фоне универсального поля диалога — оказывается снятой. Гоготишвили показала, что возникновение этого противоречия обусловлено, с одной стороны, недостаточной обрисовкой соотношения в работах Бахтина монолога и полифонии с диалогом, с другой — «смешением» его, диалога, уровней. Диалог, будучи универсалией сознания, тотален, но способы организации диалогического по своей природе материала могут выражаться в крайних — монологических и полифонических — формах.

Кроме того, и в рамках такого деления лирика не так однозначна: в частности, уже в символизме, по Бахтину, наблюдаются тенденции

---

[12] В античности хор выступал от лица так называемого «идеального читателя», а потому был близок авторской точке зрения.

к «прозаизации» лирического дискурса. Сама возможность художественной реализации диалогичности, вынесения естественной сущности слова на «поверхность» поэтического текста оговаривалась Бахтиным, но при наличии многочисленных замечаний, рассыпанных в работах разных лет, эта концепция не была теоретически оформлена. Причины этого, как мы пытались показать, кроются вовсе не в том, что Бахтин принципиально «против поэзии»[13]; они находятся на пересечении эстетики и философской антропологии: полновесное авторское слово, вызревающее из хорового согласия («осанны»), может быть обретено в том самом «стилистическом пределе» лирики. И раз «вера в возможность сочетания голосов, <…> в многоголосый хор, где индивидуальность голоса и индивидуальность его правды полностью сохраняется» [1, т. 5, с. 374], не смогла утвердиться во всей полноте даже в полифоническом романе, то лирика, имеющая своим изначальным условием согласие голосов, оказывается даже ближе к этому «идеальному пределу диалога».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2003. Т. 1. 958 с.; 2000. Т. 2. 800 с.; 2012. Т. 3. 880 с.; 1997. Т. 5. 731 с.; 2002. Т. 6. 800 с.
2. *Бочаров С.Г.* Холод, стыд и свобода // *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 121–151.
3. *Волошинов В.Н.* (*М.М. Бахтин*). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке / коммент. В. Махлина. М.: Лабиринт, 1993. 196 с.
4. *Волошинов В.Н. (М.М. Бахтин)*. Слово в жизни и слово в поэзии // Михаил Михайлович Бахтин. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / сост., текстол. подготовка И.В. Пешкова; коммент. В.Л. Махлина, И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2000. С. 72–94.
5. *Гоготишвили Л.А.* Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В.С. Библера и М.М. Бахтина) // Лестница Иакова: архитектоника лингвофилософского пространства / сост. И.Н. Фридман; отв. ред. С.В. Федотова. М.: Издат. дом ЯСК, 2021. С. 502–557.

[13] Ср. известные инвективы М.Л. Гаспарова: [9, т. 2, с. 35].

6. *Гоготишвили Л.А.* Философия языка М.М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма // М.М. Бахтин как философ / отв. ред. Л.А. Гоготишвили, П.С. Гуревич. М.: Наука, 1992. С. 142–174.
7. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 205 с.
8. *Махлин В.Л.* «Диалогизм» М.М. Бахтина как историко-философская проблема // Бахтинский вестник. 2022. № 2. С. 16–28.
9. Михаил Бахтин: pro et contra: в 2 т. СПб.: РХГА, 2001. Т. 1. 554 с.; 2002. Т. 2. 712 с.
10. *Шевчук Ю.В.* Мысль и язык в «Разметанных листах» И.Ф. Анненского // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74. С. 70–84. https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-74-70-84

Источники

11. *Анненский И.Ф.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.
12. *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 1. 642 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-244-258
https://elibrary.ru/BRCXEU
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

«ЗНАК ПРОТИВОРЕЧИВЫЙ»: С.С. АВЕРИНЦЕВ О ПОНИМАНИИ СИМВОЛА ВЯЧ. ИВАНОВЫМ

© 2026 г. Ю.Ю. Анохина

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о том, как С.С. Аверинцев подходит к осмыслению понятия «символ» в эстетике Вяч.И. Иванова. Автор отмечает, что, несмотря на отсутствие у Аверинцева специальных работ, посвященных ивановской концепции символа, эта концепция не была обойдена вниманием ученого. Сопоставление отдельных высказываний Аверинцева о том, как с его точки зрения, Иванов понимает символ, позволяет показать, что наиболее существенными аспектами этого понятия предстают выход за пределы эстетики и диалогичность. Особое внимание в статье уделяется сравнению выдвинутой Аверинцевым концепции символа и представлений о символе Иванова. Рассматриваются такие аспекты символа, как онтологичность и гносеологичность, а также взгляды мыслителей на проблему адекватного постижения символа. Сравнение заставляет предположить, что аверинцевская концепция символа была сформирована не без влияния идей поэта-символиста, хотя теоретические высказывания Аверинцева о символе не содержат ссылок на труды Иванова. Выдвигается гипотеза о том, что герменевтика ученого, а также предложенные им методологические основания для «символологии», оформились во многом в соответствии с представлениями о символе Иванова.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, С. Аверинцев, символ, антиномичность, герменевтика, теория символизма

Информация об авторе: Юлия Юрьевна Анохина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8917-5445
E-mail: julia.ane@yandex.ru

Для цитирования: *Анохина Ю.Ю.* «Знак противоречивый»: С.С. Аверинцев о понимании символа Вяч. Ивановым // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 244–258. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-244-258

"A CONTROVERSIAL SIGN": S.S. AVERINTSEV ON VYACH. IVANOV'S UNDERSTANDING OF SYMBOL

© 2026. Yuliya Yu. Anokhina

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article addresses the question of how Sergei Averintsev approaches the interpretation of the concept of the "symbol" in the aesthetics of Viacheslav Ivanov. The author notes that, despite the absence of works by Averintsev specifically devoted to Ivanov's concept of the symbol, this issue did not escape the scholar's attention. A comparison of Averintsev's individual statements on how, in his view, Ivanov understands the symbol makes it possible to demonstrate that the most essential aspects of this concept are its transcendence beyond the limits of aesthetics and its dialogical nature. Particular attention is paid to comparing Averintsev's own conception of the symbol with Ivanov's views. The article examines such aspects of the symbol as its ontological and epistemological dimensions, as well as the thinkers' perspectives on the problem of its adequate comprehension. This comparison suggests that Averintsev's concept of the symbol was formed not without the influence of the Symbolist poet's ideas, even though Averintsev's theoretical statements on the symbol do not contain references to Ivanov's works. The article advances the hypothesis that the scholar's hermeneutics, as well as the methodological foundations he proposed for a "symbolology", were shaped in accordance with Ivanov's understanding of the symbol.

Keywords: Viacheslav Ivanov, Sergei Averintsev, symbol, antinomism, hermeneutics, theory of Symbolism

Information about the author: Yulia Yu. Anokhina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8917-5445

E-mail: julia.ane@yandex.ru

For citation: Anokhina, Yu. Yu. "'A Controversial Sign': S.S. Averintsev on Vyach. Ivanov's Understanding of Symbol." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 244–258. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-244-258

Как известно, символ — это базовая категория в эстетических построениях Вяч. Иванова и основание поэтики его лирических произведений. Поэтому не вызывает удивления замечание С.С. Аверинцева об интересе исследователей к вопросу о «символе у Вяч. Иванова»: «Никто из писавших об этом поэте, кажется, не уклонялся от обязанности посвятить хотя несколько слов проблеме символа» [13, с. 42]. Удивительнее другое — то, что, как отметил Р. Бёрд, американский славист и исследователь творчества Иванова, «несмотря на обилие концептуализаций, в понятии символа у Иванова остается много недосказанного» [2, с. 34]. Представляется, что один из шагов на пути к преодолению «недосказанности» — это сопоставление уже сказанного. Однако такое сопоставление сопряжено с рядом проблем, включающих разницу интерпретативных стратегий, языков описания, материала, привлекаемого к анализу, а также специфику задач, определяющих фокус внимания. Поэтому, думается, что к сравнению концептуализаций продуктивнее подступаться, начиная с работ, близких в методологическом отношении: сопоставить, например, герменевтические подходы С.С. Аверинцева и Р. Бёрда. Такое сравнение — дело грядущего, а в настоящей небольшой статье остановимся на вопросе о том, как воспринимал понятие «символ» в эстетике Иванова Аверинцев.

Для Аверинцева творчество Иванова не было единственным предметом научных интересов, и все же вклад исследователя в науку об этом поэте значителен. Аверинцев был одним из тех, кто выступил в авангарде российского иванововедения. Его первая статья о поэте (опубликована в «Вопросах литературы» в 1975 г. [10]), несмотря на явные лакуны, обусловленные эпохой, в сущности явилась первой, раскрывающей перед советским читателем специфику художествен-

ного мира Иванова, и на протяжении всего научного пути ученого поэт-символист был одним из главных «героев» исследований Аверинцева. Итогом его разысканий, посвященных поэту, стала книга «“Скворешниц вольных гражданин”. Вяч. Иванов: путь поэта между мирами» (2002). Характерно, что исследователь, уделяя внимание «узким» вопросам, связанным с жизнью или творчеством поэта, стремился к пониманию общих принципов поэтики Иванова и сущности его философско-эстетических построений. Представляется, что анализ подхода Аверинцева к понятию «символ» у Иванова позволит уточнить специфику его герменевтики в приложении к трудам поэта.

Герменевтика С.С. Аверинцева как научная проблема

В отечественной гуманитарной науке исследовательская оптика Аверинцева, ее своеобразие и вопрос о воспроизводимости, остаются непраздными проблемами. Сложность этих проблем связана с рядом моментов: это и невозможность формализовать подход Аверинцева [4], и чуждость его способа мысли более привычному даже в гуманитарных науках мышлению в системе «бинарных оппозиций», а также принципиальная «внешкольность», порождающая отсутствие специального терминологического аппарата [8, с. 121]. Поскольку метод ученого представляется исследователям его подхода не формализуемым, описания этого метода производится не на языке терминов, а образно или «концептуально». Так, например, О.А. Седакова определяет метод Аверинцева как «новую рациональность». Это подразумевает сумму подходов особого типа, когда творчество поэта (размышление исследовательницы относится именно к книге «Поэты») рассматривается одновременно и как совокупность художественных высказываний, подчиненных литературным законам (учитывается опора на классический филологический инструментарий), и как некое целое, включенное в самый широкий историко-культурный контекст. «Историко-культурные» взаимосвязи прочитываются не в структуралистском, а в герменевтическом смысле, т. е. установление взаимосвязей признается ценным не само по себе: оно подчинено познанию смысла текста. Ведь именно адекватное понимание содержания художественного высказывания предстает главной целью анализа. Кроме того, личность исследователя с ее индивидуальными особенностями не устраняется, а напротив предстает активно включенной в процесс аналитики: оптика ученого «настраивается» в зависимости как от характера бытования произведений, попавших в

фокус внимания, так и от индивидуальных особенностей поэтики. Именно поэтому читатель трудов Аверинцева, по мысли Седаковой, получает не столько «новые факты», сколько новое «умственное зрение», новый образ мыслей, новую картину мира. Согласно Седаковой, формированию «иного зрения» способствуют не формальные процедуры анализа текстов, а особый «язык»: такой способ говорения о глубинных смыслах произведений, который основан на риторических принципах и герменевтической выверенности. Одним из словключей к методу Аверинцева Седакова считает слово «равновесие»: ученый предстает «идущим узкой» тропой между академической специализацией и обращенностью к адресату (будь то слушатель или читатель). О «равновесии» между филологической скрупулезностью при анализе источников и обращенностью к смыслу, к «существенному», пишет и Г. Обатнин, но в рецензии не на том «Поэтов», а уже на книгу Аверинцева об Иванове: «Тяжело просто объяснять сложные вещи. Для этого необходима чрезвычайная четкость взгляда, уверенный и легкий шаг, как у канатоходца, свернул в сторону — и начнется болтовня» [7]. Любопытно, что слово «равновесие» возникает и в рассуждениях самого Аверинцева о характере поэзии Иванова: согласно ученому, именно равновесие определяет положение его лирики между творчеством «патетических», «трагических» поэтов и лирикой «домашности и детскости» [16, с. 140].

Обращенность к глубинным смыслам художественного произведения объединяет оптику Аверинцева с подходами, характерными и для других смежных гуманитарных дисциплин: философии и экзегетики[1]. Седакова видит в этой близости не просто «междисциплинарность», но синтез оптик, определяющих последовательность герменевтических шагов: мысль ученого «исходит из некоторых начал, более общих, чем те, которыми располагает обычно предметный филолог (вообще предметный гуманитарный ученый), и оттуда спускается к своему конкретному предмету» [8, с. 25]. Под «началами» исследовательница разумеет «христианскую веру», понимаемую как убежденность в причастности к определенной смысловой системе. Так, в логике Седаковой дедуктивный характер научного мышления Аверинцева предстает «мыслью филолога и философа, антрополога и

[1] См. характеристику Аверинцева в обзоре С.В. Федотовой, посвященном современным методологическим подходам к исследованию символизма Вяч. Иванова: «Аверинцев был самым проникновенным истолкователем религиозно-философской мысли и сложной системы символов Иванова, продолжая линию О. Дешарт и Ф. Степуна» [9, с. 44].

богослова, историка и просветителя, аналитика и ритора, христианского апологета и политического мыслителя» [8, с. 25].

Понятие «символ» в эстетике Вяч. Иванова: взгляд С.С. Аверинцева

Как ни парадоксально, Аверинцев не делал проблему символа в эстетике Иванова специальным предметом анализа: среди работ ученого не обнаруживается ни одной, намеренно посвященной этому вопросу. Даже в статье «Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова» (1989) о содержании понятия «символ» в эстетических трудах поэта-мыслителя речи не идет. Более того, ученый в этой работе отмечает, что символ как категория эстетики («в теоретических декларациях») и как категория поэтики («реальность поэтической практики») — разные и, что особенно интересно, независимые друг от друга предметы исследования, он намеренно сосредоточивает внимание на втором аспекте и почти не касается первого. Впрочем, перерабатывая статью для книги «“Скворешниц вольных гражданин”» Аверинцев ушел от этого разграничения. Вместе с тем, подчеркнул, что исследователю, обратившемуся к «формальному анализу и толкованию каждой строки Вяч. Иванова» необходимо учитывать «всю совокупность им написанного» [14, с. 121]. Далее демонстрируется пример воплощения этого принципа. Так, объясняя, почему система символов в поэзии Иванова сродни «сводам» и распространяется не только «над поэтом», но и «над читателем», цитирует «Мысли о символизме» и показывает, что поэт мыслит символ принципиально диалогичным. Еще одно изменение более существенно для нашей темы: в книге появляется замечание о том, что Иванов понимал символ «совершенно в духе Шеллинга» [14, с. 122]. Из пояснения к этому утверждению следует, что шеллингианскими ученый считает собственно предложенные Ивановым «дефиниции символа» (в частности — представления о таких свойствах символа, как «неисчерпаемость», «многосмысленность» и «темнота в последней глубине»), а также то, что Иванов нередко соотносит символы в лирике с «языческими мифами» и «христианским церковным сакраментализмом» [14, с. 122].

Несмотря на краткость этих суждений, они показательны в том отношении, что указывают не просто на «философскую глубину», присущую ивановскому пониманию символа (в противовес восприятию символа как некоего «намека» на абстрактное содержание), но и на наиболее существенные, по мнению Аверинцева, аспекты пони-

мания символа Ивановым. К ним относятся следующие: «многозначность», не сводимая к обессмысливанию, инобытийное содержание как основание смыслового наполнения символа, мистика в христианском «изводе», а также сопряженность с идеей мифа.

Влияние идей Вяч. Иванова на концепцию символа С.С. Аверинцева: постановка вопроса

Отсутствие у Аверинцева специальных работ о символе в эстетике Иванова, его игнорирование обозначенной темы не может не вызывать удивления, особенно если помнить о том, что именно он был автором энциклопедической статьи о «Символе художественном» (впервые — «Краткая литературная энциклопедия», 1971 [11]). При этом изложенная здесь концепция символа, как представляется, сформировалась не без влияния идей Иванова. Ряд ключевых положений статьи удивительным образом напоминают «теоретические декларации» поэта-символиста, хотя упоминаний о нем в статье нет: ни в основной части, ни среди имен, перечисленных в разделе «История теоретического осмысления символа», ни в библиографическом списке.

Так, сродственным оказывается уже то, что ученый изначально рассматривает символ именно как универсальную категорию эстетики, а не как троп. Показательно, что Аверинцев не упоминает даже о возможности «чисто выразительного» понимания символа, против которого, как известно, выступал Вяч. Иванов, отстаивавший «онтологическое» представление. Например, в «Мыслях о символизме» он писал:

> «Еще недавно за символизм принимали многие прием поэтической изобразительности, родственный импрессионизму, формально же могущий быть занесенным в отдел стилистики о тропах и фигурах. После определения метафоры (мне кажется, что я читаю какой-то вполне осуществимый, хотя и не осуществленный, модный учебник теории словесности), — под параграфом о метафоре воображается мне примечание для школьников: “Если метафора заключается не в одном определенном речении, но развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим”» [18, с. 611].

Умолчание о тропологическом подходе к символу[2] свидетельствует, по-видимому, о том, что ученому представляется очевидным такое понимание символа, которое поэту-символисту приходилось отстаивать[3]. Неслучайно, что, разъясняя понятие «символ» у Иванова, Аверинцев также занимает полемическую позицию. Так, размышления о шеллингианском характере ивановского символа мотивировано несогласием с М.Л. Гаспаровым, который в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» (1995) охарактеризовал поэтическую образность Вяч. Иванова как аллегорическую, а не символистскую[4]. Второе замечание Аверинцева — о том, что символ в эстетике поэта-символиста сущностно и принципиально направлен к диалогу, развернут к воспринимающему сознанию, — явно направлено против известного утверждения М.М. Бахтина о том, что Иванов «монологичен».

Онтологический аспект понятия «символ»

Вслед за Ивановым Аверинцев определяет символ, исходя из формулы Гегеля: «символ есть прежде всего некоторый знак» [17, с. 14]. Вместе с тем, рассуждая о содержании, о «глубинном смысле» символа, ученый, вновь подобно Иванову, разворачивает его от чистой эстетики и придает ему онтологический статус, т. е. не ограничивает бытование символа рамками художественной реальности. Так, согласно Иванову, «символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания» [18, с. 537]. По Аверинцеву, «сама структура С. направлена

---

[2] Отметим, что даже в приведенных сопоставлениях символа с аллегорией, скорее аллегория приобретает категориальность, чем символ «низводится» до выразительного средства.

[3] Имеет существенное значение, что Аверинцев так же, как Иванов, помещает символ в ряд категорий «знак» и «миф», а не относит его к тропам. Показательно, что в написанной З.Г. Минц энциклопедической статье о символе это понятие рассматривается исключительно как «один из видов тропов», а «онтологическая» трактовка символа фигурирует лишь как факт из истории литературы (как умозрительные искания поэтов-символистов) [19, с. 293, 297].

[4] Отразившаяся в книге Аверинцева полемика с Гаспаровым носит не частный, а глубинно-методологический характер. См. статью Д.М. Магомедовой, в которой анализируются различные подходы двух ученых к символизму и символистам (Иванову и Брюсову), которые характеризуются как внешне непримиримые, но, по сути, дополняющие друг друга и равно необходимы для развития филологии [6]; ср. также вывод о том, что «позитивистский подход Гаспарова и философско-филологическая установка Аверинцева прямо противоположны» [9, с. 45].

на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию “первоначал” бытия» [12, с. 387]. При том существенно, что смысловое поле «подлинного символа» рассматривается обоими не просто как некое абстрактное содержание, но как относящееся к трансцендентному, внеположному видимой действительности, инобытийному.

Аналогично Иванову, отмечавшему, что природа символа предполагает энергию, движущую a realibus ad realiora [18, с. 611], Аверинцев подчеркивает, что в конечном счете содержание символа «всякий раз соотнесено с “самым главным” — с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого “универсума”» [12, с. 387]. Приведенное высказывание еще как будто бы не свидетельствуют о «выходе символа в трансцедентное», ведь слова «целокупность», «космическое», «универсум», взятые вне контекста, не несут мистического содержания. Здесь, однако, можно вспомнить о рассуждениях Ольги Седаковой относительно тех «христианских начал», из которых исходит Аверинцев: рискну предположить, что именно к этим началам относится иносказание «самое главное». Кроме того, как показывает Л.В. Крошкина, анализирующая понятие «символ» у Аверинцева применительно к образу Софии-Премудрости, приведенный фрагмент соотносим с представлением о символе из статьи «Христианство», в которой отмечено, что символ составляет основу христианского способа мышления [5, с. 232]. С другой стороны, можно предположить, что если бы сопряжение с «самым главным» в «символе художественном» мыслилось Аверинцевым абсолютно вне «христианского сакраментализма» (подобно тому, как ученый осмысливал символ у Иванова), то он бы не нашел написанной для КЛЭ статье об этом понятии места во втором томе собрания сочинений «София-Логос. Словарь». (В этот том, как известно, вошли работы, посвященные различным библейским и религиозно-философским вопросам.) Статья, тем не менее, вошла в состав книги почти без изменений.

Так, концепцию символа Аверинцева роднит с «ивановской» то, что для обоих «последняя глубина» символа связана с «божественным всеединством» [18, с. 537]. В этом отношении показательно, что Иванов, рассуждая о символе, характеризует его словами св. прав. Симеона Богоприимца о Младенце Иисусе: «σημεῖον ἀντιλεγόμενον, “знак противоречивый”, “предмет пререканий”» [18, с. 537]. Аверинцев, в свою очередь, идет как бы «навстречу»: он, как было уже отмечено, «дерзновенно соотносит символ с халкидонским догматом, утвердившим образ соединения в Лице Иисуса Христа двух природ — “неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно”» [5, с. 238].

Представление об онтологичности символа и его способность сопрягать зримое с трансцедентными сближает обоих мыслителей уже не с Гегелем, а скорее с Шеллингом, видевшем в символе воплощение бесконечного в конечном, синтеза общего и особенного, которые, будучи не тождественными друг другу, предстают «абсолютно едиными» [20, с. 106]. Потому, думается, неслучайно, что в книге «“Скворешниц вольных гражданин”» Аверинцев, очерчивая специфику символа у Иванова, апеллирует именно к шеллингианской дефиниции. Заметим, что в другом дискурсе — богословском — Аверинцев, предлагая «использовать» понятие «символ» при истолковании текстов Священного Писания, вновь отсылает к Шеллингу и обращает внимание на те же аспекты, которые были выдвинуты на первый план при характеристике символа в эстетике Иванова [15, с. 111].

При этом онтологичность символа в обеих концепциях предопределена его соприродностью мифу[5]. Миф мыслители понимают как будто бы различно. Иванов дает этому понятию лингвофилософское универсальное определение, раскрывающее представление о мифе как особом типе «механизма» мышления о мире, символическом способе осмысления действительности («синтетическое суждение, где сказуемое-глагол присоединено к подлежащему-символу» [18, с. 608])[6]. Аверинцев в посвященной понятию мифа статье из той же «Краткой литературной энциклопедии» рассматривает его скорее как некий продукт коллективного сознания, как готовую форму отражения реальности, а не как способ мысли о ней, не как путь ее воплощения в речи. Представленное в этой статье восприятие мифа кажется близким тому, что Иванов называет «древним мифом».

Гносеологический аспект понятия «символ»

Хотя сопоставление представлений Иванова и Аверинцева о мифе требует отдельного исследования, можно предположить, что именно

---

[5] Ср. например, формулу Вяч. Иванова из статьи «Две стихии в современном символизме»: «…миф — уже содержится в символе, он имманентен ему; созерцание символа раскрывает в символе миф» [18, с. 554] с определением, предложенным Аверинцевым: «С. и есть миф, “снятый” (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом» [12, с. 386].

[6] См. оригинальную интерпретацию формулы мифа у Иванова в статье Л.А. Гоготишвили «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия»: [3, с. 15–103].

разница в восприятии мифа обуславливает отличия в характере понимания познавательных свойств символа, специфики его «гносеологичности». Так, по Иванову, каждое частное значение «многосмысленного» символа раскрывается в зависимости от характера мифа, в котором происходит соединение символа и воспринимающего этот символ сознания, а вся совокупность значений в итоге складывается в единый «сверхмиф»: его мыслитель называет «великим космогоническим мифом» [18, с. 537]. Такой взгляд и позволяет символу в эстетике Иванова сохранять границы, оставаться «самим собой» и не «стираться». По Аверинцеву, символ предстает квинтэссенцией мифа, и, видимо, поэтому ученый обходит вопрос о том, чем мотивированы отдельные значения символа и останавливается на том, что в каждом частном явлении, воплощенном символом, дан «целостный образ мира» подобно тому, как это происходит в мифе [12, с. 387]. Несмотря на это различие, гносеологический аспект понятия символ для обоих существенен: в обеих концепциях символ предстает посредником между воспринимающим и «трансцедентным смыслом», а в «последней глубине» воспринимающим и Откровение.

В логике обоих мыслителей отдельные значения в смысловом поле символа не самостоятельны, а тесно связаны между собой. В концепции Иванова значения внутри символа подчинены иерархии постольку, поскольку они относятся к разным онтологическим «уровням» и сопрягают эти сферы: «символ <…> знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение» [18, с. 537]. По Аверинцеву, соотнесенность символа «с самым главным» оказывается сокровенной, она предварена «опосредующими смысловым сцеплениями» [12, с. 387].

Вместе с тем, для обоих мыслителей одним из ключевых вопросов оказывается проблема антиномии формы и содержания. Именно внутренняя напряженность между «очертаниями» символа и тем, что он «знаменует» генерирует полифоничность его смыслового поля. Так, например, Вяч. Иванов, показывая разницу между иероглифом и символом, подчеркивает, что «начертание» и его значение не совпадают, хотя и образуют единство: «Если символ — гиероглиф, то гиероглиф таинственный, ибо многозначащий, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение» [18, с. 537]. Следуя за Ивановым, Аверинцев усиливает, заостряет антиномичность между формой символа и его содержанием: «Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре С. как два полюса, немыслимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои

компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в к-ром и состоит сущность С.» [12, с. 386–387].

Размышления о гносеологическом аспекте понятия «символ» сопряжены с рядом вопросов: возможно ли адекватное понимания смыслового поля символа? как возможно постижение «инобытийных» значений, содержащихся в символе? Отвечая на эти вопросы, и Иванов, и Аверинцев показывают, что трансцендентное в символе предопределяет невозможность рационального или эмпирического подходов к осмыслению символа. Адекватное восприятие символа возможно, но оно не сводится к «дешифровке», оно требует внутреннего духовно-душевного, «мистического», сосредоточения от реципиента. Иванов подчеркивал, что в восприятии символического искусства «переживающий художественное откровение» задействован личностно настолько же, насколько художник задействован в сотворении символического произведения [18, с. 609]. По аналогии с Ивановым Аверинцев отмечал, что «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо “вжиться”» [12, с. 387]. При этом, подобно поэту и теоретику символизма, ученый предостерегает от «интуитивизма» и излишнего «вчувствования», поскольку они предстают препятствием к адекватной интерпретации. Такие (во многом созвучные) представления мыслителей о возможностях понимания символа обуславливают и специфику их воззрений на коммуникативный аспект этого понятия. Символ в их концепциях оказывается медиумом не только между воспринимающим и трансцендентным, но и между разными сознаниями реципиентов. Впрочем, социальный и коммуникативный аспекты в концепциях Иванова и Аверинцева заслуживают отдельного рассмотрения.

Заключение

В статье Аверинцева «Символ художественный», как было замечено выше, Иванов не упоминается, и отсутствие ссылок на его работы кажется весьма загадочным. Объяснить это цензурой, обусловленной историческими реалиями (1971 г., советское издательство и т. п.), вряд ли возможно. Думается, что в случае цензуры, пусть даже и «авто», под нож попало бы и достаточно пространное для энциклопедической статьи рассуждение о Дионисии Ареопагите из раздела «История теоретического осмысления символа», и ранние работы А.Ф. Лосева из списка литературы (в упомянутой выше статье о мифе приводится даже репрессированная «Диалектика мифа», приведшая

философа на Беломорканал). Кроме того, если отсутствие Иванова было обусловлено только цензурными соображениями, то при подготовке статьи к републикациям автор мог бы исправить ситуацию. Однако при публикации текста в составе «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001) список литературы обогатился только ссылкой на работу о символе о. П. Флоренского, а во второй том собрания сочинений «София–Логос. Словарь» (2000) статья вошла практически неизменной (библиография, кстати, вовсе оказалась урезанной). Можно предположить, что представленная в энциклопедической статье концепция символа была основана на тех же источниках, на которых выстроена концепция Иванова (например, И.В. Гете или упоминавшийся многократно Ф.В.Й. Шеллинг), и что они, эти источники, были восприняты «в том же духе». Такое объяснение все же выглядит маловероятным (в первую очередь, в силу различий между интеллектуальными эпохами). Более правдоподобным представляется, что перечисленные сходства двух концепций объясняются влиянием на Аверинцева не Иванова, а Лосева, чьи труды о символе щедро представлены в списке литературы. Разумеется, и Лосев отталкивался от концепции Иванова (недаром он считал поэта-мыслителя своим учителем, как Аверинцев — Лосева). Вполне возможно, что Аверинцев, раскрывая содержание понятия «символ», исходил, именно из Лосева, а не из Иванова. Точнее говоря, воспринимал ивановскую концепцию сквозь призму виденья Лосева. Каким бы ни был «первоисточник», определивший ход мысли Аверинцева относительно проблемы символа, более существенным (в рамках нашей темы) является то, что ученый «унаследовал» ивановскую точку зрения, пусть даже и через Лосева[7]. А если так, то вполне возможно, что такая оптика «освобождала» его от необходимости специального исследования проблемы символа в эстетических работах поэта-символиста и позволяла — минуя теорию — обратиться к анализу символов в его лирике напрямую, исходя из имманентно-родственных «постулатов», что и предопределило характер его герменевтического подхода к лирике Иванова. Недаром же по-гераклитовски «темная» поэзия Иванова воспринималась им как «необычно ясная» [13, с. 52].

И еще одно. Как я попыталась показать, концепция символа Аверинцева складывалась под влиянием Иванова (прямым или опосредованным), но неотъемлемой ее составляющей стали и положения ученого о возможной науке о символах, «символологии». Размышляя

[7] См. по этой теме интересную статью Р. Бёрда «А.Ф. Лосев и Вяч. Иванов: корни религиозной герменевтики»: [1].

о том, какими должны быть методологические основания такой науки, Аверинцев подчеркивает, что они не могут полностью «усвоить формальную четкость т. н. точных наук», но обязаны сохранять «равновесие» между описанием текста (которое может быть выстроено по модели точных наук) и «истолкованием различных слоев его символики» [12, с. 390]. Пути истолкования при этом осмысляются как имеющие свои внутренние законы и ходы (среди которых диалогу и диалогичности отведено далеко не последнее место). Эти трудно поддающиеся формализации методы и приемы Аверинцев характеризует емким словом «инонаучные», что позволило Ольге Седаковой определить специфику подхода Аверинцева в целом как «новую рациональность». Добавим в заключение, что в этой «новизне» отчетливо просматриваются старые и даже древние интуиции символотворчества, которые подпитывали поэзию и философско-эстетические взгляды филолога-классика Вячеслава Иванова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бёрд Р.* А.Ф. Лосев и Вяч. Иванов: корни религиозной герменевтики // Образ мира — структура и целое: Материалы междунар. научн. конф. (МГУ им. М.В. Ломоносова, 19–23 октября 1998 г.). М.: Логос, 1999. С. 225–234.
2. *Бёрд Р.* Символ и печать // *Бёрд Р.* Символизм после символизма. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 34–44.
3. *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 632 с.
4. *Доброхотов А.Л.* Аверинцев как философ культуры // Аверинцевские чтения. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 58–67.
5. *Крошкина Л.В.* Символ как сопряжение с «самым главным», или вопрос о «методе» Сергея Аверинцева // Вестник Свято-Филаретовского института. 2024. Т. 16. Вып. 1 (49). С. 232–246. https://doi.org/10.25803/26587599_2024_49_232
6. *Магомедова Д.М.* Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 677–683.
7. *Обатнин Г.В.* С.С. Аверинцев «Скворешниц вольных гражданин…» // Новая Русская Книга. 2002. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/

nrk/2002/1/c-s-averinczev-skvoreshnicz-volnyh-grazhdanin.html (дата обращения: 10.02.2026).
8. *Седакова О.А.* Сергей Сергеевич Аверинцев: Воспоминания. Размышления. Посвящения. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2020. 324 с.
9. *Федотова С.В.* Картография методологических подходов к феномену русского символизма (на примере творчества Вяч. Иванова) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 38–65. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-38-65

Источники

10. *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. 1975. № 8. С. 145–192.
11. *Аверинцев С.С.* Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 826–831.
12. *Аверинцев С.С.* Символ художественный // *Аверинцев С.С.* Собр. соч. / под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София-Логос: словарь. Киев: Дух і Літера, 2006. С. 386–395.
13. *Аверинцев С.С.* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1989. С. 42–57.
14. *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин…». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002. 167 с.
15. *Аверинцев С.С.* Слово Божие и слово человеческое. Римские речи / сост. П. Адзаро. М.: Никея, 2023. 400 с.
16. *Аверинцев С.С.* «Я же каюсь, гуторя…»: О юморе Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов и его время: Мат. VII междунар. симпозиума, Вена, 1998. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002. С. 125–141.
17. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1969. Т. 2. 328 с.
18. *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1974. Т. 2. 870 с.
19. *Минц З.Г.* Символ // Энциклопедический словарь юного литературоведа. М.: Педагогика, 1987. С. 293–295.
20. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280
https://elibrary.ru/BNNWWP
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ИНСТРУМЕНТАРИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ (С.Н. БРОЙТМАН, М.Н. ДАРВИН, Н.Д. ТАМАРЧЕНКО): ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ И АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГ СИМВОЛИСТОВ

© 2026 г. С.С. Воронцова

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В центре внимания статьи находятся концепции представителей теоретической поэтики (С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин и Н.Д. Тамарченко), которые в разных аспектах развивали идеи М.М. Бахтина. С.Н. Бройтман исследует субъектную структуру модернистской лирики через категории диалогизма и «неосинкретизма». М.Н. Дарвин разрабатывает учение о циклизации, определив книгу стихов как «сверхжанровое единство», где взаимодействие отдельных текстов («первичная целостность») образует новое художественное качество («вторичная целостность»). Н.Д. Тамарченко ввел категорию «внутренней меры жанра», позволяющую фиксировать как устойчивые, так и вариативные признаки жанров в условиях деканонизации. В статье рассматривается, каким образом жанровый анализ, опирающийся на инструментарий теоретической поэтики, выходит за рамки отдельных лирических произведений и позволяет исследовать поэтические книги символистов как целостные художественные структуры, построенные на антиномиях фрагмента и целого, традиции и новации, индивидуального и универсального.

Ключевые слова: С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин, Н.Д. Тамарченко, теоретическая поэтика, антиномия, жанровый анализ, русский символизм

Информация об авторе: Светлана Сергеевна Воронцова — кандидат филологических наук, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-2268-4814

E-mail: tslana97@mail.ru

Для цитирования: *Воронцова С.С.* Инструментарий теоретической поэтики (С.Н. Бройтман, М.Н. Дарвин, Н.Д. Тамарченко): жанровый анализ и антиномичность поэтических книг символистов // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 259–280. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280

THE INSTRUMENTARIUM OF THEORETICAL POETICS (S.N. BROYTMAN, M.N. DARVIN, N.D. TAMARCHENKO): GENRE ANALYSIS AND THE ANTINOMIC STRUCTURE OF SYMBOLIST POETRY BOOKS

© 2026. Svetlana S. Vorontsova

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article examines the concepts of S.N. Broytman, M.N. Darvin and N.D. Tamarchenko, who further developed M.M. Bakhtin's ideas. S.N. Broytman investigated the subject structure of modernist lyric poetry through the categories of dialogism and «neosyncretism». M.N. Darvin develops the theory of cyclicity, defining the poetry book as a «super-genre unity», in which the interaction of individual texts («primary unities») gives rise to a new artistic quality («secondary unity»). N.D. Tamarchenko introduced the concept of the «internal measure of genre», which captures both the stable and variable features of genres under conditions of decanonization. The article examines how genre analysis, through the methodological instruments of theoretical poetics, transcends the level of individual lyrical works and enables the study of Symbolist poetry books as coherent artistic entities, constructed upon the antinomies of fragment and whole, tradition and innovation, individuality and universality.

Keywords: S.N. Broytman, M.N. Darvin, N.D. Tamarchenko, theoretical poetics, antinomy, genre analysis, Russian Symbolism

Information about the author: Svetlana S. Vorontsova, PhD in Philology, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-2268-4814

E-mail: tslana97@mail.ru

For citation: Vorontsova, S.S. “The Instrumentarium of Theoretical Poetics (S.N. Broytman, M.N. Darvin, N.D. Tamarchenko): Genre Analysis and the Antinomic Structure of Symbolist Poetry Books.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 259–280. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-259-280

Антиномичность символистской книги стихов и жанровые трансформации

Символистская поэтика формируется на пересечении разнонаправленных тенденций, и именно их противоречивое сочетание задает ее структурные и смысловые особенности. В контексте заявленной темы особый интерес представляют два процесса. Первый связан с тяготением к фрагментации и циклизации. С одной стороны, отдельный поэтический фрагмент начинает восприниматься как самостоятельная жанровая форма, что фиксирует внимание на «малых» структурах. С другой, столь же интенсивно развивается процесс объединения в крупные образования, которые начинают рассматриваться как метажанровое единство. Вторая тенденция определяется деканонизацией, разрушением традиционной жанровой системы, что парадоксальным образом сопровождается и осознанным обращением к каноническим жанрам [9, с. 12]. Тем самым в символизме возникает ситуация двойного движения: воспроизведения и одновременно трансформации жанровых структур, что обусловлено не только эстетическими принципами, но и положением течения в литературном процессе рубежа веков. Как справедливо отмечает Р. Мних, «символизм был последним литературным течением в собственном смысле этого слова: при сохранении общих теоретических установок стилевые и жанровые становятся индивидуальными в том смысле, что выражают творческую манеру каждого отдельного автора» [25, с. 80].

Такое соединение противоположностей задает антиномичность как базовый принцип символистской эстетики. Она проявляется в напряжении между эгоцентрической замкнутостью лирического «я» и устремленностью к полноте макрокосма художественной реальности, обновлением и обращением к традиции, разрозненностью фрагмента и стремлением к целостности книги.

Осознание «замкнутости лирического микрокосма» [9, с. 44] обусловило активное развитие циклических структур, которые становятся универсальным жанровым признаком [9, с. 46]. Особую роль приобретает «книга стихов» как форма структурного и смыслового единства, о чем впервые пишет В.Я. Брюсов в предисловии к «Urbi et Orbi» (1903): «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а <…> замкнутым *целым, объединенным единой мыслью* (здесь и далее курсив наш. — *С.В.*). Как роман, <…> Отделы в книге стихов — не более как главы, <…> которых нельзя переставлять произвольно» [37, с. V]. Именно книга стихов у символистов становится формой, где происходит столкновение и синтез антиномий: фрагмента и целого, канонического и нового, индивидуального и универсального.

Эта установка характерна для многих авторов-символистов. Например, у А. Белого она впервые реализуется в «Симфониях» (1900–1908) по контрапунктическому принципу [38, с. 96]. Как отмечает Л. Силард, его суть заключается в том, что «фабульные связи заменены “монтажем” отдельных эпизодов» [29, с. 151]. Целостность в подобной структуре обеспечивается за счет «охватывающих их кольцом простых или варьируемых повторов устойчивых словесно-образных единиц» [29, с. 151]. Позднее Белый расширяет принцип целостности, распространяя его на весь корпус поэтического творчества: «Из этого общего целого уже выясняется “зерно” каждого отдельного стихотворения; каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятом порознь» [36, с. 5]. Взаимодействие фрагментов Белый называет «отсветами» [36, с. 6], и именно специфика их «преломлений» на фоне целого позволяет производить более точный анализ поэтического творчества автора.

Не меньшее значение единство поэтических книг имеет для А.А. Блока. По наблюдению Д.Е. Максимова, «исключительная цельность поэзии Блока <…> дает нам право видеть в ней <…> единое развивающееся во времени произведение» [21, с. 41–42]. Отдельный текст у Блока полностью раскрывается лишь на фоне циклической целостности, что отмечается Д.М. Магомедовой: «Стихотворения Блока, как, может быть, мало у кого из символистов, обретают свою подлинную жизнь только в большом контексте цикла или книги стихов» [19, с. 89]. Такая структура присуща не только отдельным поэтическим книгам, но и всему корпусу лирики поэта. Его творчество выстраивается в форме своеобразного макросюжета, создающего дополнительный смысл, не сводимый к изолированному значению от-

дельных текстов или даже сборников. Наиболее полно эта установка реализуется в авторской композиции «Собрания стихотворений», названного «трилогией вочеловеченья»: «Каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга, каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”» [35, с. 179].

В итоге, на что обращает внимание Н.А. Богомолов, подобное циклическое построение формирует многоуровневую жанровую систему, которая открывает новые возможности для анализа: «В поэзии символистов создаются новые жанровые единства, формально поглощающие традиционные (и созданные по их типу новые) жанры» [5, с. 31]. Эта трансформация носит не только формальный, но и содержательный характер. В.В. Полонский справедливо отмечает, что символистская мифопоэтика в лирических произведениях в жанровых аспектах «сказалась прежде всего на уровне структурных макрообразований — цикла и книги стихов» [26, с. 183]. Того же мнения придерживалась и З.Г. Минц, подчеркивая, что «эти формы наиболее показательны с точки зрения неомифологизма» [23, с. 59]. При этом В.В. Полонский не без оснований утверждает, что мифопоэтические архетипы в канонических жанрах на уровне отдельных стихотворений существенной роли у символистов не сыграли [26, с. 187]. Однако если понимать мифопоэтику не только как отсылку к архаическим жанровым архетипам, но и как «построение индивидуальной сюжетной мифологии» [26, с. 153], то становится очевидно, что она может служить основным принципом организации поэтической целостности. Ее интеграция в метажанровую структуру книги стихов приводит к изменению канонических жанров в соответствии с логикой авторского мифопоэтического замысла.

Таким образом, жанр в символистской поэтике предстает как проблемное поле. В настоящей статье предлагается воспринимать жанр как «инструмент полноценного прочтения» [15, с. 6] поэтических книг символистов и важное условие для их понимания. Как отмечает В.И. Козлов, «жанровые прочтения — своего рода мостик между теорией и историей литературы» [15, с. 6]. Более того, высказывание вне жанра невозможно, и именно это понимание «недостаточности чисто лирического высказывания» [15, с. 6] приводит символистов к поиску новых, более сложных сверхжанровых форм. Циклические формы в символистской лирике представляют собой сложные антиномические структуры, поэтому жанровый анализ в них требует выработки особого методологического инструментария.

Современная теоретическая поэтика: методологический фундамент

Интерес к поэтике — как теоретической, так и исторической — начинает активно возрождаться в 1960-е гг., чему в значительной мере способствовали труды тартуской научной школы. Вместе с тем в этот период особое значение приобретают идеи М.М. Бахтина, которые становятся не только отправной точкой, но и своего рода методологическим ориентиром для последующих поколений исследователей. Именно бахтинские концепции позволяют по-новому осмыслить как природу художественного текста, так и более широкие вопросы литературного развития. Мы сосредоточимся на трех исследователях, которых можно условно отнести к «бахтиновской» линии в развитии теоретической и исторической поэтики: С.Н. Бройтмане (проблематика лирики), М.Н. Дарвине (циклизация и структура поэтических книг) и Н.Д. Тамарченко (жанровая теория).

Для данного направления характерно стремление к систематизации и дальнейшему развитию отечественных теоретических концепций, а также ориентация на объективный анализ текста, отличающийся от субъективных интерпретативных практик. При всей значимости фигуры читателя и проблематики рецепции в современном литературоведении, именно поэтика акцентирует принципиальное различие между аналитической стратегией науки и индивидуальной интерпретацией [34, с. 29]. Как отмечается в коллективном издании «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко, поэтика в ее современном понимании предстает как «теоретическая основа филологического анализа текстов художественных произведений и их смысловых структур», а ее категориальный аппарат мыслится как «инструмент такого анализа» [27, с. 183].

Одним из наиболее значительных представителей этой традиции является С.Н. Бройтман (1937–2005), чьи исследования формировались на пересечении идей А.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, Э.Р. Курциуса, но в первую очередь — М.М. Бахтина. В монографии «Историческая поэтика» (2001) он предложил концепцию трех стадий эволюции художественной поэтики — синкретической, эйдетической и модальной, — что позволило систематизировать представления о развитии литературы в ее историко-типологической динамике. Вместе с тем внимание С.Н. Бройтмана было направлено и на выявление общих закономерностей, определяющих поэтическое мышление различных эпох. Особенно плодотворным оказалось его

обращение к лирике, где он применил бахтинские идеи диалогизма к субъектно-образной структуре. По его мысли Бахтин «недооценил диалогические способности лирики потому, что не подверг субъектные отношения в ней историческому анализу» [7, с. 21–22]. Развивая бахтинские идеи, С.Н. Бройтман описывает взаимопроникновение голосов в лирическом слове и демонстрирует, что субъектная структура лирики особенно в «неклассический» период оказывается диалогической по своей сути.

Иное направление бахтинской традиции продолжил М.Н. Дарвин (1947–2023), принадлежавший к «кемеровской школе» теоретической поэтики. Его труды о поэтике циклизации позволили осмыслить формы организации лирического материала в более широком родожанровом контексте. Он рассматривал цикл не как простое собрание текстов, а как качественно новое художественное образование, где возникает «сверхсмысл», недостижимый в отдельных произведениях. Внимание М.Н. Дарвина было сосредоточено преимущественно на лирике: по его мнению, в ней наиболее отчетливо проявляется «двойная природа» художественного целого. Эту двойственность он соотносит с бахтинскими категориями «неслиянности» и «нераздельности» [14, с. 26][1], подчеркивая антиномическую природу лирического цикла. Анализ немногочисленных теоретических размышлений М.М. Бахтина о циклизации лирики позволил М.Н. Дарвину определить три его основные идеи: сопоставление лирического цикла/сборника/книги стихов с романной формой; двухмерность отдельного произведения в цикле; понимание циклизации не как особенность индивидуально-авторского творчества, а «как движение и развитие символистской традиции европейской поэзии» [13, с. 215–217].

Кроме того, опираясь на идеи Ю.Н. Тынянова о монтажном принципе в литературе и А.В. Михайлова о специфике книги стихов как художественной формы, ученый выстраивает концепцию «сверхжанрового единства» циклических форм. Подход М.Н. Дарвина соединяет теоретическую и историческую поэтику: анализ циклизации он связывает с ключевыми этапами литературного процесса — от романтизма (циклы Байрона, Пушкина) до модернизма (символистские циклы). Это демонстрирует, что лирический цикл выступает не просто формой композиции, но и индикатором исторических трансформаций поэтического сознания.

---

[1] Эти понятия восходят, как известно, к Халкидонскому Символу веры (451 г.), утвердившему догматическую формулу «нераздельности и неслиянности» божественной и человеческой природ Христа.

Переплетение теоретического и исторического подходов заметно в исследованиях субъектной организации лирики и циклизации. Но одним из наиболее ярких примеров реализации этого принципа также стала теория литературных жанров. Важнейший вклад в разработку жанровой проблематики внес Н.Д. Тамарченко (1940–2011) — лидер «кемеровской школы». В центре его внимания находился вопрос о том, каким образом различные исторические формы жанра могут быть сопоставлены и поняты в их целостности [10, с. 361]. Для решения этой задачи потребовалась выработка критериев, позволяющих проводить адекватный жанровый анализ с точки зрения теоретической поэтики. Опираясь на бахтинскую идею жанра как «трехмерного конструктивного целого» [4, с. 307], Н.Д. Тамарченко утверждает, что жанр имеет не только исторические формы, но и константную структуру, благодаря чему он становится «способом видения любого конкретного произведения в качестве типического целого» [4, с. 367]. Именно на этой основе он формулирует концепт «внутренней меры жанра» (подробнее речь о нем пойдет позже) как совокупности устойчивых признаков, сохраняющих идентичность жанра в процессе его исторической трансформации. Здесь же отчетливо проявляется обращение к бахтинской концепции «памяти жанра», в которой, по мнению Н.Д. Тамарченко, выражена фундаментальная жанровая антиномия: единство смысловой основы и вариативность структурных воплощений. Эта антиномия может быть определена как соотношение целостности и фрагментарности, традиции и новации. Хотя ученый преимущественно исследовал прозаические жанры (например, повесть «серебряного века»), разработанный им аналитический аппарат оказывается продуктивным и для анализа лирики.

Таким образом, рассмотренные исследователи по-разному, но в единой методологической перспективе развивают идеи М.М. Бахтина. С.Н. Бройтман переосмысляет диалогизм, применяя его к субъектной структуре лирики и выявляя многоязычие ее форм. М.Н. Дарвин обращается к антиномии «неслиянности» и «нераздельности» и бахтинской теории целостности в художественном тексте, перенося ее на лирический цикл. Н.Д. Тамарченко использует идею «памяти жанра», формулируя категорию «внутренней меры жанра» и тем самым предлагая методологический инструмент для анализа жанровой динамики. Совместно их труды демонстрируют не только преемственность бахтинской традиции, но и ее плодотворное развитие, задавшее основу для современных исследований поэтики.

Методология жанрового анализа символистских книг стихов в контексте теоретической поэтики

Предлагая понятийный аппарат и обосновывая употребление ключевых терминов, необходимо учитывать также категории, которые тесно связаны с теоретической поэтикой, но по разным причинам остаются за пределами выбранной методологии анализа. Такой шаг важен не только для прояснения терминологической ситуации, но и для формирования целостной исследовательской перспективы.

Несмотря на то, что в центре нашего внимания находится жанровый анализ, его невозможно рассматривать изолированно от более широкого контекста, обозначаемого понятием «модус художественности». Этот термин активно используется в современном литературоведении, однако нередко возникает необоснованное отождествление жанра и модуса. Продуктивнее понимать модус художественности в русле историко-типологического подхода, где, по формулировке В.И. Тюпы, он «предполагает не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику» [10, с. 55]. Иными словами, модус фиксирует тип художественного мышления, определяющий отношение к действительности. Но тенденция к деконструкции канонических жанров лирики возможна лишь при работе с их устойчивой и узнаваемой структурой. Даже в модернистских и постмодернистских стратегиях жанр, в отличие от модуса, сохраняет ряд константных и вариативных признаков, которые подвергаются индивидуальной интерпретации и творческому переосмыслению.

Мы затрагиваем проблему анализа символистских книг стихов рубежа XIX–XX вв., т. е. неканонического периода в литературе. Вместе с тем многие поэтические жанры, к которым обращаются символисты, изначально канонические. Здесь ключевым становится понятие «художественный канон», связанное с концепцией «эйдетической поэтики» С.Н. Бройтмана. Для канонической эпохи категория жанра является одной из основных, а произведения ориентируются на конкретную модель построения, устойчивые жанровые образцы. Под каноном понимается система нормативных принципов, регулирующих форму и содержание жанрового произведения.

Вопрос о жанровой эволюции сопряжен с целым рядом сложных понятий, от которых мы полностью или частично отвлекаемся. К примеру, мы не рассматриваем «память жанра» М.М. Бахтина. Несмотря на ее широкую интерпретационную вариативность в филологиче-

ской науке, она включает такие важные дефиниции как «архаика» и «исток жанра» [3, с. 178–179], близкие термину «архетип» в «мифологической школе» литературоведения и значимые для осмысления генезиса жанров и их протоформ[2]. Однако задачей данного исследования является не решение вопроса о взаимодействии и особенностях диалектического единства архаических форм жанра с его обновленными формами, а методология анализа механизмов преобразования лирического жанра в символистской поэтике целого.

Требует критический оценки термин «жанровый закон», встречающийся в ряде научных работ. М.Л. Андреев разграничивает «канон» и «жанровый закон» по принципу: следование одному образцовому тексту/автору; следование «любому образцовому тексту как одному из своих возможностей» [1, с. 323]. Оба случая могут быть приравнены к термину «канон»: в узком и широком значении слова. Однако уже С.Н. Бройтман отмечал, что в «эйдетической поэтике» размежевания канона и закона не происходит, и предлагал понимать «жанровый закон» как переходную форму между каноном и современной трактовкой жанра как «внутренней меры художественного целого» [8, с. 190].

Термин «жанровый закон» используют С.Ю. Артемова и Е.А. Балашова, но без понятийной четкости и дальнейшего концептуального развития. «Жанровый закон — это своего рода канон, который авторы и не отбрасывают, и не воплощают полностью», — пишет Артемова, используя термин по отношению к трансформациям в лирике первой половины XX в. [2, с. 33]. С этим трудно согласиться, поскольку деканонизация тогда достигает такой степени, что употребление термина «жанровый закон» в том смысле, в каком его понимает М.Л. Андреев, и даже в значении промежуточной формы (по С.Н. Бройтману), не имеет под собой оснований. При этом по отношению к лирике второй половины XX в. исследовательница задействует термин «внутренняя мера жанра».

Н.Д. Тамарченко, который ввел в литературоведение этот термин, стремился с его помощью описать совокупность константных признаков жанра в условиях неканонического литературного процесса. Чтобы отнести произведение к конкретному жанру, нужно иметь набор устойчивых признаков, которые этот жанр характеризуют. В этом смысле, отмечает Н.Д. Тамарченко, такая структура близка понятию «канон», но ее отличие в том, что в неканонических жанрах она включена в творческое переосмысление. Для соотношения

[2] Подробнее см.: [32; 33].

константных и подвижных элементов и предлагается новое понятие, определяемое как «возможность образца выбора (а не воспроизведения), причем цель этого выбора — создание нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей» [10, с. 371]. Н.Д. Тамарченко применял эту категорию прежде всего к роману, однако терминологическая универсальность позволяет использовать ее и в отношении лирических жанров, в том числе в контексте символистской поэтики книги стихов. В ней «внутренняя мера жанра» может выступать как структурный принцип.

В нашем представлении категория «внутренней меры» должна быть описана при помощи строго литературоведческих понятий, содержание и наполнение которых зависят от каждого конкретного жанра. Здесь важно подчеркнуть, что устойчивость «внутренней меры» проявляется не столько в неизменности перечня категорий, сколько в характере их взаимодействия. Другими словами, новое жанровое воплощение не отменяет константного набора признаков, но переопределяет связи между ними, расширяет смысловой контекст, изменяет интонационный строй и допускает включение элементов, заимствованных из иных жанровых систем. Таким образом, «внутренняя мера» выступает не статическим набором признаков, а динамическим механизмом, регулирующим соотношение постоянного и изменчивого в жанровой структуре.

Развивая мысль Н.Д. Тамарченко о «внутренней мере», можно выделить в ней первичные и вторичные признаки. Первичные признаки составляют ядро, без которого невозможно сохранение жанровой идентичности — их исключение ведет к разрушению самого жанра. Вторичные же признаки, напротив, более пластичны, они допускают вариации в зависимости от эпохи, авторской поэтики и особенностей конкретного текста. Подобное деление позволяет понять, каким образом жанр сохраняет преемственность и в то же время трансформируется, порождая новые формы.

Для иллюстрации того, как функционирует «внутренняя мера жанра», обратимся к элегии. Попытку описать ее «внутреннюю меру» предпринял С.В. Горин с опорой на концепцию Н.Д. Тамарченко. Используя категориальный аппарат романа, он трактует элегию через особенности взаимоотношений героя и его сюжетной роли: «Принципиальное неравенство элегического героя самому себе, несоответствие судьбы его духовным возможностям и потребностям, желаниям и целям» [11, с. 144]. Эта характеристика справедлива, однако остается слишком абстрактной: она фиксирует экзистенциальное противоречие героя, но не выявляет структурных

категорий «внутренней меры», которые обеспечивают жанровую устойчивость.

На наш взгляд, «внутренняя мера» элегии определяется через систему следующих категорий: «хронотоп», «лирический субъект» или «лирический герой» (первичные признаки); «мотивный комплекс», «эмотивный фон» (вторичные признаки). Следует заметить, что названные первичные признаки — хронотоп и субъектная организация — имеют универсальный характер и сохраняют свою значимость для большинства канонических жанров лирики. Хотя в некоторых жанрах, например, в послании, к характеристике субъектной организации необходимо добавить и лирического адресата.

Развивая этот тезис, следует обосновать правомерность применения категории «хронотоп» к лирике. Некоторые исследователи выражают сомнение в допустимости переноса этой категории, изначально разработанной М.М. Бахтиным для эпических форм, на лирические произведения. В частности, В.И. Тюпа отмечает: «На конфигурацию пространственно-временных параметров в лирике ошибочно переносить понятие хронотопа. <…> Эпизод как единица опыта принципиально хронотопичен. Тогда как анарративное лирическое откровение (композиционно упорядоченное, но не ведающее эпизода в качестве конструктивной единицы целого), нередко бывает начисто лишено временной или, напротив, пространственной локализации» [31, с. 12]. Позволим не согласиться с данным суждением. Эпизоду в поэтических произведениях соответствует лирическая ситуация, которая, по мнению ряда исследователей[3], становится структурной частью лирического сюжета. Несмотря на то, что понятие сюжета применительно к лирике является дискуссионным (В.М. Жирмунский, В.Б. Томашевский говорили о «бессюжетности» лирики), в статье принимается противоположная позиция. Мы опираемся на определения В.Я. Малкиной, которая также следует традиции теоретической поэтики. Согласно исследовательнице, лирический сюжет представляет собой «развертывание рефлексии лирического “я”, направленное к преодолению внутренних границ мира и сознания героя актом его самосознания» [22, с. 115], а лирическая ситуация — «статическое состояние внутреннего мира лирического стихотворения» [27, с. 317]. Оба этих понятия непосредственно связаны с хронотопом: ситуация задает временно-пространственные координаты, а сюжет фиксирует динамику внутри этих координат.

[3] Например, см.: [30; 12; 28].

Важность хронотопа как жанровой константы элегии подтверждают исследования А.А. Боровской (хотя и вне термина «внутренняя мера»), которая связывает его с «совмещением временных планов (прошлого и настоящего)» [6, с. 9]. Аналогичные категории — «лирический субъект», «лирическая ситуация» и «лирический сюжет» — использует и В.И. Козлов, хотя он ограничивается их применением к отдельным жанровым вариантам, не выводя общей закономерности [16, с. 18].

Хронотоп как первичный признак во «внутренней мере» элегии обладает устойчивыми характеристиками, которые детально описала Д.М. Магомедова. Временная организация текста элегии строится на «противопоставлении природного циклического времени индивидуальному»; последнее означает «переживание невозвратности, необратимости» [20, с. 9–10]. Эта оппозиция, на наш взгляд, может пониматься в расширенном смысле как отношение вечности и линейного времени, которое становятся константой элегического хронотопа и подвергается переосмыслению в новых жанровых вариантах.

Суть пространственного аспекта хронотопа, по наблюдениям исследовательницы, — разрыв между «большим» миром, где находится герой элегии, и «малым», который связан с идиллическим локусом [20, с. 11]. Идиллия воспринимается как недоступная, воспроизводимая лишь в воспоминаниях. Его культурным аналогом является locus amoenus («прелестный уголок»), описываемый Э.Р. Курциусом как устойчивый мотив средневековой и ренессансной поэтики. Он выделяет основные элементы данного локуса (дерево, луг, родник или источник) и дополнительные (цветы, птичья песнь, дуновение ветра) [18, с. 311]. Во «внутренней мере» при неизменном значении локуса в элегии его наполнение может трансформироваться.

Важно подчеркнуть необходимость дополнить категорию «идиллического» понятием «идеального», что окажется особенно актуально в связи с символистской поэтикой. Если идиллия локализуется в конкретных образах, то идеальное пространство и время формируются как философская оппозиция действительности. Так, вечность представляется «идеальной» формой времени по отношению к линейной темпоральности. Утопическим становится и пространство, функционирующее в вечности. В отличие от locus amoenus такое место устойчиво только в характеристике «идеального», но в остальном — вариативно.

Следующим первичным признаком «внутренней меры» является лирический субъект или герой. Эти понятия, как известно, неиден-

тичны. Как отмечает С.Н. Бройтман, в первом случае — это носитель речи и точки зрения на мир [27, с. 112], т. е. фигура, обеспечивающая внутреннюю перспективу произведения. Во втором важен ролевой аспект, герой «становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое “я”, отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому» [27, с. 114]. Таким образом, различие между лирическим субъектом и героем пролегает в степени их автономности от автора и в специфике их художественного функционирования.

С.Н. Бройтман делает важное уточнение, подчеркивая, что «с достаточной полнотой и определенностью лирический герой выявляется в контексте творчества поэта, *в книге или цикле*» [27, с. 114]. Это замечание принципиально, поскольку именно в условиях циклизации лирики становится возможным увидеть героя как образ, обладающий относительной целостностью и устойчивостью. В отдельном стихотворении границы между лирическим субъектом и героем могут оставаться подвижными, однако на уровне книги стихов или цикла они закрепляются, позволяя выявить повторяющиеся характеристики. Поэтому категория лирического героя особенно плодотворна для жанрового анализа именно в тех художественных формах, где отдельные тексты соотносятся друг с другом как части большего целого.

В поэтике символизма субъектная структура приобретает отчетливо антиномический характер и в ней проявляется оппозиция целостности и фрагментарности. По замечанию С.Н. Бротмана, с одной стороны, диалогизм лирики предполагает наличие как минимум двух голосов — «я» и «другого», что задает горизонт расщепленности и внутренней многоголосности (полюс фрагментарности). С другой стороны, эта множественность стремится к синтезу, который ученый называет «неосинкретизмом» [7, с. 216] (полюс целостности). Важно, что данный синтез не сводится к простой гармонизации и порой проявляется в парадоксальных формах, где противоположности сохраняются, но охватываются общей структурой. Довольно наглядно это видно в поэзии А. Белого, к которой в качестве примера обращается Бройтман. Он анализирует субъектную организацию его лирики, где «реальная разъятость субъекта на “я” и “ты”» сосуществует с ситуацией, в которой это расщепление «объемлется с двух сторон их единством» [7, с. 227].

Возвращаясь к конкретному примеру элегического жанра, можно отметить, что устойчивые характеристики лирического субъекта или героя зависят от их функционирования в хронотопе. Изначально

лирический субъект/герой оказывается вне идиллического или «идеального» локуса, воспринимаемого как утраченный, недостижимый. Временная перспектива также ограничена: он зависим от линейного движения времени, обращенности к прошлому, к опыту утраты. Таким образом, хронотоп элегии задает не только рамки для повествования, но и определяет ролевую и семантическую нагрузку лирического субъекта/героя, формируя основу его внутренней драмы.

Вторичным признаком «внутренней меры» элегии выступает мотивный комплекс, включающий: мотив осеннего увядания и весеннего возрождения; мотив желания вернуть невозможное (молодость, возлюбленную, идиллию, «золотой век» и т. п.); мотив противопоставления прошлого и настоящего. В силу вторичности признака, в новом жанровом варианте присутствие всех указанных мотивов не обязательно. Такие распространенные для элегии мотивы, как одиночество и изгнанничество не входят во «внутреннюю меру», поскольку не являются специфическим признаком и используются в других жанрах.

К константам второстепенного ряда относится эмотивный фон. Он определяется преобладанием таких состояний, как меланхолия, тоска, разочарование, скорбь. Несмотря на то, что подобные аффекты встречаются и в других жанрах, именно для элегии эта тональность является доминирующей. Изначально ее во многом определял эмотивный фон, что скрыто и в этимологии наименования жанра: от греч. ἐλεγεία — «плачевная песнь». В XIX в. уже допускается смешение в элегии печали и радости, однако преобладание печальной интонации остается неизменным условием принадлежности к жанру. Настроение в элегии обусловлено рассмотренными особенностями хронотопа и позицией лирического субъекта/героя. Эмотивный фон функционирует как производная более глубоких структурных признаков и может быть включен в ряд констант «внутренней меры».

Рассмотренные признаки «внутренней меры» элегии позволяют уточнить и критически оценить выводы других исследователей. Так, в статье Н.Н. Кузнецовой «Специфика жанра элегии» была предпринята попытка определить устойчивые признаки элегии и предложить методику ее анализа, ориентированного на студентов педагогических вузов. Предлагая использовать структурно-семантический подход, исследовательница выделяет ряд признаков жанра, частично пересекающихся с теми, которые отнесены нами к ее «внутренней мере». К числу ключевых элементов, согласно излагаемой концепции, относятся: элегический субъект (неудовлетворенный настоящим, переживающий потерю); элегический адресат (находится

в другом пространстве); пространственно-временная обстановка (неопределенность, нереальность, обесценивание настоящего, идеал принадлежит прошлому); эмоциональная тональность (меланхолия, уныние) [17, с. 56]. Несмотря на то, что Н.Н. Кузнецова верно выделает общие категории, они все же требуют уточнений, которые были приведены выше. Кроме того, представление об адресате как обязательной категории представляется дискуссионным: действительно, адресованная элегия встречается довольно часто начиная с 1830-х гг., однако она может развиваться и в рамках монологической модели, какой обладала изначально. Не вполне убедительным представляется и описание образности элегического пейзажа как «ослабленной» или «неопределенной» [17, с. 56]: напротив, он, как правило, обладает высокой степенью суггестивности и функционально соотнесен с внутренним состоянием лирического субъекта/героя либо с устойчивыми мотивами жанра, часто предопределяя лирическую ситуацию.

Но категория «внутренней меры» является ключевой не только для систематизации признаков отдельного жанра, она важна и для осмысления более широких структурных и эстетических закономерностей, в частности — для анализа жанровой целостности символистских книг стихов. Если в каноническую эпоху жанровая принадлежность чаще всего фиксируется на уровне единичного текста, то в поэтике символизма жанр функционирует в более сложной системе: стихотворения включаются в циклы, а циклы объединяются в книги, претендующие на роль цельного художественного произведения. Именно здесь проявляется эвристический потенциал «внутренней меры». Например, в символистских книгах жанр может быть представлен не в одном, а в нескольких модифицированных вариантах, каждый из которых сохраняет первичные признаки, но варьирует вторичные или же вообще движется в сторону деконструкции. В результате книга формирует противоречивое жанровое поле.

Кроме того, «внутренняя мера» позволяет понять, каким образом символисты достигают динамического равновесия между каноническим и неканоническим. В символистской поэтике книгу можно понимать как «метажанр», обладающий своей «внутренней мерой», складывающейся из взаимодействия жанровых структур входящих в нее текстов. Подходя к ее жанровому анализу с точки зрения теоретической поэтики, мы опираемся на исследования М.Н. Дарвина по циклизации. Саму поэтическую систему он понимает как «самопорождающуюся и разрастающуюся цепочку контекстов» [14, с. 24]. Это определение задает важнейшую методологическую установку: каж-

дое поэтическое произведение не существует в изоляции, но включается в последовательность все более широких смысловых и структурных уровней. В таком случае анализ жанровых модификаций в символистской лирике требует движения от более узкого контекста (уровень отдельного стихотворения) к более широкому (уровень цикла или раздела, а затем сборника или книги стихов). Подобная перспектива открывает возможность проследить не только внутритекстовую динамику жанровых структур, но и межтекстовые связи, формирующие единую художественную систему. Особенно важным оказывается рассмотрение взаимоотношений нескольких поэтических сборников одного автора. На фоне целостности и соотнесенности отдельных книг становятся отчетливо видны закономерности жанровых трансформаций и в пределах конкретных стихотворений.

В данной логике продуктивны предлагаемые М.Н. Дарвином категории: «первичная целостность» — отдельное произведение и «вторичная целостность» [14, с. 24] — циклическая художественная форма. Цикл как то, что может быть проанализировано самостоятельно в его «вторичной целостности», складывается не вопреки относительной завершенности составляющих его текстов, а именно благодаря их автономному существованию, предполагающему наличие константных характеристик. Отдельные стихотворения сохраняют свои жанровые особенности, но, взаимодействуя в пределах цикла, они образуют новое единство, которое нельзя свести к простой сумме составляющих. М.Н. Дарвин описывает стратегию анализа таких форм у М.М. Бахтина, который осуществляет его на материале символистской поэзии, именно в силу значения циклизации для этой эпохи: «Приступая к анализу второй книги стихов Вяч. Иванова “Прозрачность”, Бахтин рассматривает ее состав с точки зрения составляющих ее циклов как художественных единиц сборника, образующих его художественных единств» [13, с. 218].

В этом контексте особое значение приобретает вопрос о жанровой природе циклических форм. Цикл не обладает собственными устойчивыми жанровыми признаками в узком смысле слова; его жанровая специфика формируется за счет повторяемости и варьирования «внутренних мер» жанровых составляющих, лежащих в основе «вторичной целостности». Поэтому Дарвин справедливо предлагает называть цикл «сверхжанровым единством» [14, с. 26], т. е. таким образованием, в котором отдельные жанры не утрачивают своей значимости, но перестраиваются в новое структурное и смысловое качество.

Если в пределах «первичных целостностей» значительное число текстов соответствует конкретной жанровой модели (например, рас-

смотренной ранее элегии), то и сама циклическая форма может быть прочитана сквозь призму ее жанровых особенностей. Оба уровня в данном случае оказываются взаимообусловленными: жанровые черты элегии, баллады или других жанровых форм не только сохраняются в составе цикла, но и сами претерпевают изменения под влиянием «вторичной целостности». Иными словами, циклическое объединение текстов способно расширить контекст интерпретации внутри отдельного произведения и тем самым спровоцировать жанровую трансформацию на уровне «первичной целостности».

Обратим внимание на одно из проницательных наблюдений М.Н. Дарвина: взаимодействие разных «первичных целостностей» в жанровом аспекте может «давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект» [14, с. 26]. Это утверждение представляется особенно значимым применительно к поэтическим книгам символистов. В их художественном опыте «сверхжанровые единства» всегда антиномичны: они сохраняют и трансформируют традиционные жанры, одновременно создавая новые синтетические формы, в которых устойчивость канона переплетается с открытостью к инновации, что и порождает упомянутую непредсказуемость.

Отчасти М.Н. Дарвин опирается на разработки А.В. Михайлова, ряд идей которого оказывается чрезвычайно продуктивным для предлагаемого в данной статье способа анализа циклических форм. Несмотря на то, что Михайлов обращается к проблеме циклизации не в общетеоретическом плане, а на материале конкретного литературного примера, многие введенные им понятия обладают высокой степенью универсальности и могут быть использованы в более широком методологическом контексте. Особого внимания заслуживает, прежде всего, категория «открытого множества». Она акцентирует не только подвижность жанровых и смысловых границ внутри циклических образований, но и специфику читательской рецепции, которая оказывается принципиально динамичной. Как отмечает исследователь, связи между элементами цикла «должны устанавливаться заново в каждом акте чтения» [24, с. 639]. Это означает, что целостность циклической формы никогда не является раз и навсегда закрепленной, но постоянно воспроизводится и заново выстраивается в процессе восприятия.

Не менее важным представляется понимание А.В. Михайловым книги стихов как особого художественного пространства, в котором «последовательность движения почти повсюду прервана и где вместо этого утверждена динамика бесконечных *со-отражений*» [24, с. 642].

Подобная характеристика вводит принципиально новый уровень рассмотрения поэтической книги, когда ее структура перестает мыслиться исключительно как линейное разворачивание лирического сюжета, даже если последний в ней действительно присутствует. Вместо этого на первый план выходит многомерная динамика перекличек и перекрестных связей, скрепляющих тексты в пределах цикла или книги в единую целостность. Этот взгляд на структуру поэтической книги позволяет соотнести наблюдения А.В. Михайлова с механикой «отсветов», встреченной у А. Белого.

Таким образом, предлагается учитывать не только линейное разворачивание лирического сюжета в циклической форме (если таковой присутствует), но и динамику, описанную выше. В обоих случаях речь идет о том, что единство поэтической книги не строится по модели прямой сюжетной последовательности, но формируется через множественные точки пересечения, принадлежащих разным уровням. В этой перспективе становится возможным существенно расширить понимание жанровой природы символистских циклов и книг стихов. В результате устойчивые паттерны обновленных жанровых вариантов обнаруживаются не только внутри одного жанра, но и в виде «со-отраженных» элементов в произведениях других жанров, объединенных в пределах единой циклической структуры. Иными словами, именно благодаря механизму «со-отражений» жанровые признаки, возникающие в одном тексте, начинают работать в другом, что в конечном итоге формирует сложное «сверхжанровое единство» символистской поэтической книги.

Подводя итоги, можно заключить, что сочетание идей теоретической поэтики приводят к тому, что жанровый анализ выходит за пределы описания отдельных лирических произведений и превращается в инструмент осмысления антиномической природы структурно-смысловой организации поэтической книги символистов в целом. Предлагаемая методология не только уточняет понятийный аппарат, но и позволяет выявить глубокие закономерности взаимодействия традиционного и новаторского в поэтике модернизма. Описанный подход к анализу позволяет увидеть в символистской книге не просто собрание текстов, но художественную систему, в которой жанровые признаки функционируют как механизмы организации смыслового пространства и отражения авторского мировоззрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Андреев М.Л.* Итальянское Возрождение: От стиля к жанру // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 297–325.
2. *Артемова С.Ю.* Трансформация жанров русской лирики в XX веке: дис. … д-ра филол. наук. Тверь, 2020. 448 с.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
4. *Бахтин М.М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.
5. *Богомолов Н.А.* Жанровая система русского символизма: некоторые констатации и выводы // Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 17–31.
6. *Боровская А.А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук. Астрахань, 2009. 46 с.
7. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. 305 с.
8. *Бройтман С.Н.* Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Изд. Академия, 2004. Т. 2: Историческая поэтика. 368 с.
9. *Бройтман С.Н., Магомедова Д.М., Приходько И.С., Тамарченко Н.Д.* Жанр и жанровая система в русской литературе конца XIX – начала XX века // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 5–76.
10. *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. М.: Изд. центр Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.
11. *Горин С.В.* «Внутренняя мера» элегического жанра в новоевропейской литературе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 107. С. 139–145.
12. *Грехнев В.А.* Словесный образ и литературное произведение: Книга для учителя. Н. Новгород: Нижегородский гуманит. центр, 1997. 200 с.
13. *Дарвин М.Н.* Понятие лирического цикла в научном творчестве М.М. Бахтина // Новый филологический вестник. 2005. № 1 (1). С. 214–218.

14. *Дарвин М.Н.* Поэтический мир лирического цикла: автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
15. *Козлов В.И.* От составителя: поворот к тексту // Жанр как инструмент прочтения: Сб. ст. Ростов-на-Дону: Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 5–7.
16. *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. М.: Языки славянских культур, 2013. 362 с.
17. *Кузнецова Н.Н.* Специфика жанра элегии // Состояние и перспективы лингвистической и методической мысли в современном образовательном пространстве. Самара: Научно-технический центр, 2022. С. 52–61.
18. *Курциус Э.Р.* Европейская литература и латинское Средневековье: в 2 т. М.: Издат. дом ЯСК, 2021. Т. 1. 560 с.
19. *Магомедова Д.М.* Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Кн. 2. С. 89–143.
20. *Магомедова Д.М.* Идиллический мир в жанрах послания и элегии // Болдинские чтения. Н. Новгород: [б. и.], 1999. С. 5–12.
21. *Максимов Д.Е.* Поэзия и проза Александра Блока. Л.: Сов. писатель, 1981. 552 с.
22. *Малкина В.Я.* Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 313–324. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2023-3-313-324
23. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 59–96.
24. *Михайлов А.В.* «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // *Гете И.В.* Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988. С. 600–680.
25. *Мних Р.* Жанровая эволюция элегии в литературе XX века. Siedlce: Institut Kultury Regionalnej i Badań Literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2015. 162 с.
26. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и жанровая эволюция // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 149–210.
27. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2008. 357 с.
28. *Радионова А.В.* Лиро-философский метатекст в русской литературе. Смоленск: Смоленский гос. ун-т, 2019. 412 с.

29. *Силард Л.* Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): в 2 кн. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. Кн. 2. С. 144–189.
30. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 224 с.
31. *Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2012. № 4. С. 8–31.
32. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
33. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
34. *Szunikow W.L.* (Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury // ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura. 2015. № 2 (31). S. 27–37.

Источники

35. *Белый А., Блок А.* Переписка. 1903–1919. М.: Прогресс-Плеяда, 2001. 608 с.
36. *Белый А.* Стихотворения. Берлин; Пг.; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. 506 с.
37. *Брюсов В.Я.* Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903 гг. М.: Скорпион, 1903. 190 с.
38. Из писем П.А. Флоренского к дочери О.П. Флоренской // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. С. 93–99.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-281-294
https://elibrary.ru/BKDXRP
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ ИСТИНЫ И ВЫМЫСЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. БРЮСОВА В ТРАКТОВКЕ М.Л. ГАСПАРОВА

© 2026 г. Н.А. Дровалёва

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье предпринята попытка выявить особенности восприятия антиномичности русского модернизма и рассмотреть антиномию истины и вымысла — одну из ключевых антиномий, с учетом которой теоретики и историки литературы осмысляли творческие поиски В.Я. Брюсова. Так, работы М.Л. Гаспарова о Брюсове, проследившего особенности антиномической поэтики указанного периода, не становились предметом пристального интереса современных исследователей. Исследования античного наследия и особенностей перевода наложили отпечаток на восприятие ученым истины и художественного вымысла в произведениях «серебряного века». В произведении истина и вымысел не антитетичны и представляются неразделимой общностью, так как истина может быть найдена только посредством постижения художественного произведения, что закономерно вводит вопрос о роли поэта в истории. Поэт, соприкасаясь с тайной прошлого, должен угадать будущее. В этом отношении показательны античные романы Брюсова и роман-мистификация «Огненный ангел».

Ключевые слова: антиномичность поэтики, истина, вымысел, В.Я. Брюсов, М.Л. Гаспаров, модернизм

Информация об авторе: Наталия Алексеевна Дровалёва — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1095-299

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Для цитирования: *Дровалёва Н.А.* Антиномия истины и вымысла в творчестве В.Я. Брюсова в трактовке М.Л. Гаспарова // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 281–294. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-281-294

THE ANTINOMY OF TRUTH AND FICTION IN THE WORKS OF V. YA. BRYUSOV IN M.L. GASPAROV'S INTERPRETATION

© 2026. Natalia A. Drovaleva

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: This article attempts to unearth the peculiarities of percepting the antinomicity of Russian modernism and to examine the antinomy of truth and fiction, one of the key antinomies taken into account by literary theorists and historians while interpreting the creative process of V. Ya. Bryusov. For example, the articles about Bryusov by M.L. Gasparov himself, the scholar who outlined the features of antinomic poetics of the period in question, have never been the subject of close interest for modern researchers. The scholar's perception of truth and artistic creativity in the works of the Silver Age writers was influenced by his research into the ancient heritage and the specifics of translation. In any work of art truth and fiction are not antithetical and appear inseparable, since truth can only be found through understanding said work, which naturally introduces the topic of the role of poets in history. A poet, an artist of the word, is a vessel of the antinomy of truth and fiction. A poet, confronting the mystery of the past, must divine the future. Bryusov's classical novels and his novel "The Fiery Angel" serve as quite indicative examples of this.

Keywords: antinomicity of poetics, truth, fiction, V. Ya. Bryusov, M.L. Gasparov, modernism

Information about the author: Natalia A. Drovaleva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1095-299

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

For citation: Drovaleva, N.A. “The Antinomy of Truth and Fiction in the Works of V.Ya. Bryusov in M.L. Gasparov’s Interpretation.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 281–294. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-281-294

Брюсоведение и «антиномическая поэтика»

История мирового брюсоведения насчитывает не одно десятилетие и имеет свои магистральные темы, заданные современниками поэта и сформулированные в рамках посмертных исследований, в том числе «внутри» «Брюсовских чтений». Темы монографий, статей и докладов составляют отдельные блоки — «Биография Брюсова», «Брюсов и современники», «Брюсов и война», «Поэзия Брюсова», «Брюсов и античность» и мн. др. (см.: [12]) — и представляют исторические развороты той или иной проблемы. Теоретическое осмысление места поэта в ряду других творческих концепций и философско-эстетическое изучение как поэзии, так и прозы В.Я. Брюсова остается на периферии (несмотря на расхожее представление о том, что философские категории творчества были подробно изучены брюсоведами [2; 5; 14; 15; 18]). Сколько-нибудь полная история брюсоведения представляет собой дело будущего, требующее предварительного поиска опорных точек для определения возможности создании подобного исследования.

Некоторые важные особенности интеллектуальных дискуссий ученых-литературоведов, философов и историков конца XX в., которые могли бы стать новой страницей в истории российского академического литературоведения последних десятилетий в его теоретическом ключе, а не исключительно историко-литературном, были осмыслены А.В. Марковым применительно к М.Л. Гаспарову и В.В. Бибихину, которые «не представляли себя ни как лидеры научных школ, ни как создатели каких-то проектов или объединений людей, даже не были создателями какого-либо “круга” собеседников» [11, с. 97]. Поэтому, вероятно, теоретическое осмысление творчества и философии писателя в рамках одной концепции, возникновение диалога между учеными — явление, отсроченное и часто искусственно моделируемое уже в рамках истории вопроса для той или иной темы при подготовке диссертаций или монографий. Нахождение наиболее

универсальных, если такое определение может быть применено к гуманитарным наукам, методик (если не методологии) изучения «серебряного века» и брюсовского творчества, в частности, могло бы способствовать получению новых исследовательских результатов.

Так, М.Л. Гаспаров использовал для описания особенностей стилевого своеобразия «серебряного века» выражение «антиномичность поэтики». Примечательно, что это словосочетание в качестве устойчивого понятия было введено ученым только в название статьи «Антиномичность поэтики русского модернизма» [26]. В самом тексте работы определение антиномичности не дается, а проблематика статьи, по мнению самого Гаспарова, позволяет лишь наметить универсальные инструменты анализа. Об этом он прямо говорит в постскриптуме к названной статье. Таким образом, получившееся исследование, с одной стороны, дублирует, а с другой — уточняет и оформляет некоторые размышления, высказанные в предисловии к антологии «Русская поэзия “серебряного века”, 1890–1917» [27]. Здесь перед блоком произведений каждого поэта помещалась краткая пояснительная статья; большинство из этих текстов было подготовлено именно Гаспаровым, что обязало его, в частности, дать во вступительной статье необходимые обобщения применительно к поэзии русского модернизма. Главным героем гаспаровских «Поэтики “серебряного века”» и «Антиномичности поэтики русского модернизма» стал В.Я. Брюсов. Более того, творчество Брюсова интересовало Гаспарова на протяжении многих десятилетий. Ученый самостоятельно предложил некоторые свои статьи считать условным циклом, основываясь на том, что его интересовал поздний Брюсов (отметим попутно, что границы периодизации позднего творчества смещаются от работы к работе), о чем он говорит в преамбуле к своему «Академическому авангардизму» [23]. Здесь же Гаспаров дает список, который можно определить как авторский цикл статей[1]. Указанные работы Гаспарова о Брюсове не становились предметом пристально-

[1] Гаспаров отнес к работам, где осмысляется поэтика позднего Брюсова (именно для произведений зрелого Брюсова признается правомерным использование понятия «антиномичность поэтики»), следующие тексты: «1) “Синтетика поэзии” в сонетах Брюсова <…>; 2) Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (“Брюсовские чтения–1973”. Ереван, 1975); 3) Брюсов и античность (*Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. М., 1975. Т. 5); 4) Неизданные работы Брюсова по античной истории и культуре (“Брюсовские чтения–1971”. Ереван, 1973); 5) Путь к перепутью: Брюсов-переводчик (В. Брюсов. Торжественный привет. М., 1977); 6) Брюсов и буквализм (“Мастерство перевода-1971”. М., 1972; “Поэтика перевода”. М., 1988); 7) Брюсов и подстрочник (“Брюсовские чтения–1980”. Ереван, 1983)» [23, с. 5].

го интереса современных исследователей[2]. Более того, особенности «антиномической поэтики» не были проанализированы на материале брюсовских текстов (размышления не получили полноценной апробации в ходе анализа конкретных произведений самим Гаспаровым в других статьях). Этот факт мог бы уточнить границы определения «антиномичность поэтики» применительно к произведениям русского модернизма и поставить вопрос о его универсальности, в первую очередь, для творчества Брюсова (не только для поэзии, как это было у Гаспарова, но и для прозы).

М.Л. Гаспаров: антиномичность и антиэмфаза

М.Л. Гаспаров в своей программной статье указывает на ключевые антиномии, сложившиеся в поэзии символизма и позже вышедшие за его пределы в диалектической динамике русского модернизма вообще:

> «Таким образом, два источника — “парнасская” строгость и символистская зыбкость; в этой зыбкости два направления — пунктирность и расплывчатость; в этой расплывчатости два осмысления символа: литературно-риторическое и религиозно-философское, — таковы основные антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики» [26, с. 453].

С одной стороны, Гаспаров определил две совершенно противоположные траектории русского модернизма, а с другой — наметил антиномичные тенденции, способные равноправно сосуществовать в творчестве одного писателя или поэта и становиться той точкой, где возникают новые смыслы.

Заметим, однако, что Гаспаров, проницательно указав на антиномичность модернистской поэтики, не предложил конкретной методики ее анализа, что, на наш взгляд, стало причиной частого восприятия концепции младшими современниками исключительно в узком понимании. Так, А.Н. Мурашов выражал сомнение в правомерном сведении поэтики «русского модернизма к бинарной оппозиции». По его мнению, тезис о «так и не разрешающемся “качании” между антино-

---

[2] Отметим, что некоторые замечания относительно фигуры Брюсова в гаспаровских исследованиях были сделаны Д.М. Магомедовой в работе, посвященной Вяч. Иванову [9].

мичными полюсами» [13, с. 7] является упрощенным представлением о поэтической эволюции. В статье А.Б. Устинова «Поэтические прогулки Василия Комаровского или частный случай “антиномической поэтики русского модернизма”», вошедшей в сборник «В.Я. Брюсов и русский модернизм» (2004), принцип антиномизма рассматривался в качестве иллюстрации к смене течений и наследованию поэтических стратегий. В. Комаровский, по мнению автора, оказался в сложном отношении к антиномичной поэтике русского модернизма: «Ни в сторону движения парнасской линии, как это произошло в акмеизме, ни в сторону развития символистских максим у футуристов, его поэтика не двинулась...» [16, с. 120]. Устинов говорит о «точке холода», на которой остался Комаровский. Трудно сказать, как она соотносится с антиномичностью, которую имел в виду Гаспаров.

Гораздо продуктивнее обратиться к понятию, о котором Гаспаров пишет в упоминаемом выше постскриптуме[3]: именно оно могло бы стать ключевым инструментом при анализе текстов исследуемого периода.

> «Наиболее интересным для меня было понятие “антиэмфазы” как стилистического тропа (параллельного, но не тождественного “символу” как содержательному приему); думается, что формализация и детализация этого понятия могла бы помочь анализу текстов модернистической и авангардистской литературы, для которых, как обычно считается, традиционный анализ тропов и фигур будто бы непригоден <…> О выделении такого нового тропа писал еще С. Аскольдов и предлагал для него название “концепт”» [26, с. 455].

В работе С. Аскольдова (Алексеева) «Концепт и слово» (1928) речь идет о том, что после образования общностей «на почве операций над конкретностями» возникает «мгновенное и трудноуловимое мелькание “чего-то” в нашем уме. <…> Концепты — это почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей» [1, с. 272]. Эту установку на суггестивность Гаспаров считал вполне закономерной для модернизма, который к шести имеющимся тропам риторики добавил еще один, основанный не на сужении значения (эмфаза), а на его расширении и, что важно, размывании — что как раз и сближается с аскольдовским пониманием концепта («трудноуловимое мелькание “чего-то” в

[3] Как правило, статья цитируется исследователями по изданию 1995 г. [25], в котором постскриптум отсутствует. Понятие «антиэфмаза» возникает уже в предисловии к тексту «Поэтика “серебряного века”» [27].

нашем уме»). Этот троп Гаспаров назвал «антиэмфазой», отметив, что сами художники для обозначения нового приема избрали «символ»:

> «Когда Блок пишет: “Лишь телеграфные звенели на черном небе провода”, — то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все — лишь приблизительно.
>
> Какое слово из традиционного терминологического репертуара естественно напрашивалось для обозначения нового приема? Символ. В привычной поэтике слово “символ” означало “многозначное иносказание”, в отличие от “аллегории”, однозначного иносказания» [26, с. 452].

Такое разграничение однозначного и многозначного иносказаний в наше время кажется как ученым-филологам, так и студентам привычным и понятным. Тем не менее важно обратить внимание на то, что Гаспаров отмечает их отличие, опираясь не только на классическую риторику, но прежде всего на Брюсова: для теоретика и практика русского символизма такое разграничение оказывается ключевым. В «Московских декадентах» Брюсов предпринял попытку интуитивно различить «символ» и «аллегорию»:

> «Аллегория есть разгадывание, а символ — угадывание! Если я создаю аллегорию, я всегда имею в виду центральную фигуру действительную, а аксессуары фантазирую. Если я создаю символ, я просто набрасываю штрихи, символизируя свое душевное настроение, я не даю самого настроения, а ряд мелочей, обрывков, штрихов, остальное предоставляя отгадать читателю. При аллегории же я даю только своего рода ребус, который зритель или читатель должны разгадать» [22, с. 37].

Восприятие Брюсовым символа и аллегории требует отдельного разговора[4]. В приведенном высказывании, как очевидно, понятия противопоставлены антитетично, что, возможно, еще более уточняет понятие «антиэмфаза», предложенное Гаспаровым для анализа модернисткой поэтики. Однако уже сейчас можно с уверенностью говорить о том, что антиномичность, по мысли ученого, неразрывно связана и более того, играет особую роль там, где возникает расширение и размывание значения.

---

[4] В «Апологии символизма» Брюсов оспаривал толкования символа и аллегории Ф. Брютеньером [10, с. 260]; см. подробнее: [10].

В.Я. Брюсов: истина и вымысел

Когда Брюсову указывали на его рационализм, он горячо поддерживал эту характеристику. Д.Е. Максимов отмечал, что своей трезвостью, своей уравновешенностью и даже рационалистичностью он выделялся на фоне остальной символистской литературы [10, с. 256][5]. Таким образом, изначально наметились два противоположных полюса, заданных отчасти самим Брюсовым: Брюсов-теург и Брюсов-рационалист.

Антиномия интересовала Брюсова не только как художественная задача. Она стала той точкой, где сошлись его философские и научные интересы. Для поэта антиномия — один из принципов научного познания. В статье «Истины» (1901) Брюсов настаивал на том, что мысль (и шире — сама жизнь) возникает «из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы Нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал — вот третья аксиома мышления» [21, с. 56]. Возникновение нового смысла в месте, где сополагаются противоположные понятия, расширение значения — свойство антиномической модернистской поэтики, подмеченное Гаспаровым и предложенное в качестве универсальной характеристики поэтического творчества выбранного им периода.

Множественность начал отсылает нас к бесконечному процессу познания. По Брюсову, истина получает свою ценность только тогда, когда становится частью какого-либо миросозерцания, именно поэтому можно говорить о наличии множественности истин, в том числе и истин противоположных:

> «“Всё в мире имеет свою причину” — вот истина; но и противоположное утверждение: причина есть категория рассудка — тоже истина. Мало того, ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать — суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно» [21, с. 57][6].

---

[5] Идеологически окрашенное литературоведение советского времени всячески подчеркивало эту особенность Брюсова, делая акцент на том, что никому из мистиков и специалистов по экскурсу в подсознание он не сочувствовал; в данном случае оно совершенно верно оценивало рационалистические устремления поэта.

[6] Здесь же Брюсов сформулировал еще одну важную идею, которая ляжет в основу дальнейших исследований его творчества: «Создания искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество — есть

Эта мысль будет важна в контексте противопоставления научного метода познания и поэтического постижения истин. Нет необходимости напоминать, что для Брюсова искусство было настоящим и единственным центром эстетической системы. Как в этой системе координат соотносились истина и вымысел (художественное творчество)[7]? В своих размышлениях о трех аксиомах мышления поэт, стараясь придерживаться строгого логического анализа, приводит необходимые доказательства и умозаключения, но завершает свое рассуждение изложением особенностей способа, каким познает истины поэт (но не ученый). Противопоставленные способы оказываются здесь равноправными и антиномичными. Более того, в статье о литературной жизни Франции настаивает не на контрадикторности, а на плодотворном сосуществовании истины и вымысла. «Заметим еще, что древние не знали вражды между наукой и искусством» [21, с. 175], — подытоживает Брюсов, обозначая антиномические полюса.

Антиномия истины и вымысла — одна из ключевых антиномических пар, с учетом которой теоретики и историки литературы осмысляли творческие поиски Брюсова. Далеко не всегда указанная проблематика звучала раньше и звучит теперь в современных работах в строго определенном ключе, а иногда и вовсе существовала подспудно, в том числе и для тех исследователей, которые сознательно выбирали инструменты анализа и моделировали различные подходы к наиболее зыбкой точке литературоведческой методологии — теории и практике интерпретации [17, с. 11].

Исследовательский взгляд М.Л. Гаспарова

Некоторые предварительные замечания относительно методологических пристрастий М.Л. Гаспарова сделала Д.М. Магомедова в ходе анализа его работ, посвященных Вяч. Иванову:

> «Трезвое, точное отношение к фактам, тексту, неприятие смешения научных задач с мифологией, — путь М.Л. Гаспарова. Путь безукоризненно

не более как размалеванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки <…> Искусство существует только в человеке, и нигде более» [21, с. 48].

[7] Применительно к символистской поэтике нас будет интересовать антиномия истины и вымысла (где вымысел ≠ ложь). Художественный вымысел понимается в аристотелевском смысле — как один из членов указанной антиномии. Ср. точку зрения А.Ф. Лосева, согласно которой творчество «есть искусство как художественный вымысел, действительное и допустимое, но “непостоянное” по своей природе познание» [8, с. 285].

честный, но, разумеется, не всеохватный. Второй путь — гораздо более рискованный, связанный с попытками соединить филологические задачи с философской или религиозной проблематикой», — соответственно, путь С.С. Аверинцева» [9, с. 683].

В обозначенной симпатии Гаспарова к брюсовскому подходу к точности и строгости просматривается некая солидарность с поэтом. В «оправдательной» статье «Брюсов и буквализм», содержащей призыв пересмотреть взгляды на буквализм Брюсова в частности и буквализм в целом, пространно говорится об особенностях восприятия творчества писателя и поэта в разные периоды. Вопрос об отношении к истине и вымыслу логически выводится из анализа Гаспаровым брюсовских задач — стремления в переводе передать не только каждую фразу, соответствующую подлиннику, но и ее грамматическую форму, что намного сложнее [24, с. 48–49]. Для ответа на вопрос, зачем это необходимо поэту, Гаспаров предлагает «далеко углубиться в характеристику взглядов Брюсова на историю культуры» [24, с. 49], отмечая, что такой взгляд соответствует брюсовской творческой лаборатории после 1917 г.: научный взгляд сменяет эстетическое отношение к предмету. Парадоксально при этом, что для иллюстрации этого тезиса ученый привлекает романы 1910-х гг., заостряя внимание на их насыщенности и даже перенасыщеннности историческими подробностями.

Так, дотошное воспроизведение деталей и примет времени обнаруживается в романе «Алтарь Победы», для которого Брюсов выбрал достаточно далекий и очень непростой период — Рим в начале эпохи христианства. Для многих читателей чтение было затруднительным из-за обилия детализованных описаний (богатых одежд с указанием на цвет (желтый, золотой, пурпурный и др.) [24, с. 291], обуви, украшений с драгоценными камнями, видов причесок — всего того, что создает совокупный внешний портрет знати Рима той эпохи). Исследователи же отмечали, что намерения автора были не столько художественными, сколько научными, поскольку целые страницы исторических комментариев и библиография, выпущенная вместе с книгой, содержали многочисленные сведения, не имеющие прямого отношения к сюжету романа, но значимые с точки зрения фактографичности [19, с. 175]. Функцию изображения различных культур в произведениях Брюсова Гаспаров характеризует словами «Духа последней колдуньи» из брюсовской пьесы «Земля»: «Каждая из культур идет по своему пути, все они самозамкнуты и самоценны; у каждой “из них было свое назначение: явить новый лик истины, доступной уму человека”» [24, с. 51].

Показателен в этом отношении и более ранний роман-мистификация «Огненный ангел» (1908), который вводится Брюсовым через обширное «Предисловие русского издателя», где читателя заверяют, что текст — подлинная рукопись XVI в., написанная готическим шрифтом, переведенная на русский язык (и по этой самой причине снабженная объяснениями переводчика) [19]. Более того, Брюсов стремился придать получившемуся вымышленному тексту строгую документальность, в буквальном смысле — научную точность, для чего он готовил зарисовки костюмов со всеми приметами эпохи. Если первое издание «Огненного ангела» украшено авторскими виньетками и снабжено несколькими изображениями, имитирующими изображения эпохи романа, то для второго издания Брюсов значительно расширяет иллюстративный материал и примечания, заново пишет предисловие, где отмечает, что украшения книги воспроизводят гравюры конца XV и XVI вв.: «Исключение составляет одно воспроизведение гравюры самого начала XVII в., которой мы должны были воспользоваться, так как не нашли более раннего гравированного портрета Фауста» [20, с. VIII] (см. подробнее: [3]). Как справедливо отмечает А.В. Лавров, Брюсов был уверен, что привлечение научных данных, полное погружение в мир культуры описываемого периода «открывает художнику новые горизонты, новую глубину, новые темы для творчества» [6, с. 77]. Действительно, именно таковой была эстетическая телеология Брюсова. В его задачи входило и предугадывание будущего[8], так как закономерности прошлого, осознанные и обдуманные, могли бы приблизить его к постижению истины. Поэт должен, «соприкасаясь через “миф” с тайной прошлого, угадать будущее, снять с него “завесу времен”» [4, с. 30]. Недаром и для своих стихотворений Брюсов отбирает и героические мифы («К олимпийцам» «Одиссей», «Эней»), и миф о творчестве («Дедал и Икар»), и миф о красоте любви («Орфей и Эвридика») [4, с. 30].

Истина в таком случае может быть постигнута только на страницах произведения, представляющего собой синтез художественного и научного методов познания. Для Гаспарова антиномия вымысла и истины является продуктивной при рассмотрении творчества конкретных модернистов и выявлении взаимосвязи их художественного опыта и философских воззрений, в том числе взглядов на роль писателя в культуре. Таким образом, можно утверждать, что некоторые теоретические выкладки в статье Гаспарова об антиномичности по-

[8] Об этом пишет А.В. Леденев в статье, посвященной Набокову, отталкиваясь именно от брюсовского понимания задач поэта [8].

этики русского модернизма были инициированы анализом категорий истины и творческого вымысла, содержащихся в программных статьях Брюсова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общ. ред. В.П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
2. *Герасимов К.С.* Научные интересы Валерия Брюсова в его поэтическом творчестве: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тбилиси, 1964. 21 с.
3. *Дровалева Н.А.* Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В.Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) // Новый филологический вестник. 2017. № 2(41). С. 110–118.
4. *Колобаева Л.А.* Полифункциональность неомифологизма в творчестве символистов (В. Брюсов, Вяч. Иванов, И. Анненский) // XII Лосевские чтения: Античность и русская культура Серебряного века / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи, М.Ю. Эдельштейн. М.: Изд-во ФАИР, 2008. С. 27–37.
5. *Коробейников Е.В.* «Мечта» как особая философская категория мировоззрения В. Брюсова // Проблемы истории, филологии, культуры. 1998. Вып. 5. С. 229–235.
6. *Лавров А.В.* Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 629 с.
7. *Леденев А.В.* От Владимира Дарова — к «Дару» Владимира: В. Брюсов и В. Набоков // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван: Лингва, 2004. С. 108–124.
8. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики: в 8 т. М.: АСТ, 2000. Т. 4: Аристотель и поздняя классика. 878 с.
9. *Магомедова Д.М.* Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 677–683.
10. *Максимов Д.Е.* «Апология символизма» Брюсова и его эстетические взгляды 90-х годов // Ученые записки Ленингр. пед. ин-та им. М.Н. Покровского. Л.: [б. и.], 1940. Вып. 2. Т. IV. С. 255–269.

11. *Марков А.В.* Скрытый разговор М.Л. Гаспарова и В.В. Бибихина о Брюсове и рождение академической публичности в 1990-е годы // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2022. № 1 (94). С. 96–100.
12. Материалы к библиографии В.Я. Брюсова: 1974–1994 / сост. Э.С. Даниелян. Ереван: Лингва, 2010. 489 с.
13. *Мурашов А.Н.* Проблема неоклассицизма в русской поэзии 10–20-х годов XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2004. 16 с.
14. *Слинько М.А.* Философия творчества и творческой личности в стихотворении В. Брюсова «Сонет к форме» // Русская литература и философия: постижение человека: Мат. Всерос. науч. конф. Липецк: Ред.-изд. центр ЛГПУ, 2002. С. 176–178.
15. *Тайлакова Е.С.* К вопросу о философско-эстетических взглядах В.Я. Брюсова // Творческая индивидуальность писателя в контексте культурной традиции: сб. ст. Сургут: Сургутский гос. пед. ун-т, 2012. С. 95–102.
16. *Устинов А.Б.* Поэтические прогулки Василия Комаровского или частный случай «антиномичности поэтики русского модернизма» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 92–131.
17. *Хализев В.Е.*, *Холиков А.А.*, *Никандрова О.В*. Русское академическое литературоведение: История и методология (1900–1960-е гг.). М.; СПб.: Нестор-История, 2015. 176 с.
18. *Чиндин И.В.* Философские аспекты творческой эволюции В.Я. Брюсова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. № 2. С. 90–96.
19. *Peterson R.E.* A History of Russian Symbolism. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1993. 254 p.

Источники

20. *Брюсов В.Я.* Огненный ангел. 2-е изд., испр. и доп. примеч. М.: Скорпион, 1909. 374 с.
21. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. 656 с.
22. *Брюсов В.Я.* Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. 720 с.
23. *Гаспаров М.Л.* Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995. 40 с.
24. *Гаспаров М.Л.* Брюсов и буквализм // Поэтика перевода: сб. ст. М.: Радуга, 1988. С. 29–62.
25. *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи: О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 478 с.

26. *Гаспаров М.Л.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология / сост. И. Багдасарян и др. М.: Наука, 1993. С. 5–44.
27. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: в 3 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. II. 501 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-295-318
https://elibrary.ru/BLTTQR
УДК 82.0+81-139
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ОТ АНТИНОМИЙ ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЫ К ТЕКСТУАЛЬНОЙ ИГРЕ: ПОСТСТРУКТУРАЛИСТСКИЕ ОПТИКИ В ПРОЧТЕНИИ СИМВОЛИСТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ А.А. ПОТЕБНИ

© 2026 г. А.В. Марков

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: Статья исследует рецепцию лингвистической теории А.А. Потебни русскими символистами (В. Брюсов, А. Белый, П. Флоренский) через призму постструктуралистской философии (Ж. Деррида, П. Де Ман, Ю. Кристева). Цель работы — не просто применить постструктуралистские категории к историческому материалу, но выявить в самом символизме имманентные прото-постструктуралистские интуиции и напряженности, которые становятся видимыми ретроспективно. Новизна исследования заключается в рассмотрении постструктурализма не как статичного набора идей, а в его внутренней эволюции, что позволяет провести более тонкие и динамичные параллели с развитием мысли самих символистов. Анализируется ключевая антиномия: стремление символистов к онтологизации слова, к обретению в «внутренней форме» гаранта сакрального смысла, с одной стороны, и их же практика, ведущая к деконструкции этого смысла, к обнажению материальной, игровой природы языка — с другой. Показано, что противоречивое отношение символистов к Потебне — от опоры до преодоления — является ярким свидетельством этого движения. Русский символизм рассматривается не как пассивный объект анализа, а как уникальная лаборатория, где вызревали идеи, радикализованные позднейшей философской мыслью XX в.

Ключевые слова: Потебня, символизм, постструктурализм, внутренняя форма, антиномия, деконструкция, язык, Брюсов, Белый, Флоренский

Информация об авторе: Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор, кафедра кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл.,

д. 6, ГСП-3, 125993 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

Для цитирования: *Марков А.В.* От антиномий внутренней формы к текстуальной игре: постструктуралистские оптики в прочтении символистской рецепции А.А. Потебни // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 295–318. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-295-318

FROM THE ANTINOMIES OF INNER FORM TO TEXTUAL PLAY: POST-STRUCTURALIST OPTICS IN READING THE SYMBOLIST RECEPTION OF A.A. POTEBNYA

© 2026. Alexander V. Markov

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article examines the reception of A.A. Potebnya's linguistic theory by the Russian Symbolists (V. Bryusov, A. Bely, P. Florensky) through the lens of post-structuralist philosophy (J. Derrida, P. de Man, J. Kristeva). The aim is not merely to apply post-structuralist categories to historical material, but to identify immanent proto-post-structuralist intuitions and tensions within Symbolism itself, which become visible only in retrospect. The novelty of the research lies in considering post-structuralism not as a static set of ideas, but in its internal evolution, which allows for more subtle and dynamic parallels with the development of the Symbolists' own thought. The key antinomy is analyzed: the Symbolists' striving for the ontologization of the word, for finding in the "inner form" a guarantee of sacred meaning, on the one hand, and their own practice, leading to the deconstruction of this meaning, to the exposure of the material, playful nature of language, on the other. It is shown that the Symbolists' contradictory attitude towards Potebnya — from reliance to overcoming — is vivid evidence of this movement. Russian Symbolism is considered not as a passive object of analysis, but as a unique laboratory where ideas radicalized by the later philosophical thought of the 20th century were maturing.

Keywords: Potebnya, symbolism, post-structuralism, inner form, antinomy, deconstruction, language, Bryusov, Bely, Florensky

Information about the author: Alexander V. Markov, DSc in Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 6, GSP-3, 125993 Moscow, Russia; Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

For citation: Markov, A.V. "From the Antinomies of Inner Form to Textual Play: Post-Structuralist Optics in Reading the Symbolist Reception of A.A. Potebnya." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 295–318. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-295-318

Введение: Проблемное поле и методология

Тема настоящего исследования находится на пересечении двух масштабных интеллектуальных традиций: философско-лингвистических исканий русского символизма, сфокусированных на наследии Александра Афанасьевича Потебни, и критического аппарата французского и англо-американского постструктурализма. Наша цель заключается не в механическом приложении готовых теоретических конструктов к историко-литературному материалу. Подобный подход был бы анахронизмом и не позволил бы увидеть специфику самого символистского проекта. Вместо этого мы ставим задачу выявить в самом сердце символизма те протопостструктуралистские интуиции и внутренние напряженности, которые становятся видимыми только ретроспективно, сквозь призму более позднего философского языка.

Фигура А.А. Потебни является ключевой для этого диалога сквозь время. Его версия гумбольдтианства, обогащенная достижениями фольклористики и ассоциативной психологии, и, в частности, концепция «внутренней формы слова» как живого, образного ядра, связывающего мысль и язык, стала для символистов не просто теорией, но полем интеллектуальной битвы. Во «внутренней форме» они увидели потенциальный ответ на свои онтологические запросы — возможность обосновать магическую, теургическую природу

слова, его непосредственную связь с сущностями мира. Однако сама теория Потебни, как будет показано, содержала в себе семена будущего конфликта: с одной стороны, она утверждала неразрывную связь между словом и смыслом, а с другой — подчеркивала историческую изменчивость и неустойчивость этой связи. Такая внутренняя противоречивость потебнианского наследия сделала его идеальным катализатором для символистов, в творчестве которых онтологизация слова постоянно оборачивалась его деконструкцией [4]. Фундаментальный труд А.А. Глухова, помещающий русский идеализм в общий структурный контекст постницшеанского преодоления платонизма, и представляющий символизм как необходимый этап становления социально-политических теорий XX в., позволяет увидеть в лингвофилософских исканиях символистов часть глобального интеллектуального сдвига, направленного на поиск новых оснований мысли после кризиса классической метафизики [3, с. 12].

Таким образом, русский символизм, с одной стороны, предстает не локальным явлением, а полноправным участником общеевропейского процесса переоценки отношений между языком, сознанием и бытием; с другой — не только как объект для постструктуралистского анализа, но и как уникальная лаборатория, где в зародышевой форме вызревали многие идеи, радикализованные последующей философской мыслью XX в. Реконструкция этого «русского протопостструктурализма» позволяет, во-первых, глубже понять сам символизм и, во-вторых, прояснить различия внутри самого постструктуралистского поля, например, между деконструкцией Деррида и риторическим анализом де Мана, которые по-разному артикулируют проблему отношения между смыслом и материей знака. Потебнианство живо и сейчас: так, Д.В. Кобленкова, анализируя категорию условности в советском и постсоветском литературоведении, прямо возводит ее к идее Потебни о неизбежной символизации искусства, обусловленной наличием «свободного пространства смысла» между внутренней и внешней формой [7, с. 7].

Концепт «внутренней формы слова» у А.А. Потебни: основа для символистских спекуляций

Чтобы понять напряженность символистской рецепции, необходимо кратко обозначить те аспекты теории Потебни, которые оказались в центре их внимания. В своей концепции слова Потебня

выделял три составляющих: 1) *внешняя форма* (звуковой облик, фонетическая оболочка); 2) *внутренняя форма* (образ, ближайшее этимологическое значение, тот способ, которым содержание представляется в слове); и 3) *собственно значение* (содержание, понятие) [32, с. 114].

«Внутренняя форма» — сердцевина потебнианской лингвистики [6]. Она является тем мостом, который связывает абстрактное понятие с чувственным образом. Например, во слове «подснежник» внутренней формой является образ «под снегом», который когда-то был актуальным для носителей языка.

> «*Внутренняя форма* слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета и, наоборот, одно слово, совершенно согласно с требованиями языка, может обозначать предметы разнородные» [32, с. 91].

Потебня настаивал на том, что язык — это не застывшая система, а непрерывный творческий акт (*энергейя*, по В. Фон Гумбольдту), и поэзия является высшим проявлением этой творческой силы. Задача поэта — оживлять утрачиваемую со временем образность языка, вновь наполнять слова живым смыслом:

> «В известные периоды живость внутренней формы дает мысли возможность проникать в прозрачную глубину языка; слово, обозначающее, положим, старость человека, своим сродством со словами для дерева указывает на миф о происхождении людей из деревьев, по-своему связывает человека и природу, вводит, следовательно, мыслимое при слове *старость* в систему, своеобразную, не соответствующую научной, но предполагаемую ею» [32, с. 145].

Именно здесь и заключено фундаментальное противоречие, сделавшее Потебню столь важным и одновременно проблематичным для символистов. С одной стороны, его теория предлагала онтологическое обоснование слова: внутренняя форма представала как гарант смысла, как свидетельство изначальной, почти сакральной связи между знаком и обозначаемым. Это открывало путь для символистской теургии — веры в то, что поэт, манипулируя внутренней формой, может непосредственно влиять на реальность. С другой сто-

роны, Потебня подчеркивал историческую изменчивость и ситуативное умирание внутренней формы. Слово, по его мнению, со временем «стирается», превращаясь из живого образа в условный знак:

> «Если помнится центральный признак образа, выражаемый словом, то он, как мы уже сказали, имеет значение не сам по себе, а как знак, символ известного содержания; если вместе с образованием понятия теряется внутренняя форма, как в большей части наших слов, принимаемых за коренные, то слово становится чистым указанием на мысль, между его звуком и содержанием не остается для сознания говорящего ничего среднего. Представлять значит, следовательно, думать сложными рядами мыслей, не вводя почти ничего из этих рядов в сознание» [32, с. 146–147].

Эта идея исторической неустойчивости, принципиальной незавершенности языкового смысла, предвосхищала позднейшие идеи деконструкции о нефинализируемости значения и его зависимости от бесконечного контекста. Таким образом, теория Потебни изначально содержала в себе зерно как для онтологического укрепления слова, так и для его последующего размыкания в поле текстуальной игры.

Символистский проект: между онтологизацией и деконструкцией слова

Общий контекст символистского отношения к языку определялся его романтически-онтологическими претензиями. Символисты видели в слове не просто инструмент коммуникации, а магический ключ к постижению высших, трансцендентных сущностей. Их проект был грандиозной попыткой онтологизировать слово, вернуть ему утраченную сакральную силу, сделать его проводником в мир идей и первообразов. Слово-символ должно было не описывать реальность, а являть ее сокровенную суть, быть «окном» в инобытие.

Однако парадоксальным образом сама практика и теория символизма постоянно порождала противоположную тенденцию. Стремление к абсолютному смыслу, к преодолению материальной оболочки знака, наталкивалось на сопротивление самой материи. Интенсивная работа со звуком, ритмом, графикой, многослойными ассоциациями — всем тем, что составляет плоть языка, — вела к обнажению условности знака, к акцентированию его игровой, дифференциальной природы. Чем больше символист-теург пытался подчинить сло-

во высшему смыслу, тем больше символист-мастер обнаруживал его самостоятельную, почти автономную жизнь. Эта внутренняя антиномия — между волей к абсолюту и осознанием принципиальной опосредованности, материальности языкового выражения — и делает диалог символизма с постструктурализмом особенно продуктивным. Символисты, сами того не ведая, оказались на переднем крае той критики метафизики присутствия, которую позже развернули Деррида и его последователи.

Рассмотрение антиномий символизма не ограничивается триадой Брюсов — Белый — Флоренский. Как показывает К.Ю. Лаппо-Данилевский, Вячеслав Иванов, находясь в сложном диалоге и с потебнианством, и с утверждающимся формализмом, стремился обновить психолингвистическую теорию, выдвинув понятие «звукообраза» как изначальной сопряженности звука и смысла [9, с. 45]. Эта общесимволистская установка на поиск изначальной, дорациональной связи между знаком и сущностью, восходящая к платонизму, получает в работах А.И. Пигалева [19; 20; 21] серьезное философское обоснование. Исследователь, анализируя границы «визуального режима модерна», указывает, что переход от «неорганизованного мышления» премодерна к логике модерна был сопряжен с подавлением синкретического, «бриколажного» способа видения и мышления [21, с. 15]. Символистский проект, с этой точки зрения, можно рассматривать как попытку реактивации этого «дологического» пласта сознания внутри самой эпохи репрезентации, что сближает его с позднейшими поисками деконструкции, стремящейся вскрыть подавленные возможности мышления.

Валерий Брюсов: ученый-деконструктор versus поэт-теург

Анализ отношения Валерия Брюсова к Потебне наглядно демонстрирует это внутреннее противоречие. В фигуре Брюсова сосуществовали, а часто и конфликтовали, два начала: «ученого»-филолога, трезвого аналитика языка, и поэта-символиста, провозглашавшего его теургическую функцию.

Как уже показано в наших предыдущих исследованиях, Брюсов, опираясь на Потебню, сознательно деконструировал классические лингвофилософские модели, интерпретируя язык как поле временных условностей, где искусство существует в антиномии уже сложившихся и потенциальных форм [12]. Его метод, основанный на подчас произвольном обращении с историко-философскими данными

для обоснования общезначимости поэзии, предвосхищает постструктуралистскую деконструкцию, акцентируя противоречивость языковых структур. Эта «политика темпоральности», направленная на манипуляцию эстетическим опытом для широкого признания, сближает Брюсова с некоторыми стратегиями исторического авангарда [14]. В этом ключе брюсовская рецепция Потебни, как мы уже показывали, оказывается не пассивным усвоением, а активным инструментом литературной борьбы, где учение о «внутренней форме» используется для деконструкции базовых антиномий и утверждения новой — между онтологией и гносеологией искусства.

Для Валерия Брюсова, чье мировоззрение было отмечено прогрессизмом и рационализмом, усвоенными через школьный канон, кантовские антиномии выступали не как трагический тупик, но как фундаментальный закон мысли, который можно и нужно применить к теории языка. В его подходе к Потебне ясно прослеживается работа кантовской дихотомии между рассудком (Verstand), оперирующим конечными, ясными понятиями, и разумом (Vernunft), стремящимся к безусловному синтезу и постижению абсолютного. Брюсов-филолог, «ученый», действует в поле рассудка. Здесь он принимает Потебню как систематизатора, вскрывающего механизмы языковой образности. Его лингвистические штудии — это трезвый анализ «внутренней формы» как исторического конструкта, подверженного изменению и «стиранию». В итоговом труде «Синтетика поэтики» (1924) Брюсов, пытаясь синтезировать потебнианство и марксизм, прямо говорит об этом: «С развитием речи первые два элемента имеют наклонность к вымиранию. Современный человек непосредственно не воспринимает звука слова и уже не чувствует скрытого в нем образа; слова все больше и больше становятся значками понятий» [31, с. 336]. В этом ключе теория Потебни интерпретируется им почти позитивистски: язык есть объективная данность, чья структура может быть изучена и классифицирована. Эта позиция соответствует антитетической стороне кантовских антиномий, которая, по замечанию Флоренского, настаивает на «непредставимости» конечного, замкнутого мира смысла, требуя бесконечного движения вглубь языковой материи, в бесконечный ряд причин и условий [35].

Однако Брюсов-символист, «теург», устремлен к кантовскому разуму, к безусловному. Его поэтологический манифест «Ключи тайн» (1904) — это гимн разуму, стремящемуся преодолеть все ограничения рассудка (в кантовском смысле):

> «Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд, задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами» [31, с. 97].

Для этого Брюсова «внутренняя форма» Потебни превращается из объекта анализа в инструмент теургии, в точку опоры для прорыва к абсолюту. Если рассудок видит в слове условный знак, то разум требует, чтобы слово было самой сущностью. Таким образом, брюсовская рецепция Потебни оказывается полем применения кантовской антиномии: рассудочный анализ языка, видящий в нем конечную, дискретную систему, вступает в неразрешимое противоречие с разумным синтезом, требующим от языка бесконечной, абсолютной выразительности. Брюсов не разрешает это противоречие, но проживает его, и в этом «глитче» между двумя установками — аналитической деконструкцией и онтологизацией — рождается уникальный напряженный характер его творчества, предвосхищающий позднейшие попытки помыслить одновременно и системность, и радикальную открытость языкового знака.

Со стороны «ученого» Брюсов принимал и глубоко усвоил идеи Потебни об исторической изменчивости языка. Его собственные лингвистические штудии, вполне потебнианский интерес к этимологиям, к технике стиха, можно рассматривать как своеобразную «деконструкцию до деконструкции». Брюсов-аналитик видел в языке не сакральную данность, а исторический конструкт, материал, подчиняющийся определенным, поддающимся изучению законам. В этом ключе он воспринимал и Потебню — как исследователя, вскрывающего механизмы работы языковой образности. Потебня открывает возможность применить категорию внутренней формы к анализу конкретных поэтических текстов, что свидетельствует о трезвом, почти структуралистском подходе к языку как к системе, на чем и настаивает М.Л. Гаспаров. В статье «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец» он проницательно показывает, как множество образцов, от Верлена до Верхарна и Пастернака воспринимались Брюсовым не просто как предмет для подражания, а как внутренняя форма для нового внешнего разнообразия возможностей русского стиха: «Брюсов-теоретик и Брюсов-практик идут здесь в ногу: первый подмечает тенденцию, второй реализует и даже гиперболизирует ее» [2, с. 417].

Однако Брюсов-поэт провозглашал иную программу. В своих манифестах он говорил о поэте как о демиурге, маге, творящем новые

миры силой слова. «Создания искусства — это приотворенные двери в Вечность», — писал он в «Ключах тайн» [31, с. 94]. Здесь слово должно было преодолеть свою материальную ограниченность, стать проводником абсолютного смысла. В этом стремлении Брюсов пытался опереться на Потебню, видя во «внутренней форме» тот самый механизм, который позволяет слову быть не условным знаком, а живым воплощением идеи.

Это противоречие порождало специфические «сбои» и «глитчи» в его освоении теории. В уже упоминавшемся позднем, вполне советском научном выступлении «Синтетика поэтики» Брюсов, с одной стороны, пытается выстроить строгую научную систему на основе потебнианских категорий, а с другой — постоянно сбивается на язык мистических откровений, когда речь заходит о творческом акте:

> «Истинный поэт, создавая свое произведение, мыслит синтезами представлений. В них-то и выражается его подлинная идеология. Напротив, те отвлеченные, аналитические суждения, которые он вводит в свое произведение, могут в гораздо меньшей степени отражать его подлинное миросозерцание» [31, с. 338].

Получается, что синтез представлений не может контролироваться суждениями, но оказывается эффектом творчества как теургического акта, обеспечивающего наиболее надежный и всемирный синтез. Можно было бы разобрать всю эту статью как удивительный документ, где Брюсов, настаивая на научной пользе поэзии, враждует против научного аналитизма, говоря о поэзии как мышлении образами, производящем новые идеи, т. е., по сути, новые теургические инструменты. Отношение Брюсова к Потебне — это напряженный диалог между позицией трезвого аналитика, видящего в слове исторический конструкт, и позицией мага, верящего в его абсолютную творческую мощь. Это диалог, в котором сама возможность «внутренней формы» как гаранта смысла постоянно ставится под сомнение аналитической практикой.

Это внутреннее противоречие Брюсова находит удивительные параллели в эволюции постструктуралистской мысли. Его позиция «ученого-филолога», вскрывающего исторические наслоения и условность языковых конструкций, предвосхищает холодную аналитичность позднего Поля де Мана, с его интересом к «идеологии эстетического» и «сопротивлению теории», где язык предстает как материальный механизм, несущий в себе следы своих исторических мистификаций: «В качестве свободного агента естественная установка

автора принуждает его к экспансии, к сохранению себя для всего мира, однако он испытывает постоянную фрустрацию и лишенность из-за ограничений, налагаемых на него формой» [11, с. 64]. В то же время, брюсовская вера в теургическую мощь слова, в его способность творить новые миры, перекликается с пафосом раннего Деррида — не столько с его более поздними текстами о справедливости и гостеприимстве, сколько с радикальным жестом «Грамматологии» [5], где письмо (écriture) понимается как изначальная и безграничная сила смыслопорождения, предшествующая метафизике присутствия. Таким образом, в фигуре Брюсова одновременно угадываются два полюса будущего постструктуралистского проекта: его ранняя, нигилистически-освободительная фаза (ранний Деррида) и его поздняя, трезво-критическая фаза (де Ман и его школа) [11].

Андрей Белый: от внутренней формы к ритмическому жесту и анаграмматическому смыслу

Если Брюсов воплощал в себе противоречие между ученым и теургом, то Андрей Белый представляет собой наиболее радикальную и системную попытку не просто применить теорию Потебни, но диалектически преодолеть ее, выйдя к новым горизонтам понимания языка. В его работах — от ранних статей до фундаментального труда «Глоссолалия. Поэма о звуке» [29] — концепт «внутренней формы» подвергается кардинальной трансформации. Она постепенно утрачивает свою исконную связь с устойчивым этимологическим образом и превращается в динамический, энергетический жест, имманентный самой звуковой и ритмической материи слова.

Современный взгляд на наследие Белого позволяет глубже понять генезис его энергетической модели языка. Н.В. Патроева, анализируя семантический потенциал слова и цитируя беловский «Символизм»: «…восприятие живой, образной речи побуждает нас к творчеству… и поэтический образ досоздается — каждым; образная речь плодит образы; каждый человек становится немного художником, слыша живое слово», — напоминает, что этот тезис полностью зависим от Потебни [17, с. 67]. Акцент на со-творчестве адресата, на безграничной изменчивости смысла в противовес «неподвижному» образу, является краеугольным камнем подхода Белого. Однако, как мы уже говорили, радикальное переосмысление Потебни было общим местом для символистов. Если Брюсов видел в языке поле условностей, то Белый, напротив, стремился найти в нем онтологическую основу, «соборную

среду», объединяющую индивидуальное творчество и коллективное сознание [12]. Его интерес к «звукообразам» и праязыку сталкивался с фундаментальной проблемой: любая вера в существование Праязыка, как отмечает В.А. Сухарева, сравнившая Андрея Белого и Жака Деррида, исключает саму необходимость познания, превращая его в простое «воспроизведение и повторение имплицитно содержащегося в Праязыке Первознания» [22, с. 354]; ср.: [24]. Таким образом, проект Андрея Белого балансирует на грани онтологизации и деконструкции, предвосхищая позднейшие споры о природе смысла.

Для Белого, глубоко и систематически изучавшего Канта и пережившего период его буквального «боготворения», а затем и столь же страстного отвержения, антиномичность была не внешней проблемой, а внутренним двигателем его мысли. Если Брюсов применял антиномию к языку, то Белый увидел, что сам язык, в его динамике, и есть процессуальное развертывание антиномии. Его попытка преодолеть Потебню — прямая проекция попытки преодолеть Канта. Белый воспринял от Канта саму структуру антиномического мышления, но отверг его агностический вывод о непознаваемости «вещи в себе». Для Белого антиномии — не иллюзия, которую нужно развеять, указав на идеальность пространства и времени, а живая пульсация самой реальности, которая должна быть снята в высшем синтезе.

Именно этот синтез он и пытается осуществить, трансформируя потебнианскую «внутреннюю форму». Статичная, данностная «внутренняя форма» Потебни, гарантирующая смысл, соответствует для Андрея Белого рассудочному моменту, кантовскому «закону тождества», который фиксирует понятия. Но этого недостаточно. Подлинная жизнь языка, по Белому, раскрывается в его динамике, в ритме, жесте, звуке, что соответствует кантовскому «закону достаточного основания», требующему бесконечного выхода за пределы любого данного А: «Непосредственная передача тех или иных сторон действительности — вот область пространственных форм искусства. В поэзии мы встречались с посредственной передачей всей действительности» [30, с. 133]. Андрей Белый диалектически снимает антиномию: «внутренняя форма» перестает быть устойчивым образом-посредником и становится самой энергией смыслопорождения, имманентной материи языка. Его интерес к анаграммам и ритму — это поиск того синтеза, где тождество (узнаваемый звуковой повтор) и различие (бесконечный сдвиг смысла) совпадают. В его системе мысли Кант преодолевается через радикализацию его же метода: антиномия не запрещает познание абсолютного, а, наоборот, служит его единственным путем, который пролегает не в сфере чистого

разума, а в стихии творящего языка, где «[в]есь процесс творческой символизации уже заключен в средствах изобразительности, присущих самому языку» [30, с. 323], что и рождает непрестанное творческое движение.

В статьях, вошедших в книгу «Символизм» (1910), Андрей Белый постоянно исходит из потебнианской посылки: язык есть творчество, а поэзия — его высшая форма. Однако для него творчество — это не восстановление утраченного этимологического образа, а спонтанный взрыв, рождение смысла *здесь и сейчас* в акте произнесения-слышания. Именно в этом он видит органичность слова, в отличие от схематичности других искусств. В таком ракурсе «внутренняя форма» перестает быть застывшим историческим наследием и становится функцией ритма, интонации, звукового повтора. Знаменитый многостраничный анализ ритма русских ямбов, как и анализ магии слов [30] — это, по сути, попытка обнаружить «внутреннюю форму» не на уровне лексемы, а на уровне сверхфразового единства, ритмической волны, которая и является подлинным носителем смысла-энергии.

Такой подход удивительно созвучен постструктуралистским интуициям, в частности, концепту «гено-текста» Юлии Кристевой. Кристева противопоставляет «фено-текст» (завершенное высказывание, коммуникативное сообщение) и «гено-текст» — досубъектную, ритмически-звуковую пульсацию («При восхождении по вертикали мы обнаруживаем (лингвистическую) операцию порождения фенотекста» [8, с. 294]), следы которой присутствуют в тексте в виде нарушений синтаксиса, звуковых повторов, ритмических сбоев:

> «Мы видели, что акт, конституирующий знак, является актом деспациализации: он сводит объем к поверхности, практику — к звуковой цепочке и, вытесняя многомерность, ставит на ее место интенциональность, то есть смысл» [8, с. 99].

Анализ Андреем Белым стихотворной речи — это, по сути, поиск «гено-текстуального» измерения, той самой «хоры» (термин как Деррида [5, с. 79–80], так и Кристевой, сближающей его с женской утробой), где смысл еще не оформился, но уже пульсирует в виде ритмических и звуковых жестов. Интерес Белого к анаграммам, палиндромам, звуковой инструментовке стиха можно прочитать как интуитивное предвосхищение идеи Жака Деррида о письме как игре различий [5], где смысл рождается не из референции к внеязыковой реальности, а из дифференциальных отношений между знаками.

Особую значимость в этом контексте приобретает интермедиальный аспект мысли Белого. Его антропософские поиски «внутренней формы» в ритме и звуке — это попытка выйти за пределы чисто вербальной семиотики в область музыки и жеста. Здесь продуктивно сопоставление с медиатеорией Фридриха Киттлера, который настаивал на материальной, технической обусловленности дискурсивных сетей [28]. Подобно тому как Киттлер анализировал, как фонограф или пишущая машинка трансформируют саму природу письма, Белый интуитивно чувствовал, что «носителем» смысла является не абстрактное слово, а конкретная звуковая материя, ритмическое тело стиха, которое можно измерить и просчитать, но чья смыслопорождающая энергия всегда ускользает от финальной концептуализации. Его теория предстает как попытка найти новый, не-потебнианский фундамент для языка, основанный уже не на образе-представлении, а на ритме и музыке, что предвосхищает не столько «критику медийного постиндустриального капитализма», сколько сам подход, рассматривающий медиум (звук, ритм) как со-автора смысла.

Таким образом, у Андрея Белого происходит окончательный разрыв с онтологизирующей трактовкой «внутренней формы». Слово для него — это не статичный носитель смысла, а энергетический сгусток, вихрь звуков и ассоциаций, чей смысл принципиально нестабилен и зависит от его положения в ритмико-интонационном потоке. В его системе символизм максимально приближается к тому, что позже будет названо «текстуальностью» — бесконечной игрой означающих, где любой финальный смысл откладывается.

Радикализм беловского проекта позволяет провести параллели не только с константами постструктуралистской мысли, но и с ее внутренней эволюцией. Его ранние поиски «гено-текстуальной» пульсации в ритме и звуке напрямую созвучны проекту ранней Юлии Кристевой, с ее интересом к «семиотическому хору» и взрывной, до-символической телесности, предшествующей устойчивому означающему. Однако по мере того, как Белый движется к созданию все более универсальных, хотя и антиномичных, систем («Глоссолалия»), его мысль начинает сближаться с интенциями позднего Деррида 1980-х годов, который, не отказываясь от идеи *дифферанса*, все чаще говорит о «мессианском без мессианизма», о некоем «грядущем» (à venir) смысле, который не присутствует, но чье ожидание структурирует опыт [27]. Аналогично, Белый, разрушая старую онтологию, стремится построить новую — на основе музыки и ритма, предвосхищая этот дерридианский жест ожидания смысла, который всегда в процессе, но никогда не дан окончательно.

Павел Флоренский: теологическая онтология слова versus семиотический анализ

Наиболее глубокое и парадоксальное прочтение кантовских антиномий мы находим у Павла Флоренского, который, будучи блестящим математиком, досконально проанализировал их логическую структуру в работе «Космологические антиномии И. Канта» [34], но при этом видел в Канте «столп злобы богопротивныя», как он заявил во вступительной речи к защите своей диссертации. Этот конфликт проистекает из фундаментального расхождения в цели: если Кант, по мнению Флоренского, использует антиномии, чтобы показать невозможность рационального познания абсолютного и, следовательно, невозможность культа как осмысленного соединения с трансценденцией, то Флоренский видит в антиномичности само условие возможности веры и догмата. Для него антиномия — не признак слабости человеческого разума, а отражение антиномичности самой Божественной реальности, которая не может быть уложена в прокрустово ложе закона тождества.

Этот подход определяет и его рецепцию Потебни. Флоренский строит свою собственную, теологическую антиномию слова. С одной стороны, как православный мыслитель, он утверждает тезис: слово, особенно имя Божие, есть сама энергия божественной сущности, «внутренняя форма» является прямым откровением Логоса в материи, она являет «силу Логоса, претворяющего в Разум косные, темные и слепые стихии» [35, с. 165]. Это соответствует онтологизирующему прочтению Потебни, где связь между звуком и смыслом абсолютна и богоустановленна. С другой стороны, Флоренский, семиотик и историк культуры, выстраивает антитезис: этот абсолютный смысл дан человеку только через конкретные, изменчивые, материальные языковые механизмы, культурные коды и исторические наслоения, которые подвержены исследованию и анализу. В этом он радикализирует вторую, «разлагающую» сторону теории Потебни.

Разрешение этой антиномии у Флоренского не логическое, а онтологическое и мистическое. Он не снимает противоречие, а удерживает его в напряжении, усматривая в этом суть догматического сознания. «Внутренняя форма» Потебни становится у него точкой встречи двух планов бытия: нетварной, воспринимаемой индивидом божественной энергии и тварной общей материи языка: «Внешняя форма служит общему разуму, а внутренняя — индивидуальному» [35, с. 234]. Таким образом, Флоренский использует логический аппарат Канта для целей, прямо противоположных кантовским: чтобы

обосновать не невозможность, а возможность культового, мистического соединения с абсолютом через слово, которое одновременно и условно (как человеческий знак), и безусловно (как божественная энергия), — на что он и тратит много усилий далее, обосновывая магичность слова через физикалистские и медиалогические модели энергии [35, с. 254–258]. Его отношение к Потебне — это модель того, как символизм пытался преодолеть кантовский агностицизм, не отвергая его критический пафос, но превращая его в основание для новой, антиномической онтологии.

Флоренский предлагает, пожалуй, самый сложный и антиномичный случай, представляя собой уникальный синтез, в котором предельная онтологизация слова сосуществует с его тончайшим семиотическим анализом. С одной стороны, Флоренский как православный мыслитель выстраивает цельную теологическую онтологию слова, восходящую к неоплатонизму и патристике, где Слово (Логос) является прямой энергией божественной сущности. В этом ключе он использует и Потебню, видя во «внутренней форме» проявление божественного замысла, сокрытого в материи языка. Для Флоренского имя — не условный знак, а сама сущность именуемого, его «энергия». Эта позиция наиболее полно выражена в его работе «Имена» и тесно связана с философией имяславия, которая утверждает, что «имя Божие есть сам Бог». Здесь «внутренняя форма» обретает статус абсолютного гаранта смысла, богоустановленной связи между звуком и идеей.

С другой стороны, Флоренский, семиотик и лингвист, в той же работе «Имена» [33] проводит виртуозный структурный, историко-культурный и лингвистический анализ имен, показывая, как высший, божественный смысл преломляется через конкретные культурные коды, фонетические законы и языковые механизмы. Он скрупулезно исследует звуковые оболочки слов, их этимологию, их бытование в разных традициях, демонстрируя, что путь имени в истории — это история его материальных воплощений и трансформаций.

Это создает уникальное и напряженное противоречие между абсолютной, богословской гарантией значения и его относительным, культурно и материально обусловленным историческим воплощением. Флоренский, по сути, описывает тот же разрыв, что и Деррида — разрыв между «трансцендентальным означаемым» (Бог как абсолютный смысл) и игрой означающих (историческая жизнь слова); но в отличие от французского философа, он стремится не деконструировать этот разрыв, а удержать обе стороны в парадоксальном единстве. Его можно интерпретировать как специфически религиозный вариант проблемы, поднятой позднейшей деконструкцией.

Важно подчеркнуть, что трактовка Флоренским божественной энергии как оперативного медиума является глубоко синтетической и укоренена не только в паламитском богословии, но и в философско-лингвистической традиции, идущей от Вильгельма фон Гумбольдта и Александра Потебни. От Гумбольдта Флоренский заимствует фундаментальный тезис о языке как непрерывной творческой деятельности (energeia), а не застывшем продукте (ergon). Эта лингвистическая «энергейя» становится для него секулярным аналогом и инструментом осмысления богословской «энергии» — нетварной божественной силы, сообщаемой твари. Далее, он диалектически снимает и преодолевает потебнианскую концепцию «внутренней формы». Если у Потебни «внутренняя форма» — это исторически изменчивый и в конечном счете стирающийся образ-посредник, то Флоренский онтологизирует и абсолютизирует этот механизм. В его системе «внутренняя форма» слова, особенно имени Божьего, становится неизменным каналом, самой оперативной структурой, через которую божественная энергия-энергейя сообщается миру. Таким образом, Флоренский строит свою теорию имени на уникальном синтезе: паламитское учение об энергиях обеспечивает онтологический статус передаваемого содержания, а гумбольдтианско-потебнианская лингвистика — функциональное описание самого медиативного процесса, превращая имя в динамический аппарат по трансляции абсолютного смысла.

Д.С. Бирюков и А.А. Гравин показывают, как гумбольдтианско-потебнианская линия, связанная с «внутренней формой», и «магико-ориентированная» линия в размышлениях о слове сходятся в принципе интенциональности [1, с. 281]. Мера «магической мощи» слова связывается Флоренским с мерой присутствия личностной интенции в речи, что позволяет ему преодолеть психологизм поздних потебнианцев. Эта интенциональная энергия получает у Флоренского теологическое измерение в контексте имяславия, воспринятого теургически [24] и, добавим уже мы чуть ниже, медиаархеологически.

Действительно, особая глубина и современность интерпретации имяславия у Флоренского открывается сквозь призму медиаархеологии [25; 28]. В отличие от упрощенного мистического прочтения, где Имя и Бог мыслятся в статичном тождестве, Флоренский предлагает динамическую и, по сути, медиальную модель. Он воспринимает Имя не как субстанцию, а как энергию — категорию, заимствованную им одновременно из паламитского богословия и из гумбольдтианско-потебнианской философии языка. В такой синтетической конструкции Имя-как-энергия функционирует как универсальный медиативный

интерфейс, осуществляющий передачу божественного присутствия через материальную специфику языкового знака — его фонетику, графику, этимологию. Флоренский-богослов и Флоренский-семиотик здесь неразделимы: его анализ имяславческих текстов превращается в скрупулезное исследование материальных носителей благодати, где богословская онтология встречается с техникой.

Этот «мистический панмеханизм» позволяет провести уже прямую параллель с проектом медиаархеологии, в частности, с работами Фридриха Киттлера [28] и Зигфрида Цилински [25]. Подобно тому, как Киттлер настаивал на том, что «медиумы определяют нашу ситуацию», исследуя, как фонограф или кинематограф переопределяют саму возможность записи и передачи опыта, Флоренский анализирует имя как архаичный, но предельно эффективный медиативный аппарат. Его интерес к технике молитвы, к материальному воплощению слова в иконе или литургическом действе, созвучен стремлению Цилински отыскать в истории медиа «глубокое время» [25] альтернативных и подавленных путей развития. А его скрупулезное внимание к тому, как именно божественная энергия кодируется в фонетических и графических структурах, предвосхищает интерес Киттлера к «материальному слову» и тому, как конкретные технологии письма — от свитка до цифрового кода — формируют саму ткань культурного и, в случае Флоренского, сакрального опыта. Таким образом, версия имяславия Флоренского предстает не просто богословской доктриной, а грандиозной медиа-теорией до медиатеории, где универсальным медиумом выступает сам язык, понимаемый как богоустановленный «инструмент» по трансляции трансцендентного в имманентное.

В связи с большим количеством существующих исследований по имяславию, фокус в нашем анализе смещается на вопрос *механики*. Флоренский выстраивает своего рода *мистический панмеханизм*. Он верит, что божественный смысл не просто присутствует в имени, но передается через строго организованные материальные каналы — звуковые вибрации, графические начертания, ритмические структуры. Вера в то, что трансцендентное имманентно материальной организации знака, предвосхищает критику структуралистского прочтения медиа как нейтральных кодов и каналов и одновременно радикально отличается от нее. Постструктуралистская медиатеория (как у Киттлера) настаивает на том, что материальная организация медиа сама формирует смысл, не отсылая ни к какой внешней трансценденции. Флоренский же утверждает, что материальная организация языка *и есть* тот самый божественный интерфейс, механизм

передачи абсолютного смысла. Его система — это онтологизированный структурализм, где структура не просто описывает отношения между элементами, но является отражением божественного Логоса.

Г.Л. Тульчинский, анализируя множественные истоки «глубокой семиотики», указывает на имяславие как на ключевой феномен, в котором личностное переживание предстало условием порождения социально-культурного опыта, обусловившего религиозно-реформационный потенциал «серебряного века» [23, с. 120]. Разумеется, этот реформационный комплекс, не приведший к исторической Реформации, потом реализовывался, как отмечает Л.А. Петрова, в области модальностей, когда и литургическое слово понимается как особая модальность у С.Н. Булгакова [18, с. 228]. Но модальный подход не противоречит медиа-деконструкции: актуализация сакральной отнесенности зависит не от самого имени, а от способа его употребления в речи, например, в молитве, что тоже говорит о медиаобеспечении слова. Весь этот комплекс идей — энергия, интенциональность, магичность — позволяет рассматривать Флоренского не только как богослова, но и как создателя оригинальной медиа-антропологии.

Уникальность антиномии Флоренского позволяет провести сложные параллели с поздними фазами постструктурализма. Если его теологический тезис об онтологии имени кажется диаметрально противоположным любой деконструкции, то его антитезис — скрупулезный семиотический анализ — находит неожиданного союзника в поздней философии Жана-Люка Нанси, в его концепции «расчлененной со-вместности» (être singulier pluriel) и «деконструкции христианства» [16]. Как и Флоренский, Нанси интересует не отрицание трансценденции, но ее «взвешенное открытие» (déclosion) внутри самого имманентного опыта. С другой стороны, мистический панмеханизм Флоренского, его вера в то, что божественный смысл передается через материальные механизмы языка, как мы уже сказали, предвосхищает медиа-археологический проект позднего Фридриха Киттлера, который изучал, как технические медиумы (от фонографа до кода) детерминируют сами возможности «письма» и смысла, по сути, являясь современной, секулярной версией идеи о материи как божественном интерфейсе. Итак, Флоренский оказывается в диалоге не с ранним, «разрушительным», постструктурализмом, а с его зрелыми версиями, занятыми поиском новых (пост-метафизических) форм трансцендирования и анализа материальных условий самого смысла.

Заключение. Символизм как преддверие постструктуралистского поворота

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что русский символизм, при всех его романтически-онтологических предпосылках, связанных с социально-политическим контекстом эпохи (от элитистского индивидуализма до коллективных духовных исканий имяславия), осуществил глубочайшую и во многом провидческую работу с языком, которая привела его к осознанию проблем, центральных для постструктурализма. Подобно тому как сам постструктурализм возник как результат непредсказуемых деформаций поля левой политики, обнаживших усложненные структуры самого общества, символизм, пытаясь найти язык для выражения нового мироощущения, обнажил усложненную и антиномичную структуру самого языка.

Противоречивое отношение символистов к Потебне — от попыток опереться на его теорию как на фундамент для онтологизации слова до стремления ее превзойти и трансформировать — является ярким свидетельством этого движения. Они интуитивно нащупали зыбкость границы между «внутренней формой» как гарантом стабильного смысла и «материей» языка как полем бесконечной игры, дифференциации и смыслопорождения. В лице Брюсова мы видим раскол между аналитиком-деконструктором и теургом. В лице Андрея Белого — радикальный сдвиг от статичного образа к динамическому ритмическому жесту, предвосхищающий интерес постструктурализма к до- и вне-смысловым пульсациям текста. В лице Флоренского — парадоксальное единство абсолютной теологической гарантии значения и его тотальной зависимости от материальных, семиотических механизмов.

Таким образом, сквозным сюжетом, объединяющим рецепцию Потебни в символизме и последующее развитие постструктурализма, является *отчетливый дрейф от ранней радикальности к поздней сложности*. Этот вектор прослеживается на всех уровнях анализа: ранний Брюсов, разрывающийся между теургией и анализом, и поздний Брюсов, принимающий эту антиномию как условие работы; ранний Белый, устремленный к экстатическому преодолению форм, и поздний Белый, выстраивающий сложнейшие системные синтезы ритма и смысла; ранний Флоренский, резко противопоставляющий Канта и Платона, и поздний Флоренский, чья мысль работает как антиномический механизм, удерживающий напряжение между онтологией и семиотикой. Этой внутренней динамике символистов точно соответствует магистральная траектория постструктурализма:

переход от раннего Деррида с его пафосом деконструкции метафизики присутствия к позднему, занятому поиском «мессианского без мессианизма»; от ранней Кристевой с ее интересом к взрывному «семиотическому» к поздней, исследующей проблемы отчуждения и идентичности; от раннего де Мана [10], сосредоточенного на риторических тропах, к позднему, сфокусированному на идеологии эстетического и апориях исторического познания [11]. Символистская лаборатория, как выясняется, интуитивно смоделировала не только отдельные идеи, но и саму логику эволюции той философской традиции, которая считается ее прямой противоположностью, что заставляет видеть в их наследии не предысторию, а полноправный и провидческий этап в истории мысли о языке.

Русский символизм можно рассматривать не только как объект для постструктуралистского анализа, но и как уникальную лабораторию, где в зародышевой форме вызревали многие идеи, радикализованные последующей философской мыслью XX в. Символисты интуитивно нащупали не просто отдельные постулаты, но и саму логику развития будущего постструктуралистского проекта. Внутренняя эволюция ключевых фигур символизма — от брюсовского противостояния теурга и аналитика к беловскому синтезу и флоренской антиномической онтологии — удивительным образом предвосхищает траекторию движения западной теории от ее радикального «раннего» периода к более сложному и рефлексивному «позднему». Проведенный анализ, опирающийся на широкий корпус новейших исследований, подтверждает, что русский символизм был не преддверием, а полноценной и мощной версией «постструктуралистского поворота» до его официального провозглашения. Работы последних лет [1; 13; 15; 12; 14 и др.] позволяют говорить о сложной картине рецепции Потебни, где каждый из символистов создавал свою стратегию работы с ключевыми антиномиями языка. Религиозно-философский контекст, в частности имяславие, рассмотренный в трудах [18; 23; 26], предстает не как маргинальный сюжет, а как лаборатория по выработке новых моделей языковой деятельности, основанных на интенциональности и энергии. Таким образом, диалог с Потебней стал для символистов способом артикуляции фундаментальных проблем, которые и сегодня остаются в центре внимания философии, лингвистики и медиатеории, что делает их наследие не историческим курьезом, а живым ресурсом для современной мысли.

Понимание этого «русского прото-постструктурализма» позволяет лучше понять и внутренние различия внутри самого постструктуралистского проекта, увидев в них не просто национальные или

дисциплинарные особенности, но различные способы артикуляции фундаментальных антиномий, впервые с такой остротой проявившихся в символизме. Так, «материалистическая» и риторическая деконструкция позднего Поля де Мана, с ее вниманием к слепым пятнам текста, находит параллели в трезвом анализе Брюсова. Динамическая, энергетическая модель языка у Андрея Белого оказывается созвучной поискам как ранней Кристевой, так и позднего Деррида. А антиномический синтез Флоренского вступает в диалог с проектами позднего Нанси и Киттлера. Тем самым русский символизм вписывается в более широкий интеллектуальный контекст и оказывается живым и актуальным собеседником для современных гуманитарных наук, чей диалог с Потебней и Кантом стал ключевым моментом в преддверии великого лингвистического поворота, последствия которого мы продолжаем осмыслять сегодня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бирюков Д.С.*, *Гравин А.А.* От потебнианства к магической интенциональности: к вопросу о становлении лингвофилософии отца Павла Флоренского // Платоновские исследования. 2023. Т. 18, № 1. С. 272–293. https://doi.org/10.25985/PI.18.1.12
2. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. III: О стихе. 608 с.
3. *Глухов А.А.* Перехлест волны. Политическая логика Платона и постницшеанское преодоление платонизма. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 584 с.
4. *Гравин А.А.* Деконструкция vs актуализация: С.С. Хоружий и Л.А. Гоготишвили о В.С. Соловьеве и соловьевской традиции в русской философии // Соловьевские исследования. 2025. № 1 (85). С. 35–44. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2025.1.035-044
5. *Деррида Ж.* О грамматологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н.С. Автономовой. М.: Ad marginem, 2000. 512 с.
6. *Золотова Н.О.* Внутренняя форма слова: некоторые аспекты интерпретации // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2024. № 1 (52). С. 86–94.
7. *Кобленкова Д.В.* Нереалистическая литература vs вторичная художественная условность в советском и постсоветском литературоведении: проблемы изучения // Культура и текст. 2023. № 1 (52). С. 6–18. https://doi.org/10.37386/2305-4077-2023-1-6-18

8. *Кристева Ю*. Избранные труды: разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
9. *Лаппо-Данилевский К.Ю*. Вячеслав Иванов в диалоге со школой А.А. Потебни и утверждающимся формализмом // Летняя школа по русской литературе. 2023. Т. 19, № 1–2. С. 42–88. https://doi.org/10.48612/sum-2023-19-1-2-42-88
10. *Ман П. де*. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / пер. с англ. примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 368 с.
11. *Ман П. де*. Слепота и прозрение. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. 256 с.
12. *Марков А.В*. Внутренняя форма слова в русском гумбольдтианстве и антиномичность в аргументативных стратегиях континентальной философии // Новый филологический вестник. 2025. № 3 (74). С. 24–33. https://doi.org/10.54770/20729316-2025-3-24
13. *Марков А.В*. М.Л. Гаспаров между Бахтиным и Деррида // Новый филологический вестник. 2024. № 4 (71). С. 35–44. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-4-35-44
14. *Марков А.В*. Потебнианство ошибок или пророчество о постструктурализме: несколько замечаний об антиномизме Брюсова и Вяч. Иванова // Новый филологический вестник. 2026. № 1 (76). С. 56–68. https://doi.org/10.54770/20729316-2026-1-56
15. *Марков А.В*. Философия поступка М.М. Бахтина и антиномии символизма в свете деконструкции // Ташкентский литературоведческий форум 2024. Ташкент: Национальный ун-т Узбекистана, 2025. Т. 1, № 3. С. 13–20.
16. *Нанси Ж.-Л*. Непроизводимое сообщество: Новое издание, пересмотренное и дополненное / пер. с фр. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. М.: Водолей, 2011. 208 с.
17. *Патроева Н.В*. Семантический потенциал лексемы сумерки в русской поэзии // Слово.ру: Балтийский акцент. 2024. Т. 15, № 1. С. 61–71. https://doi.org/10.59222225-5346-2024-1-3
18. *Петрова Л.А*. Имя Божие и божественная энергия в философии языка С.Н. Булгакова // Платоновские исследования. 2022. Т. 16, № 1. С. 226–245. https://doi.org/10.25985/PI.16.1.11
19. *Пигалев А.И*. Границы визуального режима модерна: синкретические образы рядом с единообразием видения // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 12–30. https://doi.org/10.23951/2312-7899-2020-1-12-30
20. *Пигалев А.И*. Репрезентация после модерна: от «другого начала» Хайдеггера к «посланию» Деррида // Вестник Томского государственного

университета. Философия. Социология. Политология. 2020. № 58. С. 85–96. https://doi.org/10.17223/1998863X/58/9

21. *Пигалев А.И.* Структуры понятийной репрезентации и символический обмен: новые контексты истолкования Марксом системных эффектов // Logos et Praxis. 2020. Т. 19, № 4. С. 5–20. https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2020.4.1
22. *Сухарева В.А.* Символическая концепция языка против деконструкции: поэты серебряного века (А. Белый и В. Хлебников) и Ж. Деррида о возможности праязыка // Философия в XXI веке: вызовы, ценности, перспективы. Екатеринбург: Макс-Инфо, 2016. С. 352–357.
23. *Тульчинский Г.Л.* Расширение возможностей семиотического анализа: источники и содержание концепции «глубокой семиотики» // Вопросы философии. 2019. № 11. С. 115–125. https://doi.org/10.31857/S004287440007358-8
24. *Царева Н.А.* Теургическая идея русского символизма и постмодернистская концепция деконструкции о преобразовании мира и человека // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 65–68.
25. *Цилински З.* Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий / Зигфрид Цилински. М.: Ад Маргинем, Музей совр. искусства «Гараж», 2019. 440 с.
26. *Шукуров Д.Л.* Сравнение принципов именования Бога в ономатологических учениях П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева и С.Н. Булгакова // Филологos. 2019. № 3(42). С. 89–97. https://doi.org/10.24888/2079-2638-2019-42-3-89-97
27. *Derrida J.* Voyous: deux essais sur la raison. Paris: Editions Galilée, 2003. 216 p.
28. *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. California, 1999. 318 p.

Источники

29. *Белый А.* Глоссолалия. Поэма о звуке. М.: Evidentis, 2002. 144 с.
30. *Белый А.* Собр. соч. Символизм. Книга статей / общ. ред. В.М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010. 527 с.
31. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. 656 с.
32. *Потебня А.А.* Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999. 300 с.
33. *Флоренский П.А.* Имена: Сочинения. М.: Эксмо, 2006. 895 с.
34. *Флоренский П.А.* Космологические антиномии И. Канта [Пробная лекция] // Богословский вестник. 1909. Т. 1, № 4. С. 596–625 (3-я паг.).
35. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. 448 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-319-331
https://elibrary.ru/BBMARM
УДК 82.0+1(091)
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ДИАЛЕКТИКА А.Ф. ЛОСЕВА КАК ОСНОВА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

© 2026 г. И.В. Кузнецов

Аннотация: 1920-е гг. — время напряженных дискуссий о предмете и характере науки о литературе, в том числе о принципах литературной эволюции. Учение о слове А.Ф. Лосева стоит в ряду близких по характеру и задачам исследований филологов-символистов, М.М. Бахтина, П.А. Флоренского. Метод Лосева — диалектическое конструирование научного предмета. В основу такого конструирования Лосевым был положен знакомый «серебряному веку» принцип тетрактиды, соединяющий антиномии «одного» и «иного», «подвижности» и «покоя», «тождества» и «различия». Этот принцип позволяет сконструировать словесность и произведение словесного творчества как научные предметы. Применение принципа тетрактиды к материалу литературной эволюции позволяет создать модель развития русской словесности. Эта модель включает четыре этапа, последовательность которых одинакова в Средние века и в Новое время. Сменившие друг друга в русской словесности ценностные антиномии письма и фольклора, поэзии и прозы направляли ее развитие в средневековье и в Новое время соответственно. Новизна статьи связана с тем, что диалектика в ней представлена как адекватный инструмент самоописания антиномичной модернистской культуры. Диалектически сконструированная модель развития русской словесности объясняет дионисийские приоритеты русского модерна. Особенности художественного творчества самого А.Ф. Лосева также соответствуют логике этой модели.

Ключевые слова: антиномия, диалектика, А.Ф. Лосев, литературная эволюция, русский модернизм, теоретическая история русской литературы

Информация об авторе: Илья Владимирович Кузнецов — доктор филологических наук, доцент, профессор, Новосибирский государственный театральный институт, Красный пр., д. 171/4, 630049, г. Новосибирск, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9629-4012

E-mail: eliah2001@mail.ru

Для цитирования: *Кузнецов И.В.* Диалектика А.Ф. Лосева как основа литературоведческой методологии // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 319–331. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-319-331

A.F. LOSEV'S DIALECTICS AS THE BASIS OF LITERARY METHODOLOGY

© 2026. Ilya V. Kuznetsov

Abstract: The 1920s were a time of intense discussions about the subject and nature of literary studies, including the principles of literary evolution. The teaching of the word by A.F. Losev stands among the Symbolist philologists, M.M. Bakhtin, and P.A. Florensky, who are similar in nature and objectives of their research. Losev's method is a dialectical construction of a scientific subject. Losev based this construction on the tetractyde principle, familiar to the Silver Age, combining the antinomies of "one" and "the other", "mobility" and "rest", "identity" and "difference." This principle allows us to formulate verbality and the work of literary creativity as scientific subjects. The application of the tetractyde principle to the material of literary evolution allows us to create a model for the development of Russian literature. This model includes four stages, the sequence of which is the same in the Middle Ages and in Modern Times. Axiological antinomies of writing and folklore, poetry and prose, which replaced each other in Russian literature, guided its development in the Middle Ages and in Modern Times, respectively. The novelty of the article is due to the fact that dialectics is presented in it as an adequate tool for self-description of antinomic modernist culture. Russian verbality's dialectically constructed development model explains the Dionysian priorities of Russian modernism. The features of A.F. Losev's own artistic work also correspond to the logic of this model.

Keywords: antinomy, dialectics, A.F. Losev, literary evolution, Russian modernism, theoretical history of Russian literature

Information about the author: Ilya V. Kuznetsov, DSc in Philology, Associate Professor, Professor, Novosibirsk State Theater Institute, Krasny Ave., 171/4, 630049, Novosibirsk, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9629-4012

E-mail: eliah2001@mail.ru

For citation: Kuznetsov, I.V. "A.F. Losev's Dialectics as the Basis of Literary Methodology." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gu-*

manitarnaia mysl' [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 319–331. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-319-331

В 1920-е гг. внутри проблематики зарождавшегося отечественного литературоведения регулярно актуализировался вопрос о литературной эволюции: о внутренней закономерности, направляющей развитие литературного процесса. Среди старших представителей академического литературоведения этот вопрос занимал прежде всего П.Н. Сакулина, поставившего его в формате статьи [27], а в середине 1920-х гг. опубликовавшего развернутое исследование о «Синтетической истории литературы», фактически — о развитии словесности [28]. Этот же вопрос привлекал внимание и младшего поколения филологов, составившего так называемую «формальную школу» литературоведения. Конкретно говоря, Ю.Н. Тынянову принадлежит работа «О литературной эволюции», в которой он объяснял развитие литературы изменениями приемов, посредством которых в разные эпохи организуется поэтика текстов [34].

Сложность вопроса об эволюции связана в значительной мере с тем обстоятельством, что предмет, который должен держать в поле зрения исследователь — словесность — эмпирически имеет дискретный и разнородный, открытый состав[1]. Притом как синхронически, так и диахронически. Его составляют и художественные произведения, и памятники древнерусской книжности, и факты устной народной поэзии. Но как научный предмет словесность должна обладать умозрительной целостностью. Когда в 1970-е гг. Д.С. Лихачев вернулся к вопросу о литературной эволюции, он использовал для этого предмета термин «макрообъект» [15, с. 5]. Между единством предмета и его множественным составом существует антиномия, объективное неснимаемое противоречие. И первая задача — найти и использовать инструмент, позволяющий двигаться внутри этой антиномии.

[1] Состав материала при исследовании эволюционного характера оказался проблематизирован тогда же, в начале XX в. Входят ли в этот материал публицистические статьи, жития и летописи, фольклорные сказки и песни, или это должны быть только художественные произведения? И где критерий, позволяющий отличить художественные явления от нехудожественных? Эти вопросы обсуждались в начале 1920-х в статьях В.Э. Сеземана [29], А.А. Смирнова [30]. Бахтинская статья «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» [1] продолжала их проблематику. Фактически дискуссия шла о предмете и методе литературоведения как науки.

Необходимо смысловое конструирование антиномичного предмета как самостоятельной сущности, отличной от всего смежного с ней и находящейся в динамике живого становления.

Для этой цели оказывается уместным диалектический метод конструирования умозрительного предмета, тогда же, в 1920-е гг., восстановленный по античным источникам А.Ф. Лосевым [16] и эффективно примененный им в ряде научных областей. Диалектика была естественным элементом интеллектуальной среды русского модерна. Вдохновленный идеями Вагнера и Ницше о непрерывном развитии, о тождестве и различии Аполлона и Диониса, русский модерн жил этими антиномиями как источником творческого эроса [14, с. 101–103], что проявлялось и в философии, и в искусстве, и в жизненных практиках. Диалектичен по своей природе выявленный З.Г. Минц «миф о становлении», определявший мировоззрение Вл. Соловьева [26, с. 338]. Диалектически мыслил мэтр младосимволизма Вячеслав Иванов, и искусство, по его мнению, «должно быть внутреннедиалектическим» [9, с. 297]. Диалектическим было художественное и философское мышление Андрея Белого, его фундаментальная работа по теории стиха озаглавлена «Ритм как диалектика» [3]. Научная оптика Лосева была в значительной мере сформирована поисками младшего символизма, и опыт Вяч. Иванова занимал среди них важное место.

Примечательно, что первым предметом, подвергнутым Лосевым диалектическому конструированию, было Слово — Имя. Этим его работа «Философия имени» (1923) [17] становилась в ряд близких по времени исследований П.А. Флоренского («Строение слова», 1922) [35] и М.М. Бахтина («Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», 1924) [1][2]. Учение Лосева о слове, как и эти названные работы, были органичными, хотя в свое время «беззвучными» репликами в дискуссии 1920-х гг. о предмете и методе филологической науки[3].

В реконструкции Лосева диалектический метод предстает формализованным, и в таком качестве он допускает операциональное применение. Развивая философские конструкты, сложившиеся

[2] Подобно Лосеву, и Флоренский, и Бахтин отделяют от сущности слова или эстетического объекта все, что не принадлежит к ней в строгом смысле: эмпирические, т. е. прежде всего психологические и фонетические составляющие. Лосев назвал эти слои «до-предметной структурой имени» [17, с. 631–681].

[3] Сами же эти работы, как и исследования А.Ф. Лосева, были в большей или меньшей степени инспирированы имяславской проблематикой, актуализировавшейся в русской культуре начала XX в. [8].

у пифагорейцев и Платона, Лосев стал применять «тетрактиду» — четырехкомпонентную модель, гипостазирующую моменты разумного бытия всякого предмета или понятия[4]. Эти четыре начала — *одно* (сущность), *иное, становление* одного в ином и наличность *факта*, несущего на себе всю полноту диалектики [18, с. 10–21]. Одно и иное являются антиномически, синтезируются в становлении и существуют как факт.

Тетрактида, или четверица, тоже была известным, а в художественном отношении даже эффективно применимым интеллектуальным конструктом в культуре начала XX в. Андрей Белый придал своим «Симфониям» четырехчастную форму, свойственную сонатно-симфоническому циклу, который в музыке того времени понимался как воплощение вагнеровской идеи непрерывного развития [6; 14]. Борис Пастернак, на первых порах много взявший от Андрея Белого, в своем сочинении «Заказ драмы» (1910) не только использовал образ зимнего города из «Кубка метелей», но и представил диалектическую оппозицию тем «действительности» и «движения», пришедшую из статьи Белого «Формы искусства» (1902), где музыка идентифицирована как чистое *движение* и в этом качестве противопоставлена неподвижной *действительности*[5]. С развитием содержания «Заказа драмы» в нем обнаруживается четыре темы, или «момента», которые сам автор обозначил так: «Первое — действительность без движения, второе — движение без действительности. И третье <…> жизнь» [36, с. 460]. А «Композитор Шестикрылов был той терапевтической нитью, которая должна была сшивать оперированный миропорядок <…> чтобы вышло целое» [36, с. 461]. Так в тексте *действительность*, *движение* и *жизнь* «сшиваются» образом *композитора Шестикрылова*, в котором части миропорядка обретают диалектическую динамику. Образуется четверица, тетрактида. В первые десятилетия XX в. ее архитектонику более или менее осознанно использовали в своих поэтических циклах В. Брюсов, Е. Гуро, Игорь-Северянин, В. Набоков [14].

В этом культурном контексте, существовавшем на переходе от младосимволизма к постсимволизму, складывалась диалектическая

---

[4] В дальнейшем изложении мы будем опираться на так названную Лосевым «тетрактиду В», гипостазирующую разумное бытие тварного космоса. По Лосеву, она держится энергией «тетрактиды А», которая сама гипостазирует разумное бытие доразумной Перво-сущности.

[5] «Всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку, как чистое движение» [4, с. 93].

философия А.Ф. Лосева[6]. С опорой на принцип тетрактиды ученый сформулировал основания общей эстетики и философскую методологию искусствознания и музыковедения[7]. В середине 1930-х гг. Лосев положил диалектику в основу курса «История эстетических учений» [19][8].

Возвращаясь к поставленному в начале статьи вопросу, мы теперь обращаем внимание на то, что этот же метод способен обосновать и концепцию литературной эволюции. В свое время мы проделали диалектическое конструирование словесности как «макрообъекта» (повторяем термин Д.С. Лихачева) [10; 11, с. 45–58]. Теперь в самых общих чертах покажем применение этой конструкции к моделированию развития русской словесности[9].

Если брать, по выражению Лосева, «статическую и отвлеченную», или «вертикальную» диалектику исторического процесса [19, с. 357], то словесность, понимаемая как целое (на этапе конструирования ее самой — как «одно»), сама может мыслиться *иным* по отношению к другому предмету — некоторой институции, которая на определенном этапе литературного развития начинает доминировать. Ее видение задает, по слову Лосева, «динамическая и конкретная (горизонтальная) диалектика исторического процесса» [19, с. 358]. Так, при моделировании эволюции русской словесности в средневековый период, т. е. с XI по XVII столетия, целесообразно выделять как *одно* ин-

---

[6] Этот контекст был также и биографическим. Лосев довольно рано вошел в круг Вяч. Иванова, а Б. Пастернак был старшим товарищем Лосева на философском факультете. «В 1916 выпускник университета Лосев по рекомендации Пастернака занял его преподавательское место в доме Филиппов. <…> У Лосева и Пастернака были и другие общие знакомые, отношения с которыми поддерживались как раз уже после Октября: В.Ф. Асмус, Г.Г. Нейгауз, М.В. Юдина, В.Д. Пришвина» [31, с. 234].

[7] Речь идет о работах 1926 г. «Диалектика художественной формы» и «Музыка как предмет логики». В этих работах Лосев делал как раз то, к чему в эти годы стремился Бахтин: рассмотреть элементы теории отдельных искусств (в бахтинском случае — поэтики) «на основе общей систематической эстетики» [1, с. 6].

[8] При обсуждении нашего доклада на конференции «Антиномичность поэтики русского модернизма» (20–21.11.2025) прозвучал вопрос о сохранении принципа тетрактиды в диалектике А.Ф. Лосева на позднем этапе его научного творчества. Он, несомненно, сохранялся, о чем свидетельствует успешно мимикрировавшая под марксистскую книга «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976). В разделе «Диалектика символа и его познавательное значение» Лосев выделил первую, вторую, третью и четвертую «степени символа», которые при рассмотрении являются не чем иным как переименованными началами тетрактиды В: одно, иное, становление и факт [20, с. 198–199].

[9] Подробное моделирование процессов эволюции русской словесности осуществлено в наших работах [11; 12].

ституцию *письма*, получившую ценностный приоритет христианской письменности, относительно которой все многообразие «вторичных речевых жанров» [2] этого периода (челобитные, заговоры, плачи) должно мыслиться как иное[10]. Это многообразие не просто абстрактно мыслится нами, исторически именно оно и выступило *иным*, тем инобытием, от которого письмо «получает свое определение, отграничение и оформление» [18, с. 24]. Ценностный статус *письма*, подчеркнутый и его социокультурной локализованностью (практически все древнерусские писатели были монахами), определяет его как эйдос смысла, становящегося в развитии словесности.

Возникновение антиномической пары письменности и устной словесности стало импульсом к началу литературного развития. При этом смысловое наполнение тетрактиды оказалось следующим: *одно* — это религиозная книжность; *иное* — это устная словесность, весь массив вторичных речевых жанров, игнорируемых письменной культурой; *становление* — это развитие как таковое, совершающееся во времени; наконец, *факт* — это проявленность в жанрах некоторой литературной системы, в то время — византийской. Развитие литературы в средневековом цикле прошло четыре этапа: этап *спецификации* письма, приходившийся на XI–XII вв., когда книжность резко противопоставила себя устной словесности; этап *сближения* письменного и устного слова, охвативший XIII в.; этап *тематизации* письма, отмеченный расширением предметного кругозора книжника (XI–XV вв.); и этап *фокализации*, связанный с усилением в книжности субъектного начала (XVI–XVII вв.) [11, с. 163–170; 12].

С приходом Нового времени литературное развитие совершалось тем же порядком, что и в Средневековье. Начиная с XVIII в. при моделировании литературной эволюции обособляется как *одно* институция *поэзии*, т. е. художественного слова — и все многообразие нехудожественных жанров относительно ее предстает как *иное*. В понятиях XVIII в. можно говорить об антиномии *поэзии* и прозы[11] как одного и

---

[10] По Бахтину, вторичные речевые жанры включают в себя «романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры» и возникают «в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного)» [2, с. 239]. Однако из этого определения не следует, что устными вторичные жанры не бывают. Мы считаем, что устойчивые жанры фольклора принадлежат именно к этому разряду явлений речи — вторичным речевым жанрам.

[11] Соотношение поэзии и прозы в XVIII в. (и до середины XX в.) понималось несколько иначе, нежели в последние десятилетия. Поэзия понималась как содержательная, а не формальная сторона определенного разряда произведений словесности,

иного в диалектическом смысле. Этап литературной эволюции, приходящийся на XVIII и первую половину XIX в., был этапом *спецификации поэзии*, когда художественная литература институциализировалась, продемонстрировав свою функциональную преемственность по отношению к религиозной книжности Средних веков[12]. Следующий этап, от середины XIX в. до ближайшего к нам времени, был этапом *сближения* художественного и внехудожественного слова.

Продуктивность этой диалектически созданной модели как научного инструмента состоит, в частности, в том, что она помогает решить давнюю проблему: представить в антиномическом, однако и в сущностном смысловом единстве средневековый, т. е. древнерусский, и нововременный, художественный периоды развития русской словесности. Начатый Д.С. Лихачевым проект «теоретической истории русской литературы» [15, с. 4] так получает концептуальную основу осуществления. Но использование этой модели оказывается эффективным и в применении к актуализировавшей ее эпохе модерна, позволяя наглядно соотнести эту эпоху с общей закономерностью литературного развития. Конкретно говоря, дионисийские приоритеты русского модернизма предстают закономерным проявлением сближения художественного и внехудожественного слова. Покажем это подробнее.

А.Ф. Лосев писал, что в «горизонтальной диалектике исторического процесса» факты истории начинают объединяться в «типические группы» [19, с. 358]. Так, обнаруживается, что процессы, начавшиеся в развитии русской литературы с середины XIX в., типологически подобны процессам конца XII в. и следующего за ним столетия. Тогда это было сближение *одного* и *иного* — *письма* и *устной словесности*, с большой наглядностью засвидетельствованное фактом возникновения «Слова о полку Игореве». Теперь это сближение *одного* и *иного* — *поэзии* и *внехудожественной словесности*, в составе которой тоже значительное место занимало народное творчество. Начало этого

и отнюдь не смешивалась со стихотворством как явлением формы. Уже основоположник русской художественной литературы В.К. Тредиаковский определял: «Прямое понятие о Поэзии есть не то, чтоб стихи составлять, но чтоб творить, вымышлять и подражать» [33, с. 181]. Прозой же называлось все то в словесности, что не есть поэзия: вся совокупность внехудожественных «вторичных жанров».

[12] Как и в древнерусскую эпоху, ценностный статус проявился и на уровне социокультурной локализованности, что наглядно показал Ю.М. Лотман [22]. В противоположность европейским понятиям, в России поэзия до конца пушкинской эпохи оставалась привилегией аристократического сословия: средневековый образ книжника — духовного авторитета народа оказался перенесен на фигуру поэта.

взаимопроникновения, интерференции, зафиксировано в славянофильских комедиях А. Островского, целыми сценами включавших в себя народные песни и обрядовые игрища. В 1870-е гг. примечательно параллельное возникновение очень близких по замыслу и архитектонике произведений: весенней сказки А. Островского «Снегурочка» и поэмы Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

И в «серебряном веке»: в противовес подчеркнутому эстетизму старшего символизма, младосимволизм развернулся в сторону почвенной стихии, мотивируя этот поворот поиском дионисийских источников искусства. Конечно, интерес к антиномии аполлонизма и дионисийства и акцент на втором из этих начал, вдохновленный идеями Р. Вагнера и Ф. Ницше, был общеевропейским. Однако он впечатляюще совпал с внутренней логикой российского литературного развития, ее ближайшими требованиями. Поэтому утверждавшие дионисизм младосимволисты охотно усматривали своего предшественника в Некрасове: Андрей Белый посвятил его памяти свой сборник «Пепел», а в лирике Блока Второго тома усматриваются прямые интонационные переклички с его стихами [13]. Максимилиан Волошин в 1902 г. заявил, что «Некрасов является истинным предтечей и отцом всех творческих течений современной русской поэзии» [5, с. 259]. И даже идеолог русского модерна Дмитрий Мережковский приписал Некрасову (возможно, не без натяжки) свойственное «серебряному веку» теургическое понимание поэзии: «Наша поэзия — <…> не только созерцание, но и действие. <…> Так для нас, так и для Некрасова» [24, с. 409].

Что же касается авангардной ветви постсимволизма, то для нее дионисийская связь с почвенной стихией была субстанциально значимой. Опыты Андрея Белого открыли дорогу идее «слова как такового», «самовитого слова», в практической деятельности будетлян В. Хлебникова и А. Крученых осуществляемой в значительной мере с опорой на народную словесность. Берущая начало в ремизовской школе повествовательная форма сказа раскрывала кругозор персонажа из почвенной или простонародной среды и тяготела к использованию соответствующих речевых средств. Излишне говорить, что в начале советской эпохи именно такой персонаж и соответствующая ему стилистика оказались востребованными.

Но не только дионисийская почвенная стихия вошла в поэзию в ходе процессов сближения художественного и внехудожественного слова. Речь научная, философская, историософская со своим спектром «вторичных жанров», все те разновидности текста, которые сегодня обозначаются термином «ментатив» [23, с. 107–114], сде-

лались приняты в составе поэзии, т. е. художественной литературы. Первый шаг в этом направлении был сделан тогда же, в середине XIX в., Львом Толстым в романе «Война и мир». Впоследствии, особенно в литературе XX в., состоялся лавинообразный рост эпистолариев, эссеистики, философских текстов, инкорпорированных в ткань художественной прозы или существующих в качестве таковой автономно. Среди примеров назовем такие значительные в литературном развитии романы, как «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Пушкинский дом» А. Битова, «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова, «Лавр» Евг. Водолазкина [7]. При этом начиная с «серебряного века» в творческом наследии многих писателей художественные и внехудожественные по замыслу произведения демонстрируют тематическое и образное единство: это касается Вяч. Иванова, А. Белого, Б. Пастернака. По-своему характерен тот факт, что и художественная проза А.Ф. Лосева, которую он создавал на протяжении всей жизни, тоже отвечала названным закономерностям: во-первых, она в сильнейшей степени насыщена ментативными фрагментами, во-вторых, она содержательно резонирует с научными трудами автора, его дневниками и перепиской. Е.А. Тахо-Годи справедливо считает, что «лосевская философия <…> может рассматриваться как философский претекст его прозы, как один из источников его художественной системы» [32, с. 12]. Используя появившееся в исследованиях начала XXI в. понятие «духовный реализм», Е.А. Тахо-Годи соотносит художественную прозу А.Ф. Лосева с этой разновидностью литературы и тем самым утверждает принадлежность Лосева-писателя к магистральному руслу литературного развития XX столетия [32, с. 312].

Таким образом, начиная с середины XIX в. сближение, интерференция поэзии и непоэзии осуществлялось как по линии «дионисийской» экспансии почвенной словесности в литературу, так и по линии насыщения художественного слова ментативной интеллектуальной составляющей. Тот облик, который художественная литература приняла в начале XXI столетия, стал результатом состоявшегося сущностного, функционального и формального сближения художественного и внехудожественного слова.

Русский модерн — это, пользуясь любимым выражением А.Ф. Лосева, подлинное «лоно» диалектики. Эта эпоха, справедливо характеризуемая как «неомифологическая» [21; 25], в обновленном виде восстановила мыслительные модели, происшедшие из мифологического сознания, среди которых диалектика занимает первое место. Следовательно, диалектика является адекватным инструментом самоописания модернистской культуры. Как видно из сказанного,

представленная модель эволюции словесности способна системно объяснить процессы и факты русской литературы последних полутора веков вплоть до современности. Ее происхождение из диалектической тетрактиды, формализованной А.Ф. Лосевым, свидетельствует об эвристическом потенциале диалектики, закономерно актуализировавшейся в антиномичной по своей внутренней природе культуре XX и XXI столетий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 6–71.
2. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 237–280.
3. *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М.: Федерация, 1929. 279 с.
4. *Белый А.* Формы искусства // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 90–105.
5. *Волошин М.А.* Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого // Н.А. Некрасов: pro et contra: антология: в 3 т. СПб.: РХГА, 2022. Т. 1. С. 243–259.
6. *Гармаш Л.В.* Симфонии Андрея Белого в контексте эпохи // Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2017. Т. 22, № 1 (15). С. 17–32.
7. *Глембоцкая Я.О., Кузнецов И.В.* Текст-ментатив в русской литературе XX–XXI веков // Идеи и идеалы. 2021. Т. 13. № 2. Ч. 2. С. 382–394. https://doi.org/10.17212/2075-0862-2021-13.2.2-382-394
8. *Гоготишвили Л.А.* Вклад постсимволистов Лосева и Бахтина в теорию построения дискурса (принципиальные различия на фоне фундаментального сходства) // *Гоготишвили Л.А.* Лестница Иакова: архитектоника лингвофилософского пространства / сост., автор вступ. статьи и примеч. И.Н. Фридман; отв. ред. С. В. Федотова. М.: Издат. Дом ЯСК, 2021. С. 431–450.
9. *Иванов Вяч.И.* Дионис и пра-дионисийство. СПб.: Алетейя, 1994. 344 с.
10. *Кузнецов И.В.* О предмете исторической риторики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 44–65.

11. *Кузнецов И.В.* Историческая риторика: стратегии русской словесности. М.: РГГУ, 2007. 320 с.
12. *Кузнецов И.В.* Теоретическая история, диалектика и риторика русской литературы // Вопросы литературы. 2011. № 3. С. 181–224.
13. *Кузнецов И.В.* Н.А. Некрасов и модернистское дионисийство в развитии русской словесности // Карабихские научные чтения. Литература — усадьба — музей: диалог культурных пространств (от некрасовской эпохи до нашего времени). Ярославль: ООО «Академия 76», 2023. С. 48–53.
14. *Кузнецов И.В.* Симфонизм как диалектика в поэзии русского модерна // Новый филологический вестник. 2024. № 4. С. 100–111. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-4-100
15. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы XI–XVII веков: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 254 с.
16. *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука // *Лосев А.Ф.* Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. С. 61–612.
17. *Лосев А.Ф.* Философия имени // *Лосев А.Ф.* Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. С. 613–801.
18. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма — стиль — выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
19. *Лосев А.Ф.* История эстетических учений // *Лосев А.Ф.* Форма — стиль — выражение. М.: Мысль, 1995. С. 321–404.
20. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 376 с.
21. *Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.* Литература и мифы // Мифы народов мира. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 58–65.
22. *Лотман Ю.М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 254–265.
23. *Максимова Н.В.* «Чужая речь» как коммуникативная стратегия. М.: РГГУ, 2005. 317 с.
24. *Мережковский Д.С.* Две тайны русской поэзии: Некрасов и Тютчев // Н.А. Некрасов: pro et contra: антология: в 3 т. СПб.: РХГА, 2022. Т. 1. С. 394–460.
25. *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1979. Вып. 459: Творчество А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. С. 76–120.
26. *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб., 1999. 727 с.

27. *Сакулин П.Н.* К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79–93.
28. *Сакулин П.Н.* Синтетическое построение истории литературы. М.: Мир, 1925. 118 с.
29. *Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль: журнал Петербургского философского общества. Пг., 1922. № 1. С. 117–147.
30. *Смирнов А.А.* Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. Пг., 1923. Вып. II. С. 91–109.
31. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М.: Диалог-МГУ, 1999. 288 с.
32. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. 399 с.
33. *Тредиаковский В.К.* Мнение о начале поэзии и стихов вообще // Сочинения Тредьяковского: в 3 т. СПб.: Изд. Александра Смирдина, 1849. Т. 1. С. 181–201.
34. *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции // *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 30–47.
35. *Флоренский П.А.* Строение слова // *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли: в 2 т. М.: Правда, 1990. С. 232–251.

Источники

36. *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово, 2004. Т. 3. 630 с.

II. «АНТИНОМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА»
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И МЕТАПОЭТИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347
https://elibrary.ru/FERHNZ
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЧЕСКИЕ ВЕРСИФИКАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ РУССКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО МОДЕРНИЗМА

© 2026 г. Ю.Б. Орлицкий

Аннотация: В статье в свете гаспаровской идеи «антиномичности поэтики русского модернизма» рассматриваются основные принципы организации стихотворного текста в творчестве поэтов русского «серебряного века», принадлежавших к символизму, акмеизму и футуризму. В соответствии с этим, сначала рассматриваются всеохватные антологические проекты Бальмонта и Брюсова («Зовы древности» и «Сны человечества») и переводческие антологии, авторские и коллективные, реально воплощающие идею антиномичности стихотворной поэтики. Затем с точки зрения этой идеи анализируются авторские книги переводов и подражаний С. Свириденко, Божидара, А. Туфанова, О. Черемшановой и переводческие принципы, использовавшиеся при переложении стихов У. Уитмена и Э. Верхарна. Дается краткий обзор способов сочетания традиционности и новационности в верлибре, новой силлабике и русском гексаметре, а также в амбивалентных строфических формах: терцинах, сонете, триолете, сапфической строфе, газелле, хайку и танка, пантуме; каждая из этих версификационных форм по-своему выражает идею «всёчества», пронизывающую синтетическую поэтику русского модернизма.

Ключевые слова: русское стихосложение, метрика, строфика, свободный стих (верлибр), перевод, антиномичность, поэтика

Информация об авторе: Юрий Борисович Орлицкий — доктор филоло-

гических наук, ведущий научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 4А, стр. 1, 125047 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4868-8882

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

Для цитирования: *Орлицкий Ю.Б.* Антиномические версификационные стратегии русского поэтического модернизма // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 332–347. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347

ANTINOMICAL VERSIFICATION STRATEGIES OF RUSSIAN POETIC MODERNISM

© 2026. Yu. B. Orlitskiy

Abstract: The article considers the basic principles of poetic text organization in the works of Russian Silver Age poets who belonged to Symbolism, Acmeism and Futurism movements in the light of Gasparov's idea of "antinomics of the poetics of Russian modernism". The comprehensive anthological projects of Balmont and Bryusov ("Calls of Antiquity" and "Dreams of Mankind"), author's and collective translation anthologies that really embody the idea of antinomicity of verse poetics, are considered first. Then, the author's books of translations and imitations of S. Sviridenko, Bozhidar, A. Tufanov, O. Cheremshanova and the translation principles used in the arrangement of poems by W. Whitman and E. Verharen are analyzed from this standpoint. The following is a brief overview of the ways of combining tradition and innovation in vers libre, new syllabics and Russian hexameter, as well as in ambivalent stanza forms: tercins, sonnet, triolet, sapphic stanza, gazelle, haiku and tanka, pantum; each of these versification forms in its own way expresses the idea of "omnipotence", permeating the synthetic poetics of Russian modernism.

Keywords: Russian versification, metrics, stanza, free verse (vers libre), translation, antinomy, poetics

Information about the author*:* Yuriy B. Orlitskiy, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 4A, bldg. 1, 125047 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4868-8882

E-mail: ju_b_orlitski@mail.ru

For citation: Orlitskiy, Yu.B. “Antinomical Versification Strategies of Russian Poetic Modernism.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 332–347. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-332-347

Характеризуя русское стихосложение «времени Блока и Маяковского», как осторожно назвал М.Л. Гаспаров интересующий нас период, который сегодня чаще метафорически именуют «серебряным веком», автор понятия «антиномичности поэтики русского модернизма» [2] писал (тут нельзя не привести обширной цитаты):

> «Это было временем широчайшего обновления и перестройки всей системы поэтических средств, напоминавшим эпоху романтизма <…> Расширение круга художественных средств велось в двух направлениях. Во-первых, заново брались на учет стихотворные формы русской классики: до сих пор они стихийно ощущались как живые, привычные и естественные (или, наоборот, отмершие и неестественные), теперь по отношению к ним явилось чувство исторической дистанции, каждая форма стала осознаваться как знак такой-то определенной эпохи, не раз навсегда “живой” или “мертвый”, а всегда допускающий сознательное использование. Вместе с русской классикой в такой поэтический обиход вернулась и мировая классика — имитации античных и средневековых европейских метров и строф стали в переводах обязательными, а в стилизациях — нередкими; имитации восточных стихотворных форм были, по крайней мере, поставлены на очередь. Во-вторых, наоборот, эксперименты делались в области нового и неиспытанного — только для того, чтобы выявить скрытые возможности языка и стиля; так, в частности, открытие чистой тоники совершалось в стихе самостоятельно, без оглядки на западные или народные образцы. В ходу была как поэтика завершенности, требовавшая, чтобы стихотворная форма идеально откликалась на все мелочи внутреннего, содержательного строя произведения, так и поэтика намеков, требовавшая, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами.
>
> И то, и другое побуждало к сосредоточенной разработке стиха» [3, с. 214–215].

Именно это разработка — причем как в одну, традиционную, так и в другую — новационную сторону, проходящая иногда не только одновременно, но и в контексте творчества одного автора — и определяла в конечном итоге напряженную версификационную атмосферу русского модернизма, для которого диапазон «от сонета да верлибра» был обычным делом для большинства выдающих поэтов эпохи.

Давно замечено, что в творчестве авторов рубежа веков окончательно оформились две основные стратегии отношения к художественной форме: условно говоря, «стихийная» (Блок, Маяковский и футуризм, Есенин, Цветаева) и «научная» (Брюсов, Бальмонт, Кузмин, Северянин); первая предполагает сознательную установку на спонтанное формотворчество, вторая — на диалог с традицией, прежде всего — строфической.

Разумеется, никто даже из названных авторов целиком не укладывается в эту дихотомию. А есть, как всегда, еще и третий путь — ориентация на традицию, но «другую» — инокультурную (как европейскую, так и восточную) и фольклорную.

Реальное спасение — в одновременной ориентации на все сразу, в чем реально и проявляется пресловутая антиномичность русского модернизма; в изобразительном искусстве того времени параллелью к этим исканиям выступает пресловутое «всёчество»[1]. Наиболее очевидное проявление подобной широты подхода к используемому стиховому материалу — создание глобальных авторских проектов, подразумевающих одновременное владение поэтом множеством версификационных техник; первым тут оказался К. Бальмонт, прежде всего, как автор книги 1908 г. «Зовы древности» [21], а следом — В. Брюсов со своим незавершенным проектом «Сны человечества»[2] и вполне завершенными «Опытами» [26].

Напомним, «Зовы» построены как всеохватный (по возможности) обзор мировых поэтических культур и соответствующих этому различных практик стихосложения; в этом смысле очень значимо, что Бальмонт, в основном достаточно традиционный мастер стиха (см.: [8]), в этой книге использует широкий спектр стиховых форм, в том числе и крайне экзотических. Спустя пятнадцать лет поэт издает зна-

[1] См.: И. Зданевич «Многовая поэзия. Манифест всёчества» [6, с. 182–183] и «Наталия Гончарова и всёчество» [6, с. 117–130]: «…к услугам творящего всё наличное искусство, и все стремятся быть его предшественниками. У них он постигает всю полноту средств, пользуется всеми средствами мастерства для достижения цели, синтезирует их, творит и близится к совершенному искусству. Вот почему такое направление мастерства мы называем всёчеством» [6, с. 182–183].

[2] Опубликовано в: [27, с. 313–394].

чительно расширенное издание «Зовов древности» (Берлин, 1923), добавив в книгу в основном восточные и скандинавские произведения [22].

В свою очередь Брюсов, критически, как и многие современники, воспринявший проект Бальмонта, ответил собственным собранием стилизаций под поэзию разных народов — незавершенной книгой «Сны человечества», а затем собрал уникальную авторскую антологию «Опыты», в который представил свои стихотворения разных лет, написанные в различных версификационных техниках с авторскими же стиховедческими комментариями.

Широта спектра стиховых форм характерна и для авторских поэтических антологий, созданных в эту эпоху: например, для знаменитых французских томов Брюсова [28; 29] и Бенедикта Лифшица, тоже воспринимаемых современниками — и вполне справедливо — прежде всего как часть творческого наследия самого переводчика [39; 40].

Можно вспомнить также неопубликованную антологию «Французская поэзия», созданную известным переводчиком Виктором Коломийцовым и включающую стихи 11 поэтов, от В. Гюго до Г. Аполлинера, хранящуюся в его личном фонде в РО ИРЛИ РАН [37].

Наконец, в этом же ряду стоит назвать и антологии коллективные, прежде всего — опять брюсовские: знаменитую армянскую (1916) [42] и предшествовавшие ей финскую и латышскую [45; 46]. Необходимо отметить, что все перечисленные издания отличает наличие концептуальных предисловий, в которых всегда уделяется необходимое внимание особенностям национального стихосложения, а также осознанное внимание к этим особенностям и попытки по возможности точно воспроизвести их в «практической» части книг, собственно в переводах и в объяснениях к ним.

Интересно, что брюсовскую линию в раннесоветское время продолжает Андрей Глоба, дебютировавший в 1922 г. сборником стилизаций «Корабли издалека» [33], а затем выпустившего антологии «Запад» [32], сборники подражаний украинской, латышской и бурятской народной поэзии [35; 36; 31]; в последней необходимо обратить особое внимание на мастерское воспроизведение переводчиком особенностей национальной системы рифмования — использованием так называемой начальной или анафорической рифмы [16] (по В. Жирмунскому — вертикальной аллитерации [5]).

Итогом всей этой многолетней работы Глобы можно считать подготовленный им выдержавший четыре издания капитальный авторский том «Песни народов СССР» [34], содержащий выразительные

примеры стилизаций образцов самых разных национальных просодических систем.

Своеобразной теоретической версией авторских антологий, демонстрирующих разнообразие стиховых форм, можно считать и не опубликованную при жизни автора «Теорию версификации (стилистику поэзии)» (1933) Игоря Северянина [48], изобретшего массу новых стиховых форм (прежде всего — строфических), демонстрируемых им на страницах «Теории», и в завершающем работу «Заключении» рекомендующем «современному поэту» избегать «многократно использованных и ставших вследствие этого стереотипами» приемов и форма и наоборот — «как можно шире пользоваться» «вновь найденными» художественными средствами, в том числе — новыми рифмами, размерами и строфами [49, с. 211–212].

Как теоретическое отражение «антиномической» ситуации в поэзии русского модерна можно рассматривать и стиховедческое пособие-антологию М.Л. Гаспарова «Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях» [4], составленную в основном из мало известных стихотворений забытых авторов, при этом представляющих редкие и новаторские формы стиховой культуры «серебряного века».

Особого разговора заслуживают появившиеся в рамках исканий модернизма разного рода опыты реставрации стиха разных эпох и народов и их теоретического осмысления и описания. Тут вне конкуренции поэт и переводчик София Свириденко, в 1910-е гг. переложившая «Эдду» [52] и вагнеровских «Нибелунгов»[3], а параллельно этому создавшая собственное дополнение к этим памятникам мировой словесности — поэму «Песнь о Сигурде» [48]. Для своих переводов с древнеисландского, отмеченных в 1911 г. премией академии наук, и для создания аналога древнегерманского аллитерационного стиха Свириденко разработала специальный тип стиха: это редко используемый в русской поэзии белый вольный неурегулированный трехсложник с переменной анакрусой (т. е. стих, составленный из строк разных трехсложных метров: анапеста, дактиля и амфибрахия), обильно насыщенный аллитерациями[4]; свою новацию переводчица подробно обосновывает в авторских предисловиях в «Эдде» [51, с. 71–73] и «Песни» [47, с. VII–XII]. Характерно, что в собственной

[3] До сих пор не изданы, хотя Блок рекомендовал именно этот перевод Вагнера для издания во «Всемирной литературе»; отредактированный М. Шагинян, он хранится в РГАЛИ (Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 464).

[4] Ср. аллитерированные строки «Эдды» в переводе Свириденко: «Кровные родичи режут друг друга»; «Мерзкий, уймись, или мощный мой молот…» [52, с. 73].

оригинальной поэзии и в других переводческих сочинениях Свириденко выступает как автор достаточно традиционный, использующий в основном привычную силлаботонику и дольники.

В числе авторов, активно сочетавших в своем творчестве стремление к стиховым новациям и «оглядку» на культуру прошлого, стоит назвать также безусловно примыкавшего к футуризму Божидара, автора книги «Бубен» [23], известного, в частности, введением в стих авторского знака препинания «||», а также последовательно смешивающего в стихах кириллицу и латиницу (так, на титульном листе первого издания его книги было обозначено: «Вожiдар. Bubeп») и использующего рукописный шрифт. Божидар известен также как автор трактата «Распевочное единство», в котором ставятся под сомнение основные положения силлабо-тонической теории и практики; трактат завершается такими словами:

> «Для стихотворцев нет более ямба или хорея, но есть в стихе размер, распевно претерпевающий оборотни стати и оборотни постани в задаче создания стихотворения одного всеобщего устава.
>
> Стихотворец становится вольным, как никогда, но в вольности этой — его тягчайшее бремя, его строгий путь к познанию природы и себя и в смесительности познанного — лика Божества. <…>
>
> Ведь кажущаяся легкость творить стихи без заданного размера, наоборот становится тяготой, от которой радостно всегда хочет уклониться душа в привычное волнение размеров старинных. Тяжко рождать так стихи, ведь каждое мгновение стих готов провалиться в говор, стать обычной речью и велико искусство творца, минувшего грозящие ему пасти» [25, с. 57–58].

Однако опубликованная недавно впервые книга Божидара «Мария. Poème amoureuse, писанная сонетами, рондо, ронделями, триолетами и иными старыми и новыми стихотворными формами» представляет нам этого радикального футуриста одновременно и как вполне сложившегося мастера традиционной европейской строфики. Кстати, в этой же книги помещен также краткий очерк стихотворный поэтики Божидара, написанный Дж. Янечеком [24, с. 43–57].

В поэтике Александра Туфанова, автора знаменитых «Ушкуйников», антиномичность проявляется в одновременной ориентации на фольклор и древнерусскую литературу (правда, понятую очень нетрадиционно), и одновременно в активном использовании футуристической зауми, правда, созданная якобы на основе «праславянского языка». В статье с характерным названием «Новатор-архаист»

(«Ушкуйники» А. Туфанова) Т. Никольская справедливо замечает, что «эффект зауми в основном достигается концентрированным насыщением стихотворного текста архаической и диалектальной лексикой, причем часто словарное значение слов не совпадает с туфановским. Русскоязычный читатель может уловить общий смысл большинства стихов, но понять буквальное значение каждого слова в контексте не всегда возможно даже при помощи толковых словарей. Видимо, пословное понимание текста читателем и не входило в задачу автора, стремившегося потоком полуузнаваемых слов воссоздать ощущение языковой стихии древней Руси» [9, с. 105]. При этом стих Туфанова безусловно ориентирован на вполне привычную для русского читателя фольклорную тонику и сложившиеся в русской традиции формы ее литературной имитации.

Напротив, Ольга Черемшанова в своей известной книге 1925 г. «Склеп», включающей стилизации русских песен и плачей, в том числе хлыстовских, киргизского и испанского фольклора и японских миниатюр, опирается в первую очередь на выразительные возможности русского свободного стиха. Это заметил и М. Кузмин, написавший к книге предисловие, в котором говорит о характерных для «Склепа» «ритмах, гибких, меняющихся, эмоциональных, но ритмах скорее декламационных, чем метрических», что, по его мнению, делает творчество Черемшановой «отдельно стоящим, своеобразным и органически цельным, независимо от того, берет ли она для проводников своих эмоций форму кольцовских песень, причитанья, танки, испанский романс или некоторые приемы имажинистов.

Это не есть переходы из одного поэтического направления в другое, пробы литературного стиля, а проведение одной своеобразной линии песенно-сценической поэзии, поэзии конкретных звучаний, при которой всякий словесный материал и чисто поэтические формы не самоцель, а лишь необходимые посредники между живым читающим человеком и живым слушателем» [38, с. 6–7].

Как видим, стилизации и переводы в поэзии модернизма очень часто становятся точкой пересечений традиционных и новационных тенденций, а значит — местом реализации самых разных антиномий. В этом смысле достаточно показательны и некоторые другие «изобретения», сделанные в это время отечественными переводчиками.

Например, переводя непривычный для русского читателя «длинный» свободный стих У. Уитмена, русские переводчики (в том числе и К. Чуковский) сначала пользуются традиционной силлаботоникой, но потом начинают искать другие варианты передачи этого непривычного стиха: Борис Бер использует для этого метрическую прозу на силлабо-тониче-

ской основе, Бальмонт — неупорядоченное чередование вольных белых трехсложников и строк верлибра, Чуковский, Фарфоровский, Мейзельс, Бородин и другие — собственно свободный стих [11].

Аналогичным образом перелагая (достаточно вольно) «свободный стих» Э. Верхарна (в действительности вовсе не являющийся верлибром), три его основных русских переводчика тоже ведут себя по-разному: Брюсов и Шенгели предпочитают вольную силлаботонику, Волошин же разрабатывает на ее основе оригинальный подтип белого стиха [12].

Возвращаясь к оригинальной поэзии, логично начать тоже со свободного стиха, который активно развивается в начале XX в., когда к нему хотя бы одному разу обращались почти все авторы [14]. При этом обычно считается, что этот тип стиха пришел в Россию с Запада, прежде всего — из Франции, Германии и из англоязычной поэзии — в то время как начиная с опытов одного из пионеров русского верлибра Александра Добролюбова вполне самостоятельным источником национального свободного стиха оказывается отечественный духовный стих; позднее на эту же традицию ориентируются также М. Кузмин, О. Черемшанова и некоторые другие поэты. На неевропейские источники верлибра ориентировались в своих опытах также П. Васильев, И. Ерошин, другие русские сибирские поэты [15]. Таким образом, и в этих случаях можно говорить об антиномичности источников нового явления в национальном стихе.

Не менее сложной можно считать и генеалогию новой русской силлабики, возникающей под пером как переводчиков (например, С. Соловьева и Б. Ярхо), так и в оригинальных стихах С. Шервинского.

Наконец, гексаметр, до последних десятилетий XIX в. выступавший в основном как стиховая форма, так или иначе ассоциировавшаяся с античностью, в эпоху модернизма утрачивает свой устоявшийся ореол и начинает функционировать или как ироническая (у Буренина, Саши Черного и др.), или как идиллическая (в книге П. Радимова «Деревня» (1922) [43]. Меняется и форма гексаметра: так, у Брюсова и Мережковского в нем, в отличие от античного прообраза, начинает использоваться рифма.

В отличие от метрики, в которой, как мы видели, легко сочетаются самые разнонаправленные тенденции и стратегии, строфика на первый взгляд представляется своего рода цитаделью традиционализма, поскольку практически все типы строф восходят к европейским средневековым и возрожденческих образцам. Однако опыт русского модернизма показывает, что и в этой консервативной области возможны различные, порой самые неожиданные новации.

Убедительные примеры таких неожиданностей находим в упомянутой уже книге Гаспарова [4]. Попробуем пополнить его коллекцию еще несколькими примерами.

Начнем с трехстиший. Как справедливого писал в статье о них поэт и теоретик стиха Иван Рукавишников, простейшая форма трехстрочной строфы — терцет, все строки которых зарифмованы друг с другом (ааа ббб и т. д.) [18]; однако некоторые поэты «серебряного века» умудрились и эту форму поставить на грань легитимности. Так, ямбическая «Триодиссона» (1909) Игоря Северянина и дольниковое стихотворение В. Ходасевича «Сладко после дождя теплая пахнет ночь...» (1928) зарифмованы очень приблизительно, а «Атоллы» и «Трилистник» Бальмонта, «Гимн Нилу» и «Я, царь царей…» Брюсова, «Возьми на радость из моих ладоней...» и «Из табора улицы темной» О. Мандельштама, «Царь! Просветленный я снова склонюсь перед гробом…» А. Добролюбова и «На колокола» Северянина написаны вообще безрифменными трехстишиями, причем нередко тоническими размерами. Сюда же можно отнести и верлибр З. Гиппиус «Три сына — три сердца», все строфоиды которого содержат тоже по три строки и, значит, формально тоже соотносятся с терцетами.

Возможен и определенный компромисс между двумя названными полюсами: полурифмованные трехстишия (к нему прибегает, например, Брюсов в раннем стихотворении «Дрожащие листья на бледные щеки…», в котором рифмуются только крайние строки, а центральная остается холостой во всех четырех строфах).

Подвергаются трансформациям и традиционные терцины: например, Бальмонт и Северянина сокращают эту традиционно протяженную форму до минимума (7 строк), причем последний так и называет их — «Терцины-колибри»:

Зелено-дымчатое море. Гребни
Молочно-светозарные — во тьме.
Душа к Тебе в восторженном молебне

Такая ясность в ледяном уме.
В октябрьский вечер, крепкий и суровый
Привет идущей из-за гор зиме,

Предвестнице весны издревле новой! [49, с. 30]

Другая строфическая форма, казавшаяся прежде образцом канонической строгости — сонет — тоже меняется в эпоху модернизма.

Это касается и используемых в них размеров и даже типов стиха, и обращения к экзотическим сонетным формам (хвостатым, безголовым, с кодой и т. д. сонетам; разным видам объединений сонетов, от парных до венков и др.) [20, с. 182–375]. При этом сонет эпохи модернизма тоже постепенно утрачивает свой семантический ореол, предельно расширяя диапазон тем.

Такое же разрушение жанровой репутации происходит и с триолетом, традиционно бывшим легкой игрушкой в руках поэтов; в начале XX в. — прежде всего, у Ф. Сологуба, И. Рукавишникова (бывшего одновременно и теоретиком этой формы [19]) и Игоря Северянина — он нагружается серьезным, иногда даже трагическим смыслом (например, в триолетах Сологуба о первой мировой войне). При этом изменяется и форма триолета: в полном соответствии с требованиями смысла, удлиняется его строка (у Сологуба), возникают цепные триолеты, а также гибридные строфические формы на основе триолета («расширенный триолет» К. Липскерова (термин М. Гаспарова [4, с. 183]); «сонет триолетно-октавный» Ф. Сологуба [50, с. 176–177] и др.).

Однако наиболее очевидно сходятся антиномии в экзотических строфах, очень популярных в культуре модерна. Прежде всего — в более или менее точных имитациях античной строфики, среди которых самой востребованной оказалась сафическая строфа, к которой в разные годы обращались В. Брюсов, Вяч. Иванов, С. Соловьев, А. Биск, Ю. Верховский, В. Гарднер, М. Гофман, М. Долинов и, конечно же, поэтессы — наследницы Сапфо — А. Герцык, С. Парнок, Л. Столица [13]. Особого упоминания заслуживает книга А. Салтыкова «Оды и гимны» [44], автор которой пишет оригинальные стихи не только сапфической, но и алкеевой, гликоновой и асклепиадовой (3-й) строфой (он называет их соответственно сапфики, алкаики, гликоны и асклепиады), а также александрийским стихом и гексаметром; вот пример его стилизации:

ГРЕЧИХА
(III Асклепиадова строфа)

Как красавицы грудь белая, белая
С переливов игрой розовых нежною
Зацветает гречиха
В поле радостном, в летний день

Любит белая грудь страстных ласканий жар;
Любит ласки она тихие, нежные…
В поле любит гречиха
Зной палящий и тихий дождь [44, с. 66].

Характерно, что книга Салтыкова в свое время вызвала сочувственный отзыв у строгого Набокова:

> «Это — книга искусных стихов, в меру охлажденных, часто очень звучных, изредка простых и прекрасных. Муза поэта живет в те века, когда люди писали на воске и склонны были придавать эпическое значение мелочам жизни и природы. Сапфики, алкаики, гликоники, асклепиады и всякие разновидности гекзаметра — вот какие мудреные размеры воскрешает автор "Од и гимнов". Из отдельных стихотворений безукоризненно хороши два: "Сыро" и "Лен берут", оба состоящие из сапфических строф. По примеру древних поэт берет темы из деревенской жизни» [41, с. 784].

Из «восточных» строфических образований в «серебряном веке» наиболее употребительной оказалась газелла (Вяч. Иванов называл эту форму газэлой, другие авторов также газелью [10]), к которой чаще других обращались Брюсов, Вяч. Иванов, Г. Иванов, Кузмин, Бальмонт, Гумилев, Бунин, Липскеров, Князев, А. Герцык, Потемкин [11]. При этом большинство русских газелей выполнено силлаботоникой, значительно реже их пишут (Кузмин, например) логаэдами.

Отдельная история связана с творческой рецепцией силлабических миниатюр, которые один из первых русских подражателей точно назвал «японесками»: хайку и танка [1; 17]. У истоков этой традиции стоят, как всегда, Брюсов и Бальмонт, пробовал свои силы в подражаниях японским краткостишиям также А. Белый; все они опирались при этом на силлабо-тонический стих. Однако переводчики, знавшие японский язык и переводившие с него, а не с европейских языков-посредников, с самого начала отдавали предпочтение верлибру; к нему же обратился и С. Вермель в своей книге оригинальных пятистиший «Танки» (1915) [30].

Наконец, пантум (или пантун) — стиховая форма малайского происхождения, в различных вариантах ее существования в поэзии русского модернизма сохраняющая только одну общую черту — цепной характер сцепления катренов. Реально пантум использовали в своем творчестве Брюсов, Вяч. Иванов, Е. Сырейщикова [4, с. 194–197]. Особый интерес вызывают пантумы Н. Гумилева, как переводные (из Леконта де Лиля), так и оригинальные [7].

Таким образом, в эпоху великого синтеза, каким несомненно был русский поэтический модернизм, антиномическая поэтика безусловно воздействовала и на стихотворную поэтику большинства авторов, обеспечивая их творчеству невиданные ранее открытость и разнообразие художественных средств, действительно обеспечивающие «сосредоточенную разработку стиха», о которой писал Гаспаров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Азадовский К.М., Дьяконова Е.М.* Бальмонт и Япония. М.: Наука, 1991. 187 с.
2. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды: в 2 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 434–455.
3. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.
4. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. школа, 1993. 272 с.
5. *Жирмунский В.М.* О тюркском народном стихе // *Жирмунский В.М.* Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. С. 644–680.
6. *Зданевич И.* Футуризм и всёчество. 1912–1914: в 2 т. М.: Гилея, 2014. Т. 1: Выступления, статьи, манифесты. 324 с.
7. *Куликова Е.М.* О жанре пантуна в творчестве Н. Гумилева // European Social Science Journal. 2013. № 12 (2). С. 175–182.
8. *Ляпина Л.Е.* Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 179–192.
9. *Никольская Т.Л.* Новатор — архаист // *Туфанов А.* Ушкуйники. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. С. 105–109.
10. *Орлицкий Ю.Б.* Газэлы Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов: исследования и материалы. Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 247–257.
11. *Орлицкий Ю.Б.* Поэзия Уолта Уитмена в русской революционной перспективе // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 858–876.
12. *Орлицкий Ю.Б.* Русский Верхарн до и после революции: к проблеме генезиса пролетарского верлибра // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 840–857.
13. *Орлицкий Ю.Б.* Сапфическая строфа как способ презентации образа Сафо в русской литературе Серебряного века // «Вечные» сюжеты и

образы в литературе и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015. С. 32–53.
14. *Орлицкий Ю.Б.* Свободный стих в культуре русского модернизма // Русский модернизм: Поэтика. Текстология. Историко-литературный контекст: коллектив. монография. СПб.: ООО «АРТ БУК», 2022. С. 69–118.
15. *Орлицкий Ю.Б.* Сибирский верлибр 1920–1930-х годов: общее и особенное в новой стиховой форме // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 129–155. https://doi.org/10.25205/2410-7883-2020-2-129-155
16. *Орлицкий Ю.Б.* Современная русскоязычная бурятская анафорическая поэзия (толгой холболго): синтез традиций // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения). М.: МАКС Пресс, 2016. С. 110–113.
17. *Орлицкий Ю.Б.* Цветы чужого сада // *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в культуре Серебряного века. М.: Издат. Дом ЯСК, 2018. С. 898–902.
18. *Рукавишников И.* Терцет // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. Стлб. 941.
19. *Рукавишников И.* Триолет // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. Стлб. 979–984.
20. *Федотов О.И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011. 601 с.

Источники

21. *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. Берлин: Слово, 1923. 320 с.
22. *Бальмонт К.* Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.: Пантеон, 1908. 212 с.
23. *Божидар.* Бубен. М.: Лирень, 1914. 13 с.
24. *Божидар.* Мария. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2002. 59 с.
25. *Божидар.* Распевочное единство. М.: Центрифуга, 1916. 86 с.
26. *Брюсов В.* Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам (Стихи 1912–1918 г.). М.: Геликон, 1918. 200 с.
27. *Брюсов В.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 2: Стихотворения 1909–1917. 496 с.
28. *Брюсов В.* Французские лирики XIX века. М.: Сирин, 1913. 296 с.
29. *Брюсова И.М.* Французские лирики XVIII века / сост. И.М. Брюсовой, под ред. и с предисл. Валерия Брюсова. М.: Книгоизд-во К.Ф. Некрасова, 1914. Сб. первый. 334 с.

30. *Вермель С.* Танки. Лирика. М.: Студия, 1915. 48 с.
31. *Глоба А.* Бурятские и монгольские песни / сост. и пер. Андрей Глоба. М.: Гослитиздат, 1940. 72 с.
32. *Глоба А.* Запад. Песни. М.: Гослитиздат, 1936. 222 с.
33. *Глоба А.* Корабли издалека. М.; Пг.: Творчество, 1922. 46 с.
34. *Глоба А.* Песни народов СССР. М.: Гослитиздат, 1947. 815 с.
35. *Глоба А.* Сестра Украина. Песни неволи и борьбы. М.: Сов. писатель, 1947. 100 с.
36. Дайни. Песни латыш. народа / пер. А. Глоба. М.: Гослитиздат, 1944. 48 с.
37. *Коломийцов В.* Французская антология. Эквиритмические переводы французских поэтов XIX и XX вв. // ОР ИРЛИ РАН. Ф. 730. Ед. хр. 2.
38. *Кузмин М.* Предисловие // *Черемшанова О.* Склеп. Стихи. Л.: Тип. Торговой палаты, 1925. С. 6–7.
39. *Лившиц Б.* От романтиков до сюрреалистов: Антология французской поэзии. Л.: Время, 1934. 191 с.
40. *Лившиц Б.* Французские лирики XIX и XX веков. Л.: Гослитиздат, 1937. 235 с.
41. *Набоков В.* Русский период // *Набоков В.* Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. 832 с.
42. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов: Ю.К. Балтрушайтиса, К.Д. Бальмонта, А.А. Блока, акад. И.А. Бунина, Валерия Брюсова, Ю.А. Веселовского, Ю.Н. Верховского, Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, В.Ф. Ходасевича, С.В. Шервинского и др. под ред., с вступ. очерком и примеч. Валерия Брюсова. М.: Московский Армянский Комитет, 1916. 523 с.
43. *Радимов П*. Деревня. Казань: 2-я Гос. тип., 1922. 43 с.
44. *Салтыков А.* Книга 2. Оды и гимны. Новые песни. Мюнхен: Милавида, 1922. 190 с.
45. Сборник латышской литературы / под ред. В. Брюсова, М. Горького. Пг.: Парус, 1916. 395 с.
46. Сборник финляндской литературы / под ред. В. Брюсова и М. Горького. Пг.: Парус, 1917. 490 с.
47. *Свиридова С.А.* Песнь о Сигурде. Вольный перепев древнего германского сказания о величайшем из героев, Сигурде, о заклятом кладе нифлунга и о роковом кольце андваранаут. с общедоступ. предисл. авт. СПб.: тип. А. Бенке, 1912. 145 с.
48. *Северянин И.* Теория версификации (стилистика поэзии) // *Северянин И.* Соч.: в 5 т. СПб.: Logos, 1996. Т. 5. С. 179–212.
49. *Северянин И.* Терцины-колибри // *Северянин И.* Соч.: в 5 т. СПб.: Logos, 1995. Т. 3. 416 с.

50. *Сологуб Ф.* Полн. собр. стих. и поэм: в 3 т. СПб.: Наука, 2020. Т. 3: Стихотворения и поэмы. 1914–1927. 939 с.
51. Старшая Эдда. Песни о божествах. Скандинавский эпос / пер. С. Свириденко. М.: URSS, 2015. 384 с.
52. Эдда: песни о богах и героях: полный текст / в пер. С. Свириденко. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2024. 640 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-348-362
https://elibrary.ru/FFARVQ
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

О «МГНОВЕННОЙ ВЕЧНОСТИ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА (СОНЕТ «НА МИГ»)[1]

© 2026 г. О.И. Федотов

Исследование выполнено в Московском педагогическом государственном университете за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00128, URL: https://rscf.ru/project/26-18-00128/

Аннотация: В статье рассматривается раннее творчество Вяч. Иванова с точки зрения проблематики русского космизма. Предметом анализа выступает цикл из четырех сонетов («На миг», «Воспоминание», «Полет» и «Сны»), впервые опубликованный в журнале «Вестник Европы» в 1899 г. Все они, каждый в отдельности и в составе целого, сфокусировали основные мировоззренческие и художественные константы его поэзии, неразрывно — прямо или косвенно — связанные со знаменитыми антиномиями Канта и идеями космизма. Согласно предлагаемой гипотезе, напряженные духовные поиски поэта вылились в увлечение религиозно-мистическими учениями и, не в последнюю очередь, в пристрастие к сонетистике. Сам факт интенсивного обращения к этой классической жанрово-строфической форме, а также к ассоциациям сонетов в значительных по объему циклах, в том числе к поэме в сонетах и к одному из первых в России опытов венка сонетов, свидетельствует об антиномичности художественного мышления поэта-философа, столь характерной, по мнению М.Л. Гаспарова, для поэтики модернизма «серебряного века». В полном соответствии со второй антиномией Канта о соотношении части и целого, каждый из четырех сонетов функционирует и автономно, и как циклическое единство, наподобие четырехчастной сонаты (экспозиция, разработка, реприза и кода). Особое внимание уделяется первому из них с характерным названием «На миг», выполняющему функ-

[1] Статья — первая из цикла «Антиномии космизма в ранних сонетах Вячеслава Иванова», посвященного 160-летию поэта.

цию экспозиции. Анализ сонета демонстрирует, что антиномические отношения определяют содержательные и формальные аспекты стихотворения, посвященного бесконечно текущему времени и парадоксально «мгновенной вечности» жизни поэта.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, поэт, символизм, космизм, цикл сонетов, антиномии, части сонаты, Кант, миг, вечность

Информация об авторе: Олег Иванович Федотов — доктор филологических наук, профессор, кафедра русской классической литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119455 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9059-568X

E-mail: o_fedotov@list.ru

Для цитирования: *Федотов О.И.* О «мгновенной вечности» Вячеслава Иванова (Сонет «На миг») // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 348–362. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-348-362

ON VYACHESLAV IVANOV'S "INSTANT ETERNITY" (SONNET "FOR A MOMENT")

© 2026. Oleg I. Fedotov

Acknowledgements: The research was carried out at the Moscow State Pedagogical University with the support of the Russian Science Foundation (project no. 26-18-00128, Available at: https://rscf.ru/project/26-18-00128/).

Abstract: The article examines the early work of Vyach. Ivanov from the point of view of the problems of Russian cosmism. The subject of the analysis is a cycle of four sonnets ("For a Moment", "Remembrance", "Flight" and "Dreams"), first published in the journal "Vestnik Evropy" in 1899. All of them, individually and as part of a whole, focused the main ideological and artistic constants of his poetry, inextricably linked — directly or indirectly — with the famous antinomies of Kant and the ideas of cosmism. According to the proposed hypothesis, the poet's intense spiritual search resulted in a fascination with religious and mystical teachings and, not least, a predilection for sonnetry. The very fact of intensive use of this classical genre-strophic form, as well as associations of sonnets in significant cycles, including the poem in sonnets and one of the first sonnet wreath experiments in Russia, testifies to the antinomical artistic thinking of the poet-philosopher, so characteristic, according to M.L. Gasparov, of the poetics of modernism in the "Silver Age".

In full accordance with Kant's second antinomy of the relation of a part and the whole, each of the four sonnets functions both autonomously and as a cyclical unit, like a four-part sonata (exposition, elaboration, reprise and coda). Special attention is paid to the first of them with the characteristic title "For a Moment", which performs the function of exposure. The analysis of the sonnet demonstrates that antinomic relations determine the substantive and formal aspects of a poem dedicated to the infinitely flowing time and paradoxically the "instant eternity" of the poet's life.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, poet, Symbolism, cosmism, sonnet cycle, antinomies, sonata parts, Immanuel Kant, moment, eternity

Information about the author: Oleg I. Fedotov, DSc in Philology, Professor, Department of Russian Classical Literature at Moscow Pedagogical State University, Institute of Philology, Malaya Pirogovskaya St., 1, bld. 1, 119455 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9059-568X

E-mail: o_fedotov@list.ru

For citation: Fedotov, O.I. "On Vyacheslav Ivanov's 'Instant Eternity' (Sonnet 'For a Moment')." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 348–362. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-348-362

1.

В конце XIX – начале XX в. широкое распространение получили идеи русского космизма. Они разделялись не только Н.Ф. Федоровым, В.С. Соловьевым, К.Э. Циолковским, В.И. Вернадским, А.Л. Чижевским, Н.А. Бердяевым, но и многими поэтами, художниками и музыкантами различных художественных направлений.

Понятие Космоса (Κόσμος — мир, строй, порядок, украшение), получившее свое терминологическое обозначение от древнейшего греческого слова, образованного от глагола «украшать», «гармонизировать» (κοσμέω), подразумевает прежде всего упорядоченную по законам красоты Вселенную. В древнегреческой мифологии и, соответственно, у Гомера, утверждает А.Ф. Лосев, Космос «мыслится телом, конечным в пространстве, т. е. имеющим определенную форму. Он поделен между Зевсом, Посейдоном и Аидом» [7, с. 253]. «Земля — общее владение трех братьев: Зевс владычествует над небом, Посейдон — над морской стихией, Аид — над царством смерти. Гомеров-

ский Космос имеет форму яйца, немного сплющенного на полюсах и разделенного плоскостью земли на два полушария: верхнее — небо, смыкающееся с Олимпом, где обитают олимпийцы во главе с Зевсом, и нижнее — *Тартар*, где находятся свергнутые олимпийцами старшие боги — *титаны* во главе с Кроносом» [7, с. 147]. Далее Лосев упоминает «Теогонию» Гесиода, в которой зарождение космоса рисуется как процесс: все и вся возникает из *Хаоса* — «беспорядочного смешения физических элементов». Однако Платон в «Тимее» вводит в свою космогонию понятие демиурга, строителя-мастера, создавшего Космос в виде живого тела из земли и огня и, наконец, Овидий в «Метаморфозах» препоручает функцию создателя «некоему богу», сотворившему в ряду всего прочего человека [15, с. 292]: «…из сути божественной создан / Был он вселенной творцом, зачинателем лучшего мира / <…> высокое дал он лицо человеку и прямо / В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи. / Так земля, что была недавно безликой и грубой, / Преобразясь, приняла людей небылые обличья» [16, с. 33].

Со временем эта концепция существенно и неоднократно видоизменялась. В частности, Кант поделился с современниками своими сомнениями и вывел четыре знаменитых антиномии, предложив неожиданный вариант их разрешения путем рассмотрения истинности противоположных суждений в разных плоскостях, как это сделал Лобачевский по отношению к параллельным прямым, получившим возможность пересекаться. В начале романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в разговоре между Воландом и Берлиозом на Патриарших прудах со знанием дела упоминаются две из них, 3-я и 4-я, о существовании Бога и свободе воли. Но разговор, как мы помним, не задался, из-за неосторожно произнесенной Воландом фразы о его совместном завтраке с Кантом (один из собеседников усмотрел в этом заявлении вопиющий анахронизм, а, следовательно, небылицу, другой же заведомо знал, что Кант вообще никогда не завтракал, а только весьма обстоятельно обедал).

Так или иначе, в начале «серебряного века» идеи о космосе и о неизбежно сопровождавших его кантовых антиномиях стали как никогда популярны. Тема нашего разговора о них в обобщенном виде поистине безгранична, поэтому ограничимся частным ее ответвлением, касающимся антиномий стихопоэтики первых сонетов Вячеслава Иванова в контексте концептуальных истоков его философского мировоззрения и поэтического творчества.

2.

Иванов, получивший, с легкой руки Льва Шестова, прозвище Вячеслава Великолепного, был выдающимся философом и поэтом. Как мыслитель он был глубоким знатоком разнообразных философских и религиозных доктрин, в том числе проявлял определенный интерес к весьма влиятельным на рубеже XIX–XX вв. космизму и имяславию. Как поэт он владел несколькими языками, естественными и поэтическими, владел настолько уверенно, что мог переводить и писать на них оригинальные произведения; досконально знал основы версификации разных времен и народов и пользовался репутацией непререкаемого метра, к мнению которого прислушивались самые высокие мастера.

«Строгую» форму сонета он считал «образцом всей поэзии», поскольку она таила в себе как формальные — со-противопоставление катренов и терцетов, так и содержательные, например, усвоенные с младенчества библейские антиномии. Любимым его изречением из Евангелия от Матфея был типичный библейский парадокс: «Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо я кроток и смирен сердцем и найдете покой душам вашим. Ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф. 11: 29–30). Равным образом не тяготился он и «игом» предустановленных правил сонетистики. Сам факт интенсивного обращения к этой классической жанрово-строфической форме, а также к ассоциациям сонетов в значительных по объему циклах, в том числе к поэме в сонетах и к одному из первых в России опытов венка сонетов, свидетельствует об антиномичности художественного мышления поэта-философа, столь характерной, по мнению М.Л. Гаспарова, для поэтики модернизма «серебряного века» [4, с. 286–304].

С антиномической оппозицией земного/небесного, конечно же, был связан и повышенный интерес Вяч. Иванова к соответствующей проблематике, поддерживаемой не только его глубокой религиозностью, но и всеобщим увлечением в эпоху «серебряного века» идеями космизма. Поэтому исключительно актуальным представляется самое начало его поэтического творчества, в котором в удивительном резонансе сошлись практически все знаковые приметы его мировоззрения и идиостиля.

Не будучи последовательным сторонником имяславия[2], Иванов придавал огромное значение имени не только Бога, но и всего реально сущего, в частности, стремился символически осмыслить

[2] См. статью Л.А. Гоготишвили «Между именем и предикатом (символизм Вяч. Иванова на фоне имяславия)»: [5, с. 15–103].

и свое собственное бесспорно самое «славянское», намекающее на поэтическое «славословие» имя и свою самую распространенную в России фамилию. А.Е. Барзах, автор статьи «Материя смысла», открывающей двухтомник произведений Иванова, вышедший в серии «Новая библиотека поэта» (1995), именно с того и начинает, что обращает внимание на почти полное отсутствие у поэта безымянных произведений; в редких же исключительных случаях они включены в поименованные циклы, «утверждая тем самым свою сугубую частичность и еще более повышая весомость общего имени — имени цикла: достойно Имени лишь целое, индивидуальное; цикл сонетов — это хор своего рода (со всеми смысловыми импликациями этого сравнения), и члены его — безымянны» [3, с. 6]. И это действительно так: заголовки всех циклов и особенно книг были предметом неустанной заботы поэта, стремившегося во что бы то ни стало предельно концептуализировать их и, по возможности, символически соотнести с первоосновами бытия.

Первая книга лирики Вячеслава Иванова «Кормчие Звезды» вышла в 1903 г. Символическая аура его заголовка сразу же по достоинству была оценена В.С. Соловьевым, распознавшим в нем намек на «Номоканон»[3] Иоанна Схоластика, константинопольского патриарха, создавшего в 545 г. под этим заголовком собрание церковных законов (термин сложился из двух греческих слов: nomos — закон + kanon — правило), впоследствии более актуальным для него стало название «Кормчая книга». А.Е. Барзах, признавая правоту Соловьева, со своей стороны подкрепляет ее идеей саморазвития смысла имени, данного произведению:

> «Ассоциация Соловьева при всей ее непредусмотренности не кажется сколько-нибудь натянутой: и религиозный подтекст, и тема соборности, и нетривиальность славянского перевода греческих слов, само сочетание славянизма и эллинизма, их просвечивание друг через друга, темы канона и закона — все это неотъемлемые черты мира Вяч. Иванова, мира его “Кормчих звезд”. Мы еще не раз столкнемся с этим самозарождением смысла: смысловая плотность ивановских текстов превосходит определенный предел, после которого становится не только возможной, но и желательной и продуктивной спонтанная рекристаллизация смысла, его перегруппировка» [3, с. 7].

---

[3] Историю благословения Вл. Соловьевым названия дебютной книги стихов Иванова впервые изложила О. Дешарт во Введении к брюссельскому Собранию сочинений [12, с. 41].

Словосочетание «Кормчие Звезды», помимо филологических ассоциаций, подмеченных Соловьевым, актуализирует, во-первых, органическое единство лирического героя с Космосом, и, во-вторых, его судьбоносное направляющее предназначение, заставляющее вспомнить пушкинского «умного кормщика» из «Ариона» и далеко не бытовой, да и не риторический вопрос в концовке «Осени»: «Куда ж нам плыть?..»

Большим подспорьем в задуманном нами исследовании может служить «Библиография прижизненных публикаций произведений Вячеслава Иванова: 1898–1949» (2012), подготовленная Памелой Дэвидсон. Громадная сонетиана Вяч. Иванова, по ее сведениям, стала достоянием литературного процесса, начиная с публикации в 1899 г. миницикла из четырех сонетов в журнале «Вестник Европы» [13, с. 771–773]. Вопреки отмеченной Барзахом закономерности указанный цикл собственного имени не получил, скорее всего потому, что заголовками были снабжены все четыре составляющих его сонета: I. На миг («День пурпур царственный дает вершине снежной...»); II. Воспоминание («Когда Харит наперсник дерзновенный...»); III. Полет («Из чуткой тьмы пещер, расторгнув медь оков...»); IV. Сны («“Проснись, пора домой!” — сказал мне голос мирный...»).

С одной стороны, можно предположить, что каждый сонет был написан отдельно, без установки на их циклическое взаимодействие, и лишь при публикации они были объединены поэтом по принадлежности к классическому жанрово-строфическому образованию. Но, с другой стороны, даже поверхностный анализ выявляет опосредованные признаки их идейно-тематического, эмоционального и особенно версификационного родства на строфическом, метроритмическом, фонетическом и стилистическом уровнях.

Своеобразной прелюдией к дебютной подборке сонетов Иванова, а заодно и вообще к одной из доминантных тем первого его сборника, можно считать самую раннюю публикацию 1898 г. — стихотворение «Дни недели» («Силой звездных чар, от века...»), где читателю предлагается несколько прямолинейная образная интерпретация хрестоматийного высказывания римского историка греческого происхождения Диона Кассия. В виде эпиграфа она предпослана тексту: «Обычай приурочивать дни к семи светилам, именуемым планетами (Солнцу, Луне, Марсу, Меркурию, Юпитеру, Венере и Сатурну), возник у Египтян, но существует у всех людей» [12, с. 577–579].

Однако, если в «Римской истории» Диона Кассия речь идет о «светилах, именуемых планетами», то у Иванова они превращаются в семь таинственных божеств», названных или прямо, или ино-

сказательно, то исконно греческими, то вторичными по отношению к ним римскими именами: «Солнцебог» (Гелиос, Аполлон или Сол — на выбор), «Сребролукая Луна», она же «мирная Диана», «кровавый Марс», затем промелькнул не получивший своего дня недели зимний Водолей (Акуариус) и вместе с ним «гонец богов Гермий», за ним «с высоты» нисходит сам Зевс, наконец, после «царицы наслаждений» Афродиты недельный круг замыкает самый древний римский бог Сатурн. Последний катрен, кстати говоря, четырнадцатый по счету, оставляет финал открытым, готовым к началу отсчета нового недельного цикла[4]:

И сидит старик, и — взоры
В дальний мрак вперяя — ждет:
Скоро ль новый блеск Авроры
Солнцебога приведет [12, с. 579].

Наряду с «Днями недели» в «Кормчих Звездах» в полном соответствии с названием космическая тема широко представлена едва ли не в каждом тексте сборника, но прежде всего, конечно, целым созвездием таких стихотворений, как «Дух» («Над бездной ночи Дух, горя, / Миры водил Любви кормилом; / Мой дух, ширяясь и паря, / Летел во сретенье светилам»[5]) [12, с. 518]; «Воплощение» («Мне снился сон: летел я в мир подлунный, / Неживший дух, / И хор планет гармоньей семиструнной / Ласкал мой слух…») [12, с. 519]; «La selva oscura» («Все горы, за грядой гряда; / Все черный, старый лес. / Светлеет ночь. Горит звезда / В дали святой небес») [12, с. 521]; «Покорность» («Иду в вечерней мгле под сводами древес…») [12, с. 523]; «Утренняя звезда» («Над опаловым востоком…») [12, с. 524]; «Звездное небо» («Во младенческом покое…») [12, с. 525]; «Падающие звезды» («Алмазные грезы…») [12, с. 531]; «Неведомому богу» («Я видел в ночи звездноокой с колоннами вечными храм…») [12, с. 540]; «Лунные розы» («Из оков одинокой разлуки…») [12, с. 563] и мн. др. Все они так или иначе являют собой отражение кардинальной антиномии Земли и Неба.

[4] С.С. Аверинцев считал, что в этих, «довольно ученических стихах» уже ясно обозначилась «отрешенная, “запредельная” надежда на поворот великого цикла, на то, что приходит после всякого конца», свойственная и зрелой историософии Иванова [2, с. 13–14].

[5] Недаром эпиграфом к нему послужил последний одинарный стих 33-й кантики «Рая»: “L’Amor che muove il Sole e l’altre stelle” (Dante, Parad. XXXIII).

3.

Обратившись к интересующему нас циклу сонетов, присмотримся к первому из них [12, с. 608], уделяя при этом особое внимание антиномическим отношениям как в содержательных, так и формальных аспектах[6].

День пурпур царственный дает вершине снежной	СЯПЯЯЯ	еуа-оие
На миг: да возвестит божественный восход!	ЯПЯЯПЯ	и-ие-о
На миг сзывает он из синевы безбрежной	ЯЯЯПЯЯ	иао-ые
Златистых облаков вечерний хоровод,	ЯПЯЯПЯ	и-ое-о
На миг растит зима цветок снежинки нежной,	ЯЯЯЯЯЯ	ииаоие
И зиждет радуга кристально-яркий свод,	ЯЯПЯЯЯ	иа-аао
И метеор браздит полнощный небосвод,	ПЯЯЯПЯ	-оио-о
И молний пламенник взгорается, мятежный…	ЯЯПЯПЯ	оа-а-е
И ты, | поэт, | на миг| земле| печаль|ной дан!	ЯЯЯЯЯЯ	ыеиеаа
Но миру дольнему тобою мир явленный	ЯЯПЯЯЯ	ио-оие
Мы зрели, вечностью мгновенной осиян, —	ЯЯПЯПЯ	ее-е-а
О, Пушкин! чистый ключ, огнем запечатленный	ЯЯЯЯПЯ	уиуо-е
Мечей, ревнующих к сынам юдольных стран! —	ЯЯПЯЯЯ	еу-аоа
И плачем вечно мы в тоске неутоленной…	ЯЯЯЯПЯ	аеые-е

Диалектическая игра космологических идей, обсуждаемых в «Критике чистого разума», представляющих «мировые целостности» применительно к содержанию данного сонета, ближе всего соотносится с пространственно-временными координатами первой сформулированной Кантом антиномии о границах времени и пространства[7]. Как видим, в построении хронотопа основной упор приходится на

---

[6] В первом столбике справа от текста индексами Я, П и С обозначаются стопы ямба, пиррихия и спондея, во втором — представлена вокалическая решетка (ударные гласные).

[7] См.: «Имеет ли мир начало [во времени] и какую-либо границу своего протяжения в пространстве; существует ли где-нибудь, быть может в моем мыслящем Я, неделимое и неразрушимое единство, или же все делимо и преходяще; свободен ли я в своих поступках, или же я, подобно другим существам, управляем природой и судьбой; наконец, существует ли высшая причина мира, или же вещи природы и порядок их составляют последний предмет, дальше которого мы не должны заходить во всех своих исследованиях…» [14, с. 271].

разнообразные, настойчиво нагнетаемые категории бесконечно текущего времени. Фиксируется, однако, не хронология, а сверхкороткие («миг», «мгновение») и контрастные им длинные («день») и сверхдлинные («вечность») его промежутки, а главное — их парадоксальное сочетание («вечностью мгновенной осиян»), за которым скрывается их бесконечно повторяющаяся, как в чехарде, рокировка с намеком на вторую антиномию о соотношении простого и сложного.

Пять раз повторяется заглавное словосочетание «На миг», преимущественно в суперактивной анафорической позиции. К этому следует добавить несколько скрытых, эллиптически не реализованных, но явно подразумеваемых повторов в трех заключительных стихах второго катрена на пути к кульминационному 9-му стиху, в третьей стопе которого содержится пуант этого марафонского сравнения путем образно-синтаксического параллелизма: «И ты, | поэт, | *на миг*,|| земле | печаль|ной дан». Заметим, что 9-й стих, и без того обособленный как пограничный между катренной и терцетной частями сонетной архитектоники, на этот раз звучит подчеркнуто энергично в своем раритетном полноударном варианте. К тому же большая часть его стопоразделов резонансно совпадает со словоразделами, благодаря чему каждое слово, особенно расположенное перед цезурой «на миг», обозревается стереоскопически, подобно храму на холме[8]. Наконец, он активно участвует в анафорическом повторе соединительного союза «И» в 6-м, 7-м, 8-м и 14-м стихах, исполняющем роль фигуры бесконечного умножения и вместе с тем малости мгновения в вечности.

Таким образом, основная мысль сонета гласит: жизнь поэта в масштабе вечности также скоротечна, как озаренная на миг царственным пурпуром снежная вершина, о чем возвещает «божественный восход» (ассоциативно вспоминается гумилевское «Шестое чувство»: «Но что нам делать с розовой зарей / Над холодеющими небесами, / Где тишина и неземной покой, / Что делать нам с бессмертными стихами?»[9] [8, с. 329]). На столь же краткое мгновенье «растит зима цветок снежинки нежной, / И зиждет радуга кристально-яркий свод, / И метеор браздит полнощный небосвод, / И молний пламенник взгорается, мятежный», после чего Вячеслав Иванов

[8] Ср. с высказыванием А. Вознесенского в его книге «Прорабы духа»: «В поэзии слово чисто, обнаженно, вынуто из словесной толпы, поставлено отдельно с круговым обзором, как храм на холме» [6, с. 372]. О резонансном совпадении стопо- и словоразделов в поэтике Вяч. Иванова см. также: [1, с. 315–316].

[9] Речь, конечно, идет не о генетической зависимости, а о типологической смежности текстов, развивающих аналогичные мотивы.

конкретизирует ситуацию прямым обращением к Пушкину — создателю параллельного «миру дольнему» нового художественного мира, осиянного парадоксальной «мгновенной вечностью». Разумеется, «чистый ключ, огнем запечатленный», — есть не что иное, как предикат сравнения, но по отношению не к Пушкину[10], а к созданному и «явленному» им волшебному миру, второй реальности, личностно обогащенной его гением. Завершается текст сонетным замком в 14-м стихе, выражающим вечную неутоленную тоску от имени коллективного «Мы», замещающего, вернее вмещающего в себя лирического субъекта: «И вечно плачем мы в тоске неутоленной».

Темпоральные параметры в поэтическом мире стихотворения заметно превалируют над пространственными, в которых определенно доминируют космические приметы. Взоры лирического мы обращены не долу, а горé: к «вершине снежной», «божественному восходу», «златистым облакам», «кристально-яркому своду радуги» и космическому гостю — «браздящему полнощный небосвод» метеору. Именно Земле, а не почве, если не планете, то по крайней мере России, за пределами которой угадывается безграничный Космос, дан, пусть и на краткий миг, поэт. Однако на ограниченном земном пространстве в контексте непрестанно текущего времени, не имеющего ни начала, ни конца, даже вечность, созданная гением, имеет свой неминуемый финал. Здесь нам уже не обойтись без очевидных претекстов, а именно, зачина радищевского «Осьмнадцатого столетия», 1801:

> Урна времян часы изливает каплям подобно:
> И на дальнейшем брегу изливают пенистые волны
> Вечности в море; а там нет ни предел, ни брегов… [17, с. 424],

и его отголоска 15 лет спустя в державинской «Грифельной оде» («Река времен в своем стремленьи…», 1816):

> А если что и остается
> Чрез звуки лиры и трубы,
> То вечности жерлом пожрется
> И общей не уйдет судьбы [10, с. 402].

---

[10] Риторическое по сути своей восклицание «О, Пушкин!», как справедливо считает С.С. Аверинцев, понадобилось признанному «культурному законодателю» Вяч. Иванову для канонизации «Солнца русской поэзии» в качестве «архетипической универсалии Поэта, чей мир “вечностью мгновенной осиян”». В самой этой парадоксальной формуле исследователь видит взамен «утерянному Раю» метафору фаустовского мгновения [1, с. 323–325].

Интертекстуальное взаимодействие данного сонета с упомянутыми стихотворениями находит убедительное подтверждение и на стилистическом уровне — в обычной для Вячеслава Иванова архаизации его поэтического языка[11], наделяющей поэтическое высказывание мистической сакральностью и возвышенной торжественностью. С этой целью активно задействованы такие нарочито неполногласные славянизмы, как «сзывает», «безбрежной», «златистых», «браздит», «взгорается», «зрели» (в значении «видели», «смотрели», «созерцали»), не менее характерные лексемы («зиждет», «полнощный», «пламенник», «миру дольнему», «мир явлéнный»), специфически акцентированная рифма «явлéнный — запечатлéнный» и, наконец, весьма характерные синтаксические обороты «*да возвестит* божественный восход!» или «Мечей, **ревнующих** к сынам юдольных стран!» (скорее всего, по Далю, в значении «усердных ревнителей» чего- или кого-либо [9, с. 88]). Наиболее значим и выразителен интонационно-синтаксический параллелизм на грани антиномического со-противопоставления между катренами и терцетами, о чем, как о стилеобразующей закономерности Иванова, правда, на уровне синтаксиса мифологического суждения, пишет в своем фундаментальном исследовании Л.А. Гоготишвили:

> «…из всех тропов и языковых фигур или приемов не, скажем, метафора (как утверждал Белый) или именование (как утверждается в некоторых современных работах), а именно *антиномические синтаксические конструкции* составляют “лингвистическую базу” ивановского символизма, соответствуя его магистральной языковой стратегии» [5, с. 70].

Под стать стилистике архаизирующая торжественность проявляет себя и на версификационных уровнях. В сонете соблюдены строгие параметры его итальянской модификации: AbAb AbbA cDc DcD на четыре рифмующихся созвучия с почти идеальным альтернансом в каталектике.

На метроритмическом уровне выдерживается ровная поступь 6-стопного ямба с цезурой после третьей стопы и с тенденцией к также архаизирующей полноударности. Два наиболее важных в композиции стиха (5-й и 9-й) обходятся без пиррихиев вообще (ЯЯЯЯЯЯ),

---

[11] В «причудливой смеси торжественно-архаических и простонародных слов», которую мы наблюдаем в текстах Вяч. Иванова, Аверинцев видел «не имитацию реставрации старины, но попытку дать через старину язык вне времени, обобщенно выразить его, так сказать, платоновскую идею или аристотелевскую энтелехию» [2, с. 72].

шесть стихов довольствуются одним, причем в 1-м стихе отсутствие ударения в 3-й стопе компенсируется спондеем на 1-ой (СЯПЯЯЯ), и всего пять стихов отмечены двумя гармонично расставленными пропусками ударений. В шести случаях пиррихий на 3-й стопе обозначает дактилическую клаузулу в первом полустишии перед цезурой, заодно семантически подчеркивая ключевые лексемы («пурпур *царственный*», «зиждет *радуга*», «молний *пламенник*», «миру *дольнему*, «*вечностью*» и «*ревнующих*»). Восемь остальных — нейтрально мужские. Единственный анжамбеман в двух первых стихах нацелен на актуализацию ведущего в смысловом плане, совпадающего с заглавием словосочетания «На миг».

В звуковой организации текста обращают на себя внимание весьма гармоничное распределение гласных и согласных фонем, с эпизодической — без перебора — концентрацией некоторых из них, например, ударной гласной «и/ы», которая содержится в заглавном слове, а также «е», благодаря группе в идейном отношении самых главных и по большей части зарифмованных лексем («мир явл*е*нный / мы зр*е*ли в*е*чностью мгнов*е*нной» — ассонансная группа из четырех «*е*» подряд). Еще более активно как семантические катализаторы работают аллитерации. Так уже в инициальном стихе сонорная фонема «р» в обычном для Иванова крупноблочном сочетании с другими согласными, форсируя замедление ритмического движения и заодно подчеркивая семантику содержащих ее слов, выполняет функцию универсального курсива: «День пу*рпур* ца*рств*енный дает ве*рш*ине снежной…». Столь же эффективно обнажает внутреннюю форму слов звукопись во втором катрене: «И зи*жд*ет радуга *кр*истально-*ярк*ий свод, / И метеор *бр*аздит полнощный небосвод, / И молний пламенник *взгор*ается, мяте*жн*ый…». В терцетной части активизируется яркое звучание «печального» мягкого «ч», очень кстати откликающегося и в ключевом слове «ве*чн*ость»: «Мы *зр*ели, ве*чн*остью *мгн*овенной осиян, — // О, Пушкин! *чист*ый *ключ*, огнем запе*чат*ленный / Мечей, ре*вн*ующих к сынам юдольных стран! — / И *пл*ачем *вечн*о мы в тоске неутоленной…».

Итак, в первом из «Четырех сонетов», опубликованных в 1899 г., озаглавленном ключевым словосочетанием «На миг», еще четырежды — на самых сильных позициях — отозвавшимся в основном тексте, Вячеслав Иванов реализует лирическую экспозицию всего цикла, если не прямо, то косвенно подтверждая заветную идею космистов об антиномии мгновения и вечности.

Как и подобает экспозиции, открывающий цикл сонет формирует его общий хронотоп, в котором темпоральные параметры явно пре-

обладают над пространственными, хотя и сочетаются с ними: «На миг сзывает он из *синевы безбрежной* / Златистых облаков вечерний хоровод». Бездна времени сочетается с бездной пространства, Земля — с космосом, «мир дольний» — с «миром, явленным» творчеством природного и человеческого гения. Недаром в терцетной части лирический субъект напрямую обращается к обобщенному поэту, данному всего «на миг земле печальной», и конкретно к Пушкину как творцу, осиянному «мгновенной вечностью», и оплакивает от лица коллективного *мы* ее роковую неотвратимую краткость.

Сонет «На миг» контекстуально коррелирует с такими претекстами, как «Осьмнадцатое столетие» А. Радищева и «Грифельная ода» Г. Державина, а также с ранними стихотворениями самого Вяч. Иванова, вошедшими в «Кормчие Звезды» и, конечно, с тремя остальными сонетами цикла, каждый из которых заслуживает отдельного разговора. Но и позднее поэт не раз будет возвращаться к антиномической проблематике, затронутой в проанализированном тексте. В частности, в статье «Кризис индивидуализма» (1905) он вновь обращается к антиномии мига и вечности, говоря об образах Гамлета, Дон-Кихота, Короля Лира, Макбета, Каина, Вертера, Карла Моора, Чайльд-Гарольда, Лары и, конечно же, Фауста:

> «Миг — брат вечности. Мгновение, как вечность, глядит взором глубины. Мы полюбили наклоняться над безднами и терять себя. Мгновение метафизично; в нем сверкает бабочка — Психея: наш индивидуализм стал бесплотным, а подлинное самоутверждение индивидуума — воплощение. Он хочет попирать твердую землю, а не скользить над “прозрачностью”» [12, с. 837].

Нельзя не заметить, это не столько теоретическое рассуждение ученого-философа, сколько стихотворение в прозе поэта, словно бы прокомментировавшего свой собственный, написанный несколько лет назад сонет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Аверинцев С.С.* Связь времен. Киев: Дух і литера, 2005. 448 с.
2. *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин…»: Вячеслав Иванов: путь между мирами. СПб.: Алетейя, 2002. 167 с.

3. *Барзах А.Е.* Материя смысла // Иванов Вячеслав. Стихотворения, поэмы, трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. С. 5–60.
4. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.
5. *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 720 с.

Источники

6. *Вознесенский А.А.* Прорабы духа. М.: Сов. писатель, 1984. 496 с.
7. *Гомер.* Илиада. Одиссея. М.: Худож. лит., 1967. 766 с.
8. *Гумилев Н.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. 632 с.
9. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Русский язык, 1980. 683 с.
10. *Державин Г.Р.* «Река времен в своем стремленьи…» // *Ломоносов М.В., Державин Г.Р.* Избранное. М.: Правда, 1984. 448 с.
11. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. М.: Алетейя, 1994. 345 с.
12. *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. 872 с.
13. *Иванов Вяч.* Четыре сонета // Вестник Европы. 1899. № 6. Июнь. С. 771–773.
14. *Кант И.* Критика чистого разума. М.: Академический проект, 2020. 567 с.
15. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
16. *Овидий Публий Назон.* Метаморфозы. М.: Худож. лит., 1977. 435 с.
17. *Радищев А.Н.* Соч. М.: Худож. лит., 1988. 687 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-363-372
https://elibrary.ru/FIVEZR
УДК 82.0+094.4
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ДВА ПУТИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА: О РАННИХ СОНЕТАХ В. БРЮСОВА И ВЯЧ. ИВАНОВА

© 2026 г. Л.В. Маштакова

Аннотация: В статье предпринята попытка выявить ранние истоки кризиса русского символизма 1910-х гг., связанного с рядом полемических докладов и статей участников литературного процесса начала XX в. В 1890-е гг., до знакомства и последующего сближения, В. Брюсовым и Вяч. Ивановым были написаны два близкие по форме, но разные по своим художественно-эстетическим установкам сонета: «Львица среди развалин», 1895 (Брюсов) и «“Вечеря” Леонардо», 1892 (Иванов). Сопоставительный анализ двух сонетов, сравнение лирического сюжета, композиции, функции экфрасиса в текстах, показывает, как два противоположных подхода к искусству, развитые поэтами в более поздних статьях, возможно, были предустановлены ими задолго до литературной полемики. Сонет Брюсова должен удивлять читателя неожиданным параллелизмом образов, Иванов же последовательно ведет реципиента по духовному пути, на котором должна произойти теофания Красоты. Метод и Брюсова, и Иванова предполагает усилие, которое необходимо приложить читателю, в первом случае — эстетического характера, во втором — эстетико-религиозного.

Ключевые слова: В. Брюсов, Вяч. Иванов, символизм, кризис символизма, сонет «серебряного века»

Информация об авторе: Любовь Владиславовна Маштакова — кандидат филологических наук, ассистент-профессор, Государственный университет Чжэнчжи, Государственный университет Чжэнчжи, административный район Вэньшань, ул. Чжинань, секция 2, д. 64, 11605 г. Тайбэй, Тайвань; научный сотрудник, Институт истории и археологии Уральского отделения Российской академии наук, ул. С. Ковалевской, д. 16, 620990 г. Екатеринбург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9664-6110
E-mail: lika170288@mail.ru

Для цитирования: *Маштакова Л.В.* Два пути русского символизма: о ранних сонетах В. Брюсова и Вяч. Иванова // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 363–372. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-363-372

TWO PATHS OF RUSSIAN SYMBOLISM: ON THE EARLY SONNETS OF VALERY BRYUSOV AND VYACHESLAV IVANOV

© 2026. Liubov V. Mashtakova

Abstract: The article attempts to identify the early origins of the crisis of Russian Symbolism in the 1910s, associated with several polemical reports and articles by participants of the literary process of the 20th century. In the 1890s, before their acquaintance and subsequent rapprochement, Valery Bryusov and Vyacheslav Ivanov wrote two sonnets that were similar in form, but different in their artistic and aesthetic attitudes: "The Lioness Among the Ruins" (1895) by Bryusov and "The Leonardo's Supper" (1892) by Ivanov. A comparative analysis of the two sonnets, a comparison of the poetic plot, composition, and the function of ecphrasis in the texts demonstrates the two opposing approaches to art developed by the poets in later articles that may have been pre-established by them long before the literary controversy demonstrated. Bryusov's sonnet should amaze the reader with an unexpected image parallelism, while Ivanov consistently leads the recipient along the spiritual path on which the theophany of Beauty should take place. The method of both Bryusov and Ivanov is based on the effort that the reader needs to make, but in the first case it is of an aesthetic nature, in the second case it is of an aesthetic and religious nature.

Keywords: Valery Bryusov, Vyacheslav Ivanov, Russian Symbolism, crisis of Symbolism, the Silver Age sonnet

Information about the author: Liubov V. Mashtakova, PhD in Philology, Assistant Professor, National Chengchi University (NCCU), Sec. 2, 64, ZhiNan Rd., Wenshan Dist., 11605 Taipei City, Taiwan; Research Fellow, Institute of History and Archaeology of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Sofia Kovalevskaya St., 16, 620990 Yekaterinburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9664-6110

E-mail: lika170288@mail.ru

For citation: Mashtakova, L.V. "Two Paths of Russian Symbolism: On the Early Sonnets of Valery Bryusov and Vyacheslav Ivanov." *Antinomichnost'*

poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl' [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 363–372. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-363-372

В статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» М.Л. Гаспаров противопоставил поэтики В. Брюсова и Вяч. Иванова, продолжив, хотя и без отсылок, спор, открыто начатый поэтами в 1910-е гг., и побудив к полемике С.С. Аверинцева. «Законченность картины» (В. Брюсов) противопоставлена у Гаспарова «законченности мысли», «образно проиллюстрированной и/или стилистически украшенной» (Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, З. Гиппиус) [3, с. 295]. Согласно концепции ученого, в поэзии З. Гиппиус мысль высказана прямо и «обставлена» для передачи значительности взволнованной интонацией и недосказанностью; у Ф. Сологуба одни и те же мотивы повторяются из стихотворения в стихотворение, обретая таким образом большую значимость; Вяч. Иванов же ввиду многообразия тем, к которым обращается, использует «многозначительное подчеркивание» нужных образов и мотивов, в том числе стилистическими средствами. «Образы у этих поэтов многозначительны, но не многозначны, смысл их устойчив, и называть их уместнее не символическими, а аллегорическими», — заключается в статье [3, с. 295].

С.С. Аверинцев в монографии, посвященной Иванову, полемически замечает, ссылаясь на немецкую философию, а не на французские истоки символизма поэта: «Литературоведческое мировоззрение М. Гаспарова не оставляет места для концепта символа в смысле, скажем, шеллинговском; для него существуют, с одной стороны, аллегории, с другой — зыбкие намеки. Многозначность оказывается непременно связана с зыбкостью, а связность — с однозначностью» [1, с. 122]. Для Аверинцева принципиально, что символ, по Иванову, «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине». Символ, настаивал в своих статьях Иванов, есть «некая монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения. <…> Аллегория логически ограничена и внутренне неподвижна: символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается» («Поэт и чернь») [11, т. 1, с. 713]. Указанные свойства дали Аверинцеву основания говорить о системности символов у Иванова, где каждый символ соположен другому и занимает свое четко определенное место (для современного иванововедения это клас-

сическое представление о его поэзии). Суждение Аверинцева прямо противоположно той «многозначительности», которую Гаспаров видит у Иванова. В статье Гаспарова поэту, провозгласившему символизм мировоззрением, а поэта — «религиозным устроителем жизни» («Заветы символизма») на практике в символизме отказано. Отказано ему и в суггестивности поэтики: «В концепции Вяч. Иванова символизм был не художественной манерой с такими-то суггестивными средствами поэтики намеков, а религиозно-философским мировоззрением, в котором всякий художественный образ большой поэзии был выражением высокого смысла» [3, с. 296]. Тем не менее сам поэт писал в статье «Мысли о символизме» (1912), последовавшей за «Заветами символизма» (1910) и резко полемической статьей Брюсова «О “речи рабской” в защиту поэзии» (1910): «Нас, символистов, нет, — если нет слушателей-символистов. Ибо символизм — не творческое действие только, но и творческое взаимодействие, не только художественная объективация творческого субъекта, но и творческая субъективация художественного объекта» [11, т. 2, с. 610]. Однако это суггестия не эстетического, а эстетико-религиозного свойства с желанием пробудить в читателе сродное мистическое чувство и, конечно, она достигается средствами поэтики.

Д.М. Магомедова, сравнивая и поэтические теории Иванова и Брюсова, и два подхода к изучению символизма, Аверинцева и Гаспарова, обобщает дискуссию до двух противоположных и дополняющих друг друга подходов к художественному тексту. «Перед нами две тенденции внутри русской науки о литературе. Трезвое, точное отношение к фактам, тексту, неприятие смешения научных задач с мифологией, — путь М.Л. Гаспарова. Путь безукоризненно честный, но, разумеется, не всеохватный. Второй путь — гораздо более рискованный, связанный с попытками соединить филологические задачи с философской или религиозной проблематикой», — соответственно, путь С.С. Аверинцева [6, с. 683]. Если две этих тенденции, два пути объединяют исследователей и теоретиков символизма в разные эпохи, предположим, что они были предустановлены в творчестве Брюсова и Иванова задолго до активной фазы полемики в 1910-х гг.

В конце 1890-х гг. оба поэта обращаются к твердой форме сонета и темам мирового культурного прошлого. Следует отметить, что в это время они еще не были знакомы, их знакомство начнется позже, в 1900 г. с письмом Иванова, лично они встретятся в Париже в 1903 г. На 1904 г. приходится сближение поэтов, выступление Иванова в «Весах» с докладом «Поэт и чернь», где уже высказывались положения теории символизма, развитые им в статьях 1910-х гг. и позже оспорен-

ные Брюсовым, а летом того же года Иванову было предложено стать соредактором брюсовского журнала [2, с. 429]. Итак, в 1900-е гг. два поэта далеки от разлада, в их отношении к современному искусству больше объединяющего. Однако уже в этот период, как отмечено в предисловии к опубликованной переписке поэтов, «осмысляя первые встречи с Ивановым, Брюсов выделяет общность поэтических интересов и настороженно говорит о религиозно-философских устремлениях Иванова» [2, с. 428]. Разница во взглядах на задачи искусства очевидна и в двух петраркианских сонетах, написанных в период, предстоящий дружбе двух поэтов, произведениях перекликающихся, но при этом противоположных друг другу: «Львица среди развалин» (1895) [10, с. 86] и «“Вечеря” Леонардо» (1892) [11, т. 1, с. 615].

В.Я. Брюсов	*Вяч. Иванов*
Холодная луна стоит над **Парсагадой**. Прозрачным сумраком подёрнуты пески. Выходит дочь царя, любовница тоски, На каменный помост — дышать ночной **прохладой**.	Гость Севера! Когда твоя дорога Ведет к вратам единственного **града**, Где блещет храм, чья снежная **громада**, Эфирней гор, встает у их порога,
Пред ней знакомый мир: аркада за **аркадой**; И башни и столпы, прозрачны и легки; Мосты, повисшие над серебром реки; Дома, и Бэла храм торжественной **громадой**…	Но Красота смиренствует, убога, Средь нищих стен, как бледная **лампада**, Туда иди из **мраморного сада** И гостем будь за вечерею Бога!
Царевна вся дрожит… блестят её глаза… Рука сжимается насмешливо и гневно… Всё ненавидит здесь печальница-царевна!	**Дерзай**! Здесь мира скорбь и желчь потира! Ты зришь ли луч под тайной бренных линий? И вызов Зла смятенным чадам Мира?
И вот ей видится: ночные небеса, Разрушенных колонн немая вереница И посреди руин, — как тень пустыни, — **львица**.	Из тесных окон светит вечер синий: Се **Красота** из синего эфира, Тиха, нисходит в жертвенный триклиний.

Сонет Брюсова, хотя и был написан в 1890-е гг., вошел в «Chefs-d'œuvre» и цикл «Холм покинутых святынь» лишь в собрании сочинений 1913 г. Развернутый комментарий по поводу лирического сюжета сонета, сделанный Г. Шенгели, М.Л. Гаспаров помещает в упомянутую выше статью:

> «В первом катрене дается исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене — развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете — показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях. <…> Здесь — противоречие содержанию катренов: прекрасная южная ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и — вопреки всему этому — тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, "замковая", — концентрат образов: руины, пустыня, львица. К этому можно добавить отчетливый параллелизм образов между катренами и терцетами: царевна среди дворца и города — львица среди руин; а заглавие, данное стихотворению Брюсовым (только при публикации!), держит сознание читателя в напряжении до самого последнего слова» [3, с. 289].

Сходным образом выстроен лирический сюжет сонета Иванова. «"Вечеря", Леонардо» входит в цикл «Итальянские сонеты» и книгу стихов «Кормчие звезды» (1902). Цикл объединяет идея запечатления Италии в «памяти формы и жанра» [7, с. 506] и метасюжет — «путешествие по земле, истории и искусству» Италии [8, с. 270], где путнику открываются «вечные идеи, по которым человеческий дух направляет свой путь» [4, с. 41]. Сонет «"Вечеря", Леонардо» строится вокруг росписи в трапезной базилики Санта-Мария-делле-Грацие в Милане и связывает сразу три значимых для поэта пересекающихся сюжетообразующих мотива: 1. Путь, путешествие, паломничество. 2. Деятельное «внутреннее» созерцание произведения искусства, дающее откровение тайны творчества и, соответственно, тайны сотворенного мира. 3. Теофания, явление Красоты, мотив постоянного предчувствия и свершающегося каждый миг явления Божественного. Все три последовательно развиваются в противопоставленных друг другу катренах и терцетах. Первый катрен — паломнический путь к «снежной громаде», по всей видимости, римского храма Святого Петра, которому предстоит (и здесь происходит детализация пути) — Красота, «бледная лампада» против эфирного блеска, неочевидная

против «громады». Слом (вольта) ознаменован эмоциональным императивом, делающим реципиента, гостя Севера, повторяющего путь лирического героя, не просто воспринимающим, но также действующим субъектом: «Ты зришь ли луч под тайной бренных линий?» Наконец, в последнем терцете реальность предстает преображенной, и весь сюжет стягивается к последней строке — теофании Красоты.

Стоит оговорить, однако, что сюжеты двух произведений перекликаются еще, очевидно, и потому что соответствуют правилам написания сонета, позже сформулированным Ивановым так: основная мысль, развитие мысли и развязка с неожиданным поворотом в конце [7, с. 508]. Противоположны они оказываются по своим художественным задачам и по той роли, которую должен выполнять мотивно-образный комплекс в каждом из них.

Оба сонета строятся вокруг центрального экфрастического образа, ключ и к тому, и к другому дают названия сонетов. Заглавием «Львица среди развалин» Брюсов дает загадку с разгадкой в конце: львица — это видение царевны, развалины — это проекция во времени бренного города, дворца и сада. Предположительно, импульс к написанию сонета дала повторенная в гравюре работа британского художника Б. Ривьера «Персеполис» (1878), популярная в конце XIX – начале XX вв., связанная с мотивами падения древних цивилизаций и бренности даже самых великих городов [9]. Однако фактурность архитектурных образов в сонете, строгость композиции и соответствующее ей последовательное воссоздание визуального образа дает основание, например, Т.А. Дьяченко говорить об экфрасисе в сонете без конкретного референта, отсылающего к принципам создания гравюры и древнеперсидской архитектуре в целом [5]. Визуальный «гравюрный» образ города задает особую драматургию сонета: в первом катрене заданы верх и низ пейзажа, неподвижное небо, пески, а меж них — живое движение, выход царевны. Во втором катрене — снова неподвижность пейзажа, но уже более конкретного, наблюдаемого с позиции царевны. Это снова четко очерченное пространство, с горизонтальными и вертикальными линиями: аркады, колонны, мосты, река. В первом терцете неподвижности пейзажа снова противопоставлена динамика чувств героини. Наконец, в финале тот же пейзаж опрокинут в будущее: та же неподвижность небес, песков, но город разрушен, поглощаемый пустыней, а в центре оказывается не человек, а львица. На картине Ривьера львица, отбившись о стаи, созерцает руины. В сонете Брюсова царевна из прошлого созерцает львицу.

Визуальный образ важен и для сонета Иванова, но он не развернут, а подсказан названием — это известная роспись Леонардо. Сюжет же

движется благодаря внутреннему «деятельному» созерцанию росписи, от «бренных линий» — к теофании Красоты. В сюжет включен и субъект созерцающего (или подразумеваемого читателя), к которому обращается говорящий и за счет которого снимается конфликт («вызов зла смятенным чадам мира»). Движение в сонете Иванова от названия к финалу — не *загадка* с ответом в конце, как у Брюсова, а *путь* от экфрасиса — к запечатленной Красоте, открывающейся как тайна. Собственно, и развернутого экфрасиса в стихотворении нет, в отличие от визуализации пространства гравюры у Брюсова. О том, что перед читателем «Тайная Вечеря», можно судить лишь по косвенным признакам (*нищие стены*, *вечеря Бога*, *вечер синий*).

Слово «громада» в связке «громада храма» акцентировано и у Брюсова, и у Иванова. И в том, и в другом сонетах оно соответствует масштабу архитектуры: Парсаградой — громадой — аркадой, града — громада мраморного сада. У Брюсова этой масштабности противостоит бренность сущего. Образ львицы и развалин, заявленный в названии, на фоне рисуемой поэтом гравюры удерживает читателя в напряжении, на что указал М.Л. Гаспаров, чтобы неожиданным образом быть противопоставленным городу и царевне в конце. Разрешение внутреннего напряжения, последовательно создаваемого благодаря заложенным в структуре сонета оппозициям, несет у Брюсова эстетический характер. На уровне лирического сюжета конфликт между двумя субъектами действия, царевной и львицей остается неразрешенным. У Иванова же «громаде» противопоставлена «лампада» — смиренная Красота среди *нищих* стен («Туда иди…» — наставляет он подразумеваемого путника), ее «узрение» и является целью созерцания росписи Леонардо на паломническом пути. Если бренность — то, что ненавидит царевна Брюсова, у Иванова «мира скорбь» и «желчь потира», а также бренность линий, их передающая, преодолеваются в тайне нисходящей Красоты.

Противоположна драматургия двух сонетов. Переживания царевны помещены Брюсовым в первый катрен. Слом — переход от статичного пейзажа к эмоциональному плану и движению: *дрожит*, *блестят глаза*, *рука сжимается*. О чувствах героини свидетельствуют их внешние проявления. У Иванова также эмоциональный слом в первом терцете связан с переход от описания к движению с императивным помещением путника, «гостя Севера», в ситуацию созерцания: «Дерзай!» Именно с дерзновения, от дерзающей воли созерцающего начинается его прозрение, узрение Красоты. Этот мотив — один из центральных для Иванова, связанный с восхождением и творчеством (сравним, например, в стихотворении «Творчество» об-

ращение к художнику-творцу: «Дерзай, Прометиад: тебе свершить дано Обетование Природы!» [11, т. 1, с. 536–537]). Однако действие, ознаменованное характерным для Иванова императивным жестом, уходит во внутренний план, лишаясь внешних проявлений, нисхождение Красоты происходит тайно («Ты зришь ли луч под тайной бренных линий?»).

Тихое нисхождение Красоты, описанное у Иванова во втором терцете, снимает эмоциональность первого терцета, что в контексте творчества поэта связано также с концепцией восхождения и нисхождения («Символика эстетических начал»), но и у Брюсова во втором терцете переживаниям царевны противопоставлена статичная картина разрушенного города. Финал сонета и у Иванова, и у Брюсова связан с видениями или внутренним в*и*дением, мотивами ночной/вечерней тишины. Однако в случае Иванова синий вечер и тишина знаменуют *откровение тайны*, в случае Брюсова ночной пейзаж, пустыня и руины — *победу времени* над громадами цивилизаций.

Сонет Брюсова удивляет, завораживает, сопоставление царевны и львицы, города и руин — неожиданное, «симметрия образов», как писал Гаспаров, ощутима, «но реальная ситуация, стоящая за этими образами, почти не распознаваема» [3, с. 289]. Иванов дидактичен, он последовательно ведет условного реципиента по пути видения за бренным — непреходящего, за громадным — смиренного и тихого. Путь и Брюсова, и Иванова лежит через усилие, необходимое читателю, но в первом случае — эстетического характера, во втором — эстетико-религиозного.

Так, два сонета, появившееся в одно время и до знакомства двух крупнейших поэтов начала века, задолго до журнальной и очной полемики Москвы и Петербурга, предопределяют два направления, по которым развивался русский символизм. Оба произведения вырастут в эстетико-поэтологические теории, одна из которых четко определит и сформирует *школу*, другая должна будет рамки школы *преодолеть*. Антиномичное напряжение между ними поляризует в дальнейшем и позиции исследователей символизма, примером чему служит полемика Аверинцева с Гаспаровым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Аверинцев С.С.* «Скворешниц вольных гражданин...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб.: Алетейя, 2002. 167 с.
2. *Брюсов В.Я.* Переписка с Вячеславом Ивановым: 1903–1923 / предисл. и публ. С.С. Гречишкина, Н.В. Котрелева, А.В. Лаврова // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85. С. 428–545.
3. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // М.Л. Гаспаров: Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.
4. *Дешарт О.* Введение // *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. С. 6–227.
5. *Дьяченко Т.А.* Древнеперсидская «гравюра» В.Я. Брюсова: экфрасис «Львица среди развалин» // Language Art, Shiraz, Iran. 2018. № 1. P. 97–105. https://doi.org/10.22046/LA.2018.06
6. *Магомедова Д.М.* Работы М.Л. Гаспарова о Вяч. Иванове // Вячеслав Иванов: исследования и материалы / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 677–683.
7. *Шишкин А.Б.* Вячеслав Иванов и Италия // Русско-итальянский архив. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1997. С. 503–528.
8. *Шишкин А.* Вяч. Иванов и сонет Серебряного века // Europa Orientalis. 1999. Т. XVIII, вып. 2. С. 221–270.
9. *Rennert A.* Briton Rivières „Persepolis“ im Fokus: Der britische Löwe zwischen Orientalismus und russischem Stummfilm // Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. 2018. Vol. 71, № 3. S. 154–160. https://doi.org/10.11588/kc.2018.3.85599

Источники

10. *Брюсов В.Я.* Полн. собр. соч. и пер.: в 8 т. СПб.: Сирин, 1913. Т. 1. 270 с.
11. *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. 872 с.; 1974. Т. 2. 852 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-373-387
https://elibrary.ru/FLKBXO
УДК 82.0-43+094.4
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

«ТУТ ВСЕ АНТИНОМИЧНО...»: АНТИНОМИЗМ МИФА И СОКРОВЕННЫЙ СМЫСЛ ПАЛИМПСЕСТА В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

© 2026 г. М. Цимборска-Лебода

Аннотация: В статье предлагается интерпретация многоаспектной проблемы смыслового антиномизма мифа и его истолкование в поэзии Вячеслава Иванова. Основным материалом исследования является поэма «Сфинкс» из сборника «Кормчие звезды». В качестве отправного пункта и герменевтического ключа в данных рассуждениях используется фрагмент философского эссе поэта 1934 г., содержащего очередную (третью) экспликацию мифа об Эдипе, в котором антиномично соединение «ужасающего и божественного». Выдвигаются и развиваются два основных положения: 1) в своей жанровой природе поэма «Сфинкс» является мистерией, предрешая в этом аспекте мелопею «Человек»; 2) в смысловом плане поэма-мистерия построена по палимпсестному принципу, существенное значение, кроме мифического, имеет в нем дантовский, бодлеровский и августиновский слой, а также библейский, христианский. Указывается, что прочитывание, дешифровка палимпсестных смыслов явных и затаенных (христианских) способствует осмыслению онтологических (земля — небо/рай) и экзистенциально-аксиологических антиномий поэмы (Зло — Добро, ненависть/насилие — любовь/спасение), а также текстового многоголосия на персональном и ценностно-философском уровне. Выявляются полюсные значения и символические противоречия мифических фигур: Сфинкса и Эдипа, подвергнутых «умножению смысла», обогащающей многоуровневой интерпретации. Обнаруживается ключевая роль семантических/концептуальных антиномий мистерии: Зверь — Христос, Тьма — Свет, в самом же мифе и символическом измерении фигуры Эдипа (облик страдальца): слепота — зрячесть, искание — обретение. Утверждается, что дискурсивная стратегия Иванова нацелена на указание человеческого отталкивания от Зла, на боренье Духа и поисков пути очищения и спасения; значит на подтверждение релевантности мистериально-христианского Сверхсмысла произведения — как сокровенной, «незаменимой вести».

Ключевые слова: антиномизм мифа, Сфинкс, Эдип, Зло, Свет, палимпсестный принцип, Вяч. Иванов, Данте, Бл. Августин, Бодлер, мистерия, Память, имагинация

Информация об авторе: Мария Цимборска-Лебода — доктор филологических наук, ординарный профессор, Институт языкознания и литературоведения, Университет Марии Кюри-Склодовской, пл. М. Кюри-Склодовской, д. 5, 20-031 г. Люблин, Польша.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-8666-3563

E-mail: mcymborska-leboda@O2.pl

Для цитирования: *Цимборска-Лебода М.* «Тут все антиномично...»: антиномизм мифа и сокровенный смысл палимпсеста в поэзии Вячеслава Иванова // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 373–387. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-373-387

"EVERYTHING HERE IS ANTINOMICAL…": THE ANTINOMICAL ESSENCE OF MYTH AND THE HIDDEN MEANING OF PALIMPSEST IN THE POETRY OF VYACHESLAV IVANOV

© 2026. Maria Cymborska-Leboda

Abstract: The article offers an analysis of the multifaceted problem of the semantic antinomy of myth and its interpretation in the poetry of Vyacheslav Ivanov. The main focus of the research is the poem "Sphinx" from the collection "Pilots of the Stars." The starting point and hermeneutic key to these reflections was the poet's philosophical essay of 1934, where we find one of his explications (the third) of the myth of Oedipus, in which the antinomic combination of "the terrifying and the divine" is found. Two main theses are put forward and developed: (1) in its genre structure/nature the "Sphinx" poem is a mystery, and initiatory schemes acquire an important role in it; (2) in terms of meaning, the mystery poem is constructed according to the palimpsest principle; in addition to the mythological layer, the Dante, Baudelaire and Augustine layers, as well as the biblical and Christian ones, are of significant importance in it. It is indicated that the reading/deciphering of palimpsest meanings, obvious and "hidden" (Christian) contributes to the understanding of the ontological (split earth — heaven/paradise) and existential-axiological antinomies of the poem (Evil — Good, hatred/violence — love/salvation), as well as the interpretation of the textual multi-voicedness (polyphony) on the personal, values-related and philosophical levels. The polar, opposite

meanings and symbolic contradictions of the mythical figures of the Sphinx and Oedipus are revealed, underpinned by an enriching multi-level interpretation. The key role of the semantic and axiological antinomies of the mystery is revealed: the Beast/Demon — Christ, Darkness — Light; and in the myth itself and the symbolic dimension of Oedipus (in his guise as a "sufferer"): blindness — sight, searching — finding. It is argued that Ivanov's discursive strategy is aimed at indicating human deliverance from Evil, from being in its bondage, at emphasizing the struggle of the Spirit, seeking the "way to salvation" and the path of purification; therefore, it is aimed at confirming/revealing the mysterial-Christian Ultimate Meaning of the work, the secret "irreplaceable message".

Keywords: antinomy of Myth, Sphinx, Oedipus, evil, light, the palimpsest principle, Viacheslav Ivanov, Dante, Saint Augustine, Baudelaire, mystery, imagination, memory

Information about the author: Maria Cymborska-Leboda, DSc in Philology, Full Professor, Institute of Linguistic and Literary Studies, Maria Curie-Skłodowska University, Maria Curie-Skłodowska Pl., 5, 20-031 Lublin, Poland.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-8666-3563

E-mail: mcymborska-leboda@O2.pl

For citation: Cymborska-Leboda, M. "'Everything Here Is Antinomical…': The Antinomical Essence of Myth and the Hidden Meaning of Palimpsest in the Poetry of Vyacheslav Ivanov." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 373–387. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-373-387

…мы, в миру о небесном мечтающие [29, с. 688].

Так сонм отшедших, сонм бесплотный
В живых и мыслит, и поет [30, т. 3, с. 234].

Но хочет Сфинкс — гляди — поднять ресницы
И тускло рдеют, как глухой янтарь,
Былого отраженные страницы [30, т. 3, с. 223].

Но все ли в мареве былого,
Мать Музы, Память, было сном?
Все, кроме сущего в Одном
Лица Сыновнего и Слова [30, т. 3, с. 237].

Цитаты из произведений — Вяч. Иванова, вынесенные в заглавие выступления и в эпиграфы, думается, явственно показывают, в какой степени рефлексия об антиномиях в культуре и человеческой жизни

присутствует в текстах поэта — критических, эпистолярных и художественных/поэтических. Высказывание, приведенное в заглавии этих размышлений — фрагмент статьи 1934 г. — относится к античному мифу об Эдипе и требует продолжения. «Тут все антиномично, как существенно **антиномичны** сами люди; **противоречив человек** уже по природе своей <…>»[1]. Показательно и значимо соотнесение слов Достоевского и древнего мифа, мифического образа Эдипа, в котором антиномично соединение «ужасающего и божественного», что в толковании Иванова вскрывает «роковые судьбы человеческого духа» и содержит правду о человеке как таковом, важную и вчера, и сегодня. Неслучайно несколько позже Эммануэль Левинас подчеркнет привилегированное место Эдипова мифа в XX в., его сохранность и актуальность, в отличие от других античных мифов [23, с. 95]. Ибо, как пишет Ролан Барт, Эдип, вступивший в состязание со Сфинксом и номинативной формой загадки, им разгаданной, «отметил весь западный дискурс» [2, с. 77]. В указанной статье и в приводимом высказывании, уточняя его, Иванов приходит к своеобразной категоризации антиномий в разных сферах человеческой жизни, обитающих в подсознательном и сверхсознательном человека. Ссылаясь на Достоевского, подчеркивает: «…противоречив человек и в своем сердце, которое есть <…> поле битвы между Богом и Сатаною <…>” [30, т. 3, с. 477]. Он же (человек) в своей двусмысленной судьбе испытывает антиномии свободы[2] и воли («воля относится к *противоположному*», по Фоме Аквинскому [14, с. 32]): свободы, «бесцельной», «пустой», «мертвящей» и «истинной», «Христовой» [30, т. 3, с. 477]. И эти антиномии поэт обнаруживает в античном предании, предлагая свое, третье прочитывание, его востребованность в наши дни [11; 21]. Третье, ибо два первых находим в поэтических произведениях: в ранней поэме «Сфинкс», которая и послужит основным материалом наших рассуждений, и в мелопее «Человек». Оба произведения соединяет не только присутствие и истолкование Эдипова мифа и антиномий фигуры Эдипа, но также их мистериальная жанровая природа; это же имеет кардинальное значение. В первом из них, в поэме-мистерии «Сфинкс», построенной по палимпсестному

[1] Эти слова приводит Светлана Федотова в связи с изложением работ и лингвофилософии Л. Гоготишвили, в которых любопытно использование метафор Сфинкса и Эдипа для интерпретации поэзии и лингвистических концептов Вяч. Иванова [13, с. 437].

[2] В статье «Кризис индивидуализма» Иванов подчеркивает это, концептуализируя фигуру Гамлета (ср.: «…страшна свобода», чреватая возможностью отступничества от целого и заблуждения в «пустыне своего отъединения» [30, т. 1. с. 833].

принципу[3], особую значимость для прочитывания антиномий мифа и важности мистериального начала имеют, думается, два элемента, вернее два фрагмента высказывания:

1) внутритекстовой: «**Днесь** сердцу Сфинкс поет загадку мира» [30, т. 1, с. 659]. Опорные слова — **Днесь**, **поет,** и **загадка мира**. В сущности, загадка мира — это и есть загадка человека и те антиномии, которые поэт называет в вышеуказанной статье.

2) второй герменевтический момент — так сказать, сверхтекстовый — эпиграф к поэме-мистерии, эпиграф из Данте, с которым, по словам Андрея Шишкина, в своем творчестве поэт ведет «большой диалог» [18, с. 511].

Присутствие дантовского текста — и шире дантовского слоя — в палимпсестном сочинении Иванова — т. е. фрагмента из Inferno (Песнь IX, 61–62) чрезвычайно значимо. Приведем перевод сначала Лозинского, потом Иванова:

«О вы, разумные, взгляните сами, / И всякий наставленье да поймет, / Сокрытое под странными стихами» [27, с. 44];

«Дивитесь учению, сокровенному, под покрывалом стихов странных» [30, т. 2, с. 549].

Какова их — Дантовских слов — функция? Как комментировал сам поэт: прочитать один из четырех смыслов текста, т. е. sensus anagogicus, анагогический смысл [30, т. 2, с. 543]. У Иванова в поэме он прочитывается в финале, как и должно быть в мистерии, где актуализируется библейский слой палимпсеста, о чем далее, и где проясняется сверхсмысл антиномий, т. е. причастие божественному миру, «сеющему семена в вечный свет» [30, т. 3, с. 477].

Вопрос, конечно, не в том, чтобы назвать антиномии, отметить их присутствие, а в том, чтобы показать способ их выражения, проникнуть в поэтическую стратегию их выражения в палимпсестном строе поэмы-мистерии. Поэтическая же стратегия Иванова — это стратегия поэта-символиста, сознающего и утверждающего, что символ — это «знак противоречивый», а миф или мифотворчество есть развертывание (что позже подтвердил Жильбер Дюран) символических противоречий и их потенций, ибо, по его словам, «символ прозревает все планы бытия и все сферы сознания» [30, т. 2, с. 537].

Поэтому мифические фигуры — актанты — мистерии «Сфинкс»

---

[3] Понятие «палимпсеста» применяется самим Ивановым; концепт используется многими исследователями: А. Шишкиным [19], Овсянниковым, С. Титаренко, К. Исуповым; см.: [14, с. 23].

открывают поле противоречивых значений, что сказывается в первую очередь в реинтерпретации мифа о Сфинксе. Ибо Сфинкс в поэме Иванова воплощает полюсные, полярные значения: 1) прежде всего полюс «древней тьмы», хаоса, губительную силу («восстал губить вопросом новым»), злобу и насилие, шире — Зло, соблазн и одержимость злом [5; 3] и даже пленения злом. Отсюда в поэме метафоры и образы жестокого насилия, умерщвления, пожирания, крови и кровавых жертв, лишения жизни, плена, а также главное: раздора, распри, разделения, борьбы, вражьего раскола человечества, примерно такого, как это видим в «Человеке» — где «…мир, расколотый борьбою» [30, т. 3, с. 228], войной, сквернившей «Землю многочадную пролитой сокровенной кровью», разделен на «Змиев стан» и племя ищущих защиты и спасения, Света и выхода из тьмы к свету.

2) Второй смысловой слой, открываемый символом Сфинкса, противоположный первому, проясняется уже упоминаемой цитатой:

> Дай им в сердца принять спасенья весть!
> Днесь, сердцу Сфинкс поет загадку мира:
> Дай в их сердцах разгадку им обресть!.. [30, т. 1, с. 659].

Поющий Сфинкс, конечно, не тот, который губит и требует жертв. На его скале «лучится Эрос» — «свет и луч Эроса» [30, т. 3, с. 115]. Лексемы «пение», «поет» у Иванова обладают положительным значением, и в мистерии «Сфинкс», и в «Прозрачности, и в мелопее «Человек», также в «Светомире». Поющий Сфинкс в мистерии Иванова актуализирует архаичное значение женского персонажа, а именно Девы, руководящей ритуалом посвящения, цель которого разгадать поставленную загадку, чтобы в итоге обрести жизнь на высшем духовном уровне. Знаменательно же у Иванова: «Дай в их сердцах разгадку им обресть!». В смысловом поле символа это значение соотносится с дантовским эпиграфом, и шире, постулатом услышать/понять наставление, скрытое под покрывалом слов дивных.

Лексема «наставление» (наставляющие силы) появляется в финале поэмы, где прочитывается сокровенный смысл мистерии и подтверждение того, что ключевая антиномия произведения (присутствующая и в «Cor Ardens» — «скиптры Зверя — иго Христа», и в мелопее «Человек»): это Зверь (Демон) — Христос (Вожатый). Но первый член этой антиномии дан эксплицитно, именно в облике губительного мифического Сфинкса, как воплощения тьмы, ненависти и зла. Второй же член — христианский — зашифрован.

Этот положительный ценностный полюс — Добро, Свет, Истина — в своем полном смысловом объеме дешифруется в финале мистерии, но подсказывается/подготовляется дискурсивной стратегией уже раньше. Не только в самом толковании мифа об Эдипе и фигуры Эдипа, о чем далее, но и в других фрагментах дискурса, вскрывающих свою инициатическую подоснову и цель. А именно:

1) в онирическом и имагинативном плане произведения, отсылающем к Данте, с эденическим полетом/воспарением героя-повествователя-мечтателя, в его опыте воспоминания о рае, о райском крае, противоположном земному долу, где сонм прислужников Сфинкса («Добро, рабы тлетворной слуги Девы/Ее ж истлеть дыханьем ваш удел») воздвигает престол Зла[4]. Онирический, имагинативный полет героя — предрешает «рай незабывчивый души», о чем сказано в эпилоге «Eden» — стихотворении, замыкающем цикл «Cor Ardens» [16; 15].

2) второй важный момент, подтверждающий присутствие христианского слоя и предвещающий мистериальную концовку поэмы — это символическое сражение героя-повествователя с властью жестокого Сфинкса, обитающего в нем самом, о чем Иванов напишет в комментарии к мелопее «Человек».

Это сражение/борение тоже принимает форму своеобразного инициатического сценария, суть которого выражается в противоположной семантике лексем «Нет» и «Да». Сценарий посвящения в символику «Да» и отрицания смыслового полюса, связанного с «Нет», происходит на трех стадиях, что акцентируется и подчеркивается в поэме символической коннотацией лексем «Да» и отсылочной связью с Посланием апостола Павла и текстом Блаженного Августина.

«Ибо Сын Божий, Иисус Христос не был “Да” и “Нет”; но в Нем было “Да”»; апостол (по Августину) сказал: в нем было «Да», словом «Да» назвал то, что было в Иисусе Христе [25, с. 280]. Из сказанного очевидно: в аксиологическом плане в мистерии Иванова «Да» связано с Христом, «Нет» — со Зверем, хищным демоном. Уделом же человека является «темное распутье», как сказано в мелопее «Человек». Но там спор «Дня с Денницей», Агнца с Люцифером — в глубине человеческих сердец разрешается однозначным жестом разрубания узла и ясным выбором Высшей Ценности:

---

[4] «Как саранча, пожрем мы ваши севы, / И змия сев земли взлелеет новь! <…> И жизни пить дадим живую кровь! / На Зла престол мы сядем, торжествуя <…>». «Геенну зол» и «пламень зла» выражают и следующие строки: «И в сердце всех на всех горит укор… / Уж ненависть под ночью брови жалит… / <…> / Кровавых жертв взалкал сердец раскол…» [30, т. 1, с. 657, 654].

Самозабвенно Агнца возлюбя,
Идут, куда их путь Вожатый правит,
Благословят, что мир святит и славит [30, т. 3, с. 230].

В поэме «Сфинкс» подобной однозначности и смысловой ясности нет. Правда и здесь спор двух начал — противоположных «Да» и «Нет» — происходит в сознании и сердечной глубине субъекта. Но к выбору ценности он приходит путем возрастания, своеобразной инициации. Его путь, как бодлеровское воспарение духа, восхождение поэта[5] — ступенчатый, объемлет тройное «Да» и совершается в глубинном средоточье, в личном сердце, разодранном «плугом ласки Сфинкса» [30, т. 1, с. 649] и испытывающем боль «кровавой раны». Все эти и другие метафоры шифруют внутреннюю драму и внутренние состояния субъекта. Можно сказать: становление субъекта и рождает его истинно глубинное Я. Подтверждением может служить одна из важнейших метафор раны, отсылающая к мистике Рейсбрука и к вагнеровскому Парсифалю.

В целом же драма посвящаемого сердца, или жадного духа, призванного изведать тайну (также увидеть себя в зеркале Сфинкса, как это происходит в известном сонете Борхеса) укладывается в инициатическую схему смерти-возрождения, т. е. акта, соотносимого с учением апостола Павла, в котором в человеке умирает Я ветхое и рождается новое. В поэме Иванова этот акт знаменуют слова:

И с третьим Да вернулся дух в Скудель;
Я ветхого приняла пепел урна;
Крещения свершилася купель… [30, т. 1, с. 649].

Примечательно также другое: семантика обретения нового *Я* (чреватая смыслом библейского крещения: водою, огнем и Духом), победы над демоном в самом себе — в поэме Иванова осложняется очередным полетом духа (ассоциации со стихотворением поэта — «Полет») на пути человеческого самоискания. И этот полет, совершаясь посредством мечты, оказывается путем возвратным:

[5] Ср. в стихотворении «Воспарение», пер. В. Шора: «Блажен мечтающий: как жаворонков стая, / Вспорхнув, его мечты взлетают к небу в миг» [26, с. 22]. Или в стихотворении «Полет», пер. Эллиса: «Блажен лишь тот, чья мысль окрылена зарею, / <…> / Чей дух возносится высоко над землею!» [26, с. 20–21].

Зане **дух пел** во мне <…>
Бездонных крыл **зовет меня мечта**
В родимый край и первую обитель [30, т. 1, с. 650].

На интерпретации райско-дантовского слоя поэмы, на символических фигурах Лии и Рахиль, а также Марии, Магдалины и Адама, мы останавливаться не можем; см.: [7]. Сделаем лишь одно замечание, связанное с мифопоэтикой рая и «райским текстом» символизма [16]. Речь идет о значении онирических мотивов — и функции грезы/мечты в поэме — для выражения «загадки» соотношения антиномических начал: плотского/скудельного, дольнего и духовного, земного, юдольного и небесного, высокого. Ради пояснения приведем слова Жака Маритена: «Le plan où l'esprit est le plus esprit, n'est il pas aussi le plan de rêve?» [24, с. 372] («Сфера духа, где дух является наиболее духом, не есть ли также сферой мечты?»). Мысль Маритена, знатока эстетики Средневековья, подталкивает к слушанию «музыки контекста». Лексемы: «дух», «мечта», «Залетные грезы Эдема», столь важные и очевидные в поэме Иванова, отсылают опять же к Данте. Эпиграф к произведению— это лишь явная указка. На самом деле присутствие автора «Божественной Комедии» и «большой диалог» с ним (по Шишкину) — более глубокое и скрытое, постулирующее дешифровку. Относя это к примечаниям в другом месте, учитывая исследования Françoise Graziani[6] о Данте, пока лишь отметим, что эта расшифровка необходима и существенна для интерпретации вышеуказанных антиномий и понимания значения пневматики произведения, духовного начала в нем. Пневматика же произведения, столь существенная для восприятия «Кормчих звезд», что сильно акцентировала Ольга Дешарт [6, с. 42], в мистерии соотносится с образом поэта/мечтателя и его художественной функцией.

Эта функция, связанная со сферой имагинации и «борением духа» (в чем обнаруживаются отголоски Бодлеровского концепта поэта в «Цветах зла»), как раз и указывает на мощное отталкивание героя от Мира Зла. Его оружие в этом боренье — «великое Презренье» — или один из трех братьев (кроме Стыда и Благоговения на пути личности), «холод чистоты — Презренье», как сказано в «Римском дневнике 1944 г.» [30, т. 3, с. 638]. В раннем же сочинении оно помогает духу и дает силу: «Ты был мой вождь, великое Презренье! / На миг тобой **дух** восстал и цел, и зряч! / Внушило ты последнее боренье» [30, т. 1, с. 654].

[6] В статье [22] концептуализируются категории имагинации, мечты и памяти, столь важные также у Иванова.

Имеет поэтому значение, что именно пневматический герой-мечтатель входит в общение с другой фигурой мифа, Эдипом, и прозревает его суть. Мистерия Иванова — полифонична и многоголосна в своей структуре и смысловом поле: сопоставление/созвучие голосов-точек зрения — противоположных смыслов — в ней очень важно. Художественная инновация поэта — именно в этом, в услышанности их потенциальных значений, содержащихся в мифе — в эдипическом мифе прежде всего. Поэтому герой-мечтатель, как porte-parole самого автора, как носитель авторского слова, также от имени ищущего/блуждающего людского сонма, прозревает в нем поводыря и вождя; отсюда аппеляция к нему: «Будь зрячим, вождь <…> Прозри нам свет за тайной темных век!» [30, т. 1, с. 657]. Тем самым мифологема Эдипа, «вещего старика», вписывается в поле символических значений и противоречий: **слепота-зрячесть, Тьма-Свет;** они знаменуются, в частности, строками: «Рун Сфинксовых толковник <…> Глад древней тьмы ты древле усыпивший единым разрешеньем: “Человек!”» [30, т. 1, с. 657]. В таком восприятии — Эдип — это победитель Сфинкса; его победа есть победа над тьмой/злом (ср.: «И Сфинкс у ног царя, сел на его хребет»). Антиномическая пара понятий: слепота/зрячесть, кардинальная в Ивановском прочитывании мифа — семантически многоуровневая. Эдип явится как «слепец святый». Ибо, ослепив себя, собственноручно накладывает на себя кару за невольное преступление и силой мужества, непримиримости в устремлении к правде, открывает правду о самом себе.

Вот почему, как считают знатоки античности и творчества Софокла, весь розыск Эдипа проходит под девизом «Познай самого себя»; в трагедии «Эдип в Колоне» герой «не раз будет называть себя скорее пострадавшим, чем действовавшим» [20, с. 201]. В целом же, для Софокла он являет собой проявление «идеального образа человека, “каким он должен быть”»: в своей верности принятому решению, в своем искании [20, с. 205]. Как пишет Иванов: «будет искание — будет обретение» [6, с. 42]. Но обретая истину о себе самом, знание, Эдип обретает вместе с тем страдание, поэтому как страдалец в мистерии Иванова он «тень страждущего бога» и, одновременно, носитель «ценностного сознания», «символ страдания самосознания» (по словам Поля Рикёра) [10, с. 218]. В интерпретации же Иванова (третьей по счету) 1934 г. — страдание самосознания расширяется до сознания ответственности за невольную вину («Ты, рок греха подъявший без вины / И волею невольный искупивший» [30, т. 1, с. 658]).

В мистерии же «Сфинкс» Эдип — слепец **святый**, ибо искупивший свой грех и актом свободной воли вышедший из слепоты, — возрас-

тает в ценностном ранге, и это он произносит слово-указание для жаждущей спасения толпы. Сам, вышедший из недуга, апеллирует к очищению, и это к нему адресованы восклицанья тех, «чей дух пленен юдолью зол» [30, т. 1, с. 659], кто ждет исцеления и спасения. Поэтому, в сущности, также в связи с ним «звучит глагол», призыв к очищению и выбору пути очищения:

> Но посох ваш к чистительной купели
> В терпении несите на восток;
> Се, кормчих звезд горят над вами цели [30, т. 1, с. 660].

Причем знаменательно, путь очищения человечества от зла и недуга сердца, а также врачевания, вписывается в тот же инициатический мистериальный сценарий и схему смерти/сна — возрождения: «Там сон на вас дохнет, / Как смерть — глубок. / Но вы проснетесь здравы» [30, т. 1, с. 660].

Очистительный ритуал, принявший символическую форму врачевания, смерти-возрождения и мистериального преображения органически вписан в структуру произведения и имеет существенное значение. Согласно инициатическому (мистериальному) сценарию — преображение человечества/человека чревато приобретением: пониманием новых целей.

В упомянутой выше интерпретации мифа об Эдипе, поэт отмечал, что «Рун Сфинксовых толковник» своим ответом/разрешением прочитал лишь первый смысл «Ессе Homo», «Се Человек»[7]. «Не подозревал он, — пишет Иванов, — что этой же самой формуле суждено в далекий день указать человеческой душе совсем иную цель, превосходящую все его ожидания» [30, т. 3, с. 481].

Показательно, что второй сокровенный смысл формулы «Ессе Homo» и тем самым древнего Эдипова ответа, предсказывается и имплицитно содержится в мистерии «Сфинкс». Он определяется формулой-заветом «imitatio Christi» — следования Христу. И именно Христос — и есть очистительный Родник (ср.: «Где к родникам чистительным дорога?» [30, т. 1, с. 658]) и Кормчая Звезда для ищущих спасения людей — есть то Единственное Имя во вселенной, которым, по Достоевскому и Иванову, можно спастись [30, т. 3, с. 252], и тот Свет, которого они просят у Эдипа («прозри нам Свет»). Иными словами, тот «Свет Великий, который увидел народ, сидящий во тьме», как сказано в Евангелие от Матфея (Мф. 4: 16).

[7] Подробнее см.: [21].

Библейский слой оказывается существенным в финале мистерии Иванова, где находим расшифровку дантовского текста — слов данных в эпиграфе. Встреча библейского и дантовского смыслов происходит за счет обнаружения присутствия христианского уровня палимпсеста — дешифруемого отсылками к Посланиям апостола Павла, к Галатам[8]:

> …живет, кто от Любви избран:
> Зане в тайник горящий сердца снидет
> Кровавое напечатленье ран
> И ваших стигм взор чуждый не увидит [30, т. 1, с. 660].

Обретенная цель для преображенных в мистерии именно в понимании высшей Ценности — это «Крестное Любови откровение…» — «елей живущих ран» — любовь и жизнь в Христе [30, т. 1, с. 566].

В статье «Мысли о символизме» Иванов пояснял, в чем цель и сущность мистериального преображения: человеческая «душа, как созерцатель (эпопт) мистерий, не оставлена без учительного руководства»[9] [30, т. 2, с. 607], т. е. без Наставника[10] и «Единого Учителя» (как сказано в трактате Бл. Августина «De Magistro»). И это Он есть настоящий Вожатый[11] — «Путь, Истина и Жизнь»; истинный Спаситель (Ин. 4: 12) Тот, кто приносит «благовестие о спасении и победе над злом» [5, с. 20] — о соединении людей.

В поэме-мистерии Иванова эта не абстрактная мысль звучит следующим образом: «Где ты? Где я? Не все ли мы — одно?.. О, тайна тайн!» [30, т. 1, с. 646][12].

В «Эллинской религии страдающего бога» Вячеслав Иванов возлагает надежду на поколения, в которых возродится исконный опыт обретения себя в *не-я*: «божественным в божественном единстве, страдающим в Боге страдающем, блаженным благодатью Утешителя» [31, с. 75]. Нельзя ли сказать, что это есть опыт живого единства

---

[8] Ср.: «…я ношу язвы Господа Иисуса на теле моем» (Гал. 6: 17).

[9] В своем полемическом выступлении в Религиозно-Философском обществе, Вяч. Иванов подчеркивал значение мистерий — их религиозное ядро, — в «общем христианском стремлении к совершенствованию, к внутреннему изменению человека» «стремление к богоподобию» [12, с. 160].

[10] В письме Л.Н. Толстому Вл. Соловьев именует Христа «указателем пути» [32, с. 99].

[11] См. в стихотворении «Вожатый»: в том же сборнике «Кормчие звезды»: «Свершайте дело распятья / <…> / И люди станут братья» [30, т. 1, с. 567].

[12] Ср. в мелопее «Человек»: «Но не будет я и ты» [30, т. 3, с. 236].

и христианского приобщения Святой Троице, а также разрешения универсальных антиномий библейского Иова[13], которые, по мнению свящ. Ельчанинова, разрешаются лишь «пришествием Христа» [28, с. 57].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Аверинцев С.* Духовность Восточной Европы и ее вклад в формирование новой европейской идентичности // Человеческая целостность и встреча культур. Успенские чтения / сост. К. Сигов. Киев: Дух и Літера, 2007. С. 384–398.
2. *Барт Р.* S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. 302 с.
3. *Бердяев Н.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Париж: YMCA-Press, 1952. 246 с.
4. *Булгаков С., прот*. Святый Грааль // Путь. 1932. № 32. С. 3–42.
5. *Зеньковский В.В.* Зло в человеке // Путь. 1938. № 56. С. 19–36.
6. *Дешарт О.* Введение // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. С. 7–227.
7. *Каяниди Л.Г.* Средневековая символика Рахили и Лии в творчестве Вячеслава Иванова: между Августином, Григорием Великим, Андреем Критским, Фомой Аквинским и Данте // Europa orientalis. 2022. Т. XLI. С. 255–266.
8. *Левинас Э*. О Морисе Бланшо. СПб.: Machina, 2009. 117 с.
9. *Мережковский Д.* Блаженства // Числа. 1933. № 7/8. С. 195–209.
10. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Academia-Центр, 1995. 411 с.
11. *Тахо-Годи Е.* Трансформация мифа об Эдипе в историософской эссеистике Вяч. Иванова 1930-х годов // Загадка модернизма: Вячеслав Иванов. М.: Водолей, 2001. С. 215–224.
12. *Федотова С.* Выступление Вяч. Иванова в Петербургском религиозно-философском обществе по докладу Н. Бердяева о книге В. Несмелова // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / отв. ред. Н. Грякалова, А. Шишкин. СПб.: РХГА, 2016. Вып. 2. С. 143–161.
13. *Федотова С.В.* «Загадки лингвистического Сфинкса»: Вячеслав Иванов и Михаил Бахтин в интерпретации Л.А. Гоготишвили // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4. / ред.-сост. Е.А. Тахо-

[13] Соотнесение Иова, Эдипа и Христа см. в статье Мережковского «Блаженства»: [9].

Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН; Водолей, 2024. С. 410–471. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0782-3-410-471

14. *Цимборска-Лебода М.* Заветы средневековой философии и эстетики в творчестве Вячеслава Иванова: «над палимпсестом Августиновых словес» // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4 / ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН; Водолей, 2024. С. 19–50. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0782-3-19-50
15. *Цимборска-Лебода М.* «Над палимпсестом эллинских словес»: Психея и Эрос в поэзии Вячеслава Иванова // Античность и русская культура Серебряного века: к 85-летию А.А. Тахо-Годи / сост. отв. ред. Е. Тахо-Годи. М.: Наука, 2010. С. 186–195.
16. *Цимборска-Лебода М.* «Поэта возвратный путь в рай». Райский текст в русской поэзии первой половины XX века // Nowoczesność i tradycja / ed. E. Komisaruk, I. Malej. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2019. С. 75–88.
17. *Цимборска-Лебода М.* «Поэт — отзыв — услышанность» (Свобода и Истина в философской переписке Вячеслава Иванова) // Revue des Études Slaves. 2024. Т. 95. С. 337–348.
18. *Шишкин А.* Вячеслав Иванов и Италия // Русско-итальянский архив [I] = Archivio russo-italiano [I] / сост. Д. Рицци, А. Шишкин. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1997. С. 503–528.
19. *Шишкин А.* «Слово-плоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Вяч. Иванов: Pro et contra. Антология. СПб.: РХГА, 2016. Т. 2. С. 295–306.
20. *Ярхо Б.* Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худож. лит., 1981. 301 с.
21. *Cymborska-Leboda M.* Viatcheslav Ivanov: poète chrétien: entre Œdipe et le Christ // La plume et la Grâce. Littérature et spiritualité du Moyen Âge au XXIe siècle. Mélanges en l'honneur de D. Millet-Gérard / ed. O. Hamot. Paris: Honoré Champion, 2024. P. 749–760.
22. *Graziani F.* "Ricorditi lettor": vision, imagination, mémoire // Littérature. 2004. № 133. P. 31–39. https://doi.org/10.3406/litt.2004.1836
23. *Levinas E.* Noms propres. Paris: Le Livre de Poche, 1987. 153 p.
24. *Maritain J.* Art et Scolastique. Paris: Louis Rouart et fils, 1923. 352 p.

Источники

25. *Блаженный Августин*. Об Учителе // Блаженный Августин. Творения: в 4 т. Киев: УЦИММ-Пресс; СПб.: Алетейя, 1998. Т. 1. 740 с.
26. *Бодлер Ш.* Цветы Зла. СПб.: Кристалл, 1999. 445 с.

27. *Данте Алигьери*. Божественная Комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 628 с.
28. *Ельчанинов А.* Записи. Париж: YMCA-Press, 1962. 165 с.
29. *Иванов Вяч*. Письмо Н. Оцупу [1947 г.] // Вяч. Иванов. Pro et contra. Личность и творчество Вячеслава Иванова в оценке русских и зарубежных исследователей. Антология: в 2 т. СПб.: РХГА, 2016. Т. 2. С. 687–689.
30. *Иванов Вяч*. Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. 872 с.; 1974. Т. 2. 852 с.; 1979. Т. 3. 897 с.; 1987. Т. 4. 800 с.
31. *Иванов Вяч*. Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 7–220.
32. *Соловьев В*. Письмо к Л.Н. Толстому о воскресении Христа // Путь. 1926. № 5. С. 97–99.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-388-403
https://elibrary.ru/DTPLNV
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА «ВЕНКА СОНЕТОВ» В.И. ИВАНОВА И «CORONA ASTRALIS» М.А. ВОЛОШИНА (1909): ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

© 2026 г. А.А. Земцовская

Исследование выполнено в Московском педагогическом государственном университете за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00128, URL: https://rscf.ru/project/26-18-00128/

Аннотация: В статье представлены результаты исследования антиномической поэтики «Венка сонетов» Вяч.И. Иванова и «Corona Astralis» М.А. Волошина 1909 г. Целью исследования является определение и сопоставление ключевых антиномических конструкций в сонетных венках с применением методики лингвистического анализа текста Л.А. Гоготишвили. Научная новизна работы заключается в интерпретации результатов сопоставительного анализа ключевых смысловых антиномий «космических» венков, демонстрирующей общность языковой стратегии поэтов-символистов (обращения к неименной референции). Исследование подтверждает высокую результативность применения метода антиномического анализа текстов такой сложной жанрово-строфической формы, как венок сонетов, а также расширяет сферу применения данной исследовательской стратегии. В анализируемых венках раскрываются ключевые смысловые антиномии: земли и неба (безжалостного и милостивого, пронизанного любовью отношения к людям «неба»), смерти и воскресения, божественной и демонической природы любви мужчины и женщины, любви и смерти, тьмы и света (земной жизни и «жизни» души после смерти), двойственности и единичности — у В.И. Иванова, любви и неверности, яви и сна, слепоты и «зрячести», тьмы и света, жизни и смерти — у М.А. Волошина. Полученные результаты исследования углубляют понимание специфики символистской поэтики, а также механизма «развертывания» антиномических конструкций в миф и рассмотрения всех мифологем, формирующих семантическую структуру венка. Исследование раскрывает

жанровое и концептуальное родство произведений, демонстрируя единство антиномического мышления и общность творческого метода двух выдающихся поэтов начала XX в.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, М. Волошин, символизм, модернизм, антиномическая поэтика, неименная референция, Л. Гоготишвили, венок сонетов

Информация об авторе: Анна Александровна Земцовская — аспирант, кафедра русской классической литературы, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119435 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-0401-6490

E-mail: flyzema2000@mail.ru

Для цитирования: *Земцовская А.А.* Антиномическая поэтика «Венка сонетов» В.И. Иванова и «Corona Astralis» М.А. Волошина (1909): опыт сопоставления // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 388–403. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-388-403

ANTINOMIC POETICS OF V.I. IVANOV'S "WREATH OF SONNETS" AND M.A. VOLOSHIN'S "CORONA ASTRALIS" (1909): AN EXPERIMENT IN COMPARISON

© 2026. Anna A. Zemtsovskaya

Acknowledgements: The research was carried out at the Moscow State Pedagogical University with the support of the Russian Science Foundation (project no. 26-18-00128, Available at: https://rscf.ru/project/26-18-00128/).

Abstract: The article presents the results of a study of the antinomic poetics of V.I. Ivanov's "Wreath of Sonnets" and M.A. Voloshin's "Corona Astralis" from 1909. The purpose of the study is to identify and compare the key antinomic structures in the sonnet wreaths using the linguistic text analysis methodology developed by L.A. Gogotishvili. The scientific novelty of the work lies in the interpretation of the results of a comparative analysis of the key semantic antinomies in the "cosmic" wreaths, which demonstrates the commonality of the linguistic strategy employed by the Symbolist poets (the use of non-nominative reference). The study confirms the high effectiveness of using the method of antinomic analysis of texts in such a complex genre-strophic form as a wreath of sonnets, and also expands the scope of application of this research strategy. The analyzed wreaths reveal key semantic

antinomies: the earth and the sky (the merciless and compassionate attitude of the sky towards people), death and resurrection, the divine and demonic nature of love between a man and a woman, love and death, darkness and light (earthly life and the "life" of the soul after death), duality and uniqueness in V.I. Ivanov, love and infidelity, reality and dreams, blindness and "sight", darkness and light, life and death in M.A. Voloshin. The research findings deepen our understanding of the specifics of Symbolist poetics, as well as the mechanism of "unfolding" antinomic structures into a myth and examining all the mythologems that form the semantic structure of the wreath. The study reveals not only the genre but also the conceptual kinship of the works, demonstrating the unity of antinomic thinking and the commonality of the creative methods of two prominent early 20th-century poets.

Keywords: Vyach. Ivanov, M. Voloshin, symbolism, modernism, antinomic poetics, L. Gogotishvili, non-personal reference, wreath of sonnets

Information about the author: Anna A. Zemtsovskaya, PhD student, Department of Russian Classical Literature, Moscow State Pedagogical University, Malaya Pirogovskaya St., 1, bld. 1, 119435 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0006-0401-6490

E-mail: flyzema2000@mail.ru

For citation: Zemtsovskaya, A.A. "Antinomic Poetics of V.I. Ivanov's 'Wreath of Sonnets' and M.A. Voloshin's 'Corona Astralis' (1909): An Experiment in Comparison." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 388–403. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-388-403

В исследованиях, посвященных истории сонета, установлено, что второй (после Италии) родиной этой уникальной жанрово-строфической формы явилась Словения, где в 1832 г. Франце Ксаверий Прешерн (1800–1849) своим «Сонетным венцом» «положил начало славянской традиции», а «первым русским венком сонетов считается его перевод, выполненный известным теоретиком стиха академиком Федором Коршем» [6, с. 633]. Самый ранний дошедший до нас оригинальный венок сонетов на русском языке был написан Всеволодом Евграфовичем Чешихиным и посвящен смерти Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина [6, с. 635]. В дальнейшем русский сонетный венок развивался одновременно в традиции элегических венков-эпитафий, «надгробных» венков, и в то же время совершенно по-новому раскрывался в творчестве Вяч. Иванова и М. Волошина,

которые «вдохнули в него практически одновременно новую жизнь» [6, с. 637]. Отходя от строгой традиции мемориальных венков, в 1909 г. Вяч. Иванов и М. Волошин создают высочайшие образцы любовной лирики в сочетании с космическими откровениями — «Венок сонетов» (Вяч. Иванов) и «Corona Astralis», или «Звездный венок» (М. Волошин), затем в 1913 г. М.А. Волошин завершает работу над вторым венком сонетов «Lunaria», который, по мысли А.Б. Шишкина, был «формально и тематически связан с “Звездной короной” 1909 г., на что прямо указывала двенадцатая строка восьмого сонета, где о луне говорилось как о планете, “сорванной с алмазного венка”» [7, с. 199].

Лингвистический анализ антиномических конструкций по методике Л.А. Гоготишвили [2] и выявление смысловых, идейных антиномий, представляющих наибольшую значимость для интерпретации таких сложных жанрово-строфических образований, как венок сонетов, позволяют установить глубинную связь между образцами «космических» сонетных венков Вяч. Иванова и М.А. Волошина.

Об антиномичности поэтики самых влиятельных поэтов Серебряного века писал М.Л. Гаспаров в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма»: «...два источника — “парнасская” строгость и символистская зыбкость; в этой зыбкости два направления — пунктирность и расплывчатость; в этой расплывчатости два осмысления символа: литературно-риторическое и религиозно-философское, — таковы основные антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики» [1, с. 303]. Антиномичность поэтики модернистов, таким образом, трактуется М.Л. Гаспаровым как сложная система сосуществования различных толкований понятия «символ», как комбинация литературных традиций различной природы в творчестве поэтов. Тогда как в концепции Л.А. Гоготишвили антиномичность поэтики Вяч. Иванова-символиста — логически «вытекающая» из творческого метода поэта языковая стратегия, которую можно было бы кратко описать несколькими тезисами, изложенными в монографии «Непрямое говорение»:

а) поэт-символист убежден в «возможности прорыва в трансцендентное, в том числе посредством языка» [2, с. 12], а также в возможности референцирования мира «бестелесного, слышного и незримого» [9, т. 1, с. 591];

б) для достижения указанной цели — «прорыва в трансцендентное» — поэт-символист прибегает к «неименной референции», отказываясь от именования и не стремясь «объективировать» референт (или денотат») [2, с. 11–12], и принципиально не использует в качестве символа имя [2, с. 24];

в) суть языковой стратегии символиста Вяч. Иванова — использование особого дополнительного — антиномического — языкового способа референции;

г) согласно концепции мифа как «синтетического суждения» Вяч. Иванова, символ + глагольный предикат = миф [2, с. 36], что доказывает «родство антиномических конструкций с мифологическими высказываниями» [2, с. 70] (недаром в эссе о романе Ф.М. Достоевского «Бесы» Вяч. Иванов указывает на то, что миф, лежащий в основе «Бесов», «эпичен по форме, но трагичен по внутреннему антиномизму» [9, т. 4, с. 437]). Так, антиномические синтаксические конструкции в текстах Вяч. Иванова, по мысли Л.А. Гоготишвили, потенциально разворачиваются в «синтетические мифологические высказывания» [2, с. 70].

Антиномизм как метод творческого осмысления действительности и сферы «трансцендентного» не чужд был и М.А. Волошину, который, по мнению Л.Н. Столовича, «рассматривал “антиномизм” как основное средство человеческого сознания» [5, с. 556]. В очерках и статьях, опубликованных М.А. Волошиным в 1917–1927 гг., обнаруживается несколько концептуальных наблюдений над антиномиями в различных сферах культуры: например, М.А. Волошин рассуждает об антиномии «пола и Эроса» и «антиномичности нашей природы» вообще [8, т. 6, с. 219–220], об «одной из основных антиномий человеческой души: антиномии гения рода и гения индивидуальности», «вечном противуположении двух систем сознания: интуитивного, (женского) сознания, движущего гений рода, и логического, понимающего — (мужского) сознания» [8, т. 6, с. 256], раскрывает антиномическую сущность многих положений христианской веры:

> «Антиномии невыносимостью своих противоречий заставляют человека стать выше самого себя, призывают к бытию те божественные свойства, о существовании которых он не подозревал в себе. Поэтому все Евангельские истины даны в форме непримиримых противоречий. <…> Если сказано: “взявший меч от меча и погибнет”, то рядом будет: “не мир пришел Я принести, а меч”, и т. д. Все основные моральные требования разделены на два конечных противоречия. Евангелие открывает безграничную личную свободу и заставляет каждого идти своим путем собственным, который никогда не совпадает и не сможет совпасть с путем другого человека. Чтобы удовлетворить обоим противоположным требованиям, человек должен расширить и возвысить свое Я до такой высоты, чтобы вместить обе грани истины. <…> Полный и ясный ответ на вопрос об антиномиях жалости и жестокости, справедливости и отмщения

влагает Достоевский в уста старца Зосимы. Каждый должен расширить свое Я до пределов всего мира, каждый должен взять мир на свою личную ответственность, потому что: “Каждый пред всеми за все и за всех виноват”» [8, т. 6, с. 301–302].

Л.Н. Столович в связи с этим приводит и несколько примеров «антиномичных» стихов М.А. Волошина, указывая на символистическую близость взглядов Волошина и Флоренского [5, с. 558] и связь умозрений Волошина с концепцией антиномичности рассудочной истины Флоренского, истоком которой является учение об антиномиях рассудка и разума Канта.

Согласно исследованию С.М. Пинаева, посвященному философско-эзотерическому контексту венка сонетов М.А. Волошина «Corona Astralis» и в особенности природе оккультных символов в связи с положениями антропософского учения, «…в венке сонетов “Corona Astralis” (1909 г.), завершающем первую книгу “Стихотворения. 1900–1910”, выражено, как отмечал М. Волошин, его “отношение к миру”, заключающее в себе синтез религии, науки и философии. Это сплав знания и откровения, разума и эзотерических прозрений, уверенности художника в своих духовных возможностях и его преклонения перед тайнами Вселенной и вечности» [4, с. 115], в котором М.А. Волошин «констатирует неизбывный трагизм положения поэта в мире, его вечную земную неустроенность» [4, с. 118]. Исследователь указывает на несколько семантических пластов венка: это «отправная» любовная тема, осмысление макрокосмоса, тема человеческого духа, тема «миссии» поэта. Смысловую доминанту венка С.М. Пинаев определяет «несложной эстетической формулой»: «Голгофа Иисуса Христа приравнивается к Голгофе творчества»; сам звездный венок — «венок Поэту» [4, с. 120], продолжающий горацианскую литературную традицию «Exegi monumentum». При анализе семантической структуры венка, по мысли Пинаева, необходимо учитывать «все возможные точки зрения», поскольку каждый из множества словесных образов венка окружен «ассоциативно-эзотерическим ореолом», среди которых главенствующую роль играют а) антропософское ясновидение; б) контакты со сверхфизической реальностью и астральными мирами; в) ощущение Вселенной внутри себя [4, с. 115].

В настоящем исследовании предпринята попытка выявить и сопоставить друг с другом антиномические конструкции в венках сонетов Вяч. Иванова (1909) и М.А. Волошина («Corona Astralis» 1909), применив классификацию антиномических конструкций Л.А. Гоготишвили, а также проверить на практике гипотезу о высокой резуль-

тативности «антиномического» метода анализа текста за рамками прицельно исследуемого Л.А. Гоготишвили символизма «ивановского толка».

При анализе «Венка сонетов» Вяч. Иванова, адресатом которого, как известно, была ушедшая из жизни возлюбленная поэта Л.Д. Зиновьева-Аннибал, обнаруживаются следующие значимые смысловые антиномии: антиномия земли и неба (понимаемая как парадокс одновременно безжалостного и милостивого, пронизанного любовью отношения «неба» к людям), антиномия смерти и воскресения, антиномия божественной и демонической природы любви мужчины и женщины, антиномия любви и смерти, антиномия тьмы и света (соотносится с антиномией земной жизни и «жизни» души после смерти), а также главная антиномия, пронизывающая весь венок — антиномия двойственности и единичности[1].

В исследовании Л.А. Гоготишвили, посвященном антиномической поэтике Вяч. Иванова, были выделены следующие антиномические приемы:

а) количественное наращивание разных антиномических сочетаний в одной фразе в качестве ее однородных членов («Чтоб мог я безумьем твоим разуметь, / Любовью дерзать и покорностью сметь!» [9, т. 3, с. 555]);

б) нанизывания двух пар антонимов на один синтаксический стержень («Розы сладость / На горечи Креста» [9, т. 3, с. 32]);

в) всасывание в воронку символического тожественного суждения не одной, а двух пар взаимонанизанных антонимов («И корни — свет ветвей, и ветви — сон корней» [9, т. 1, с. 747]);

г) инверсивные (с синтаксической взаимоперестановкой антонимов) конструкции, которые могут быть как рядоположенными в тексте («…ложь истины твоей змеиной / Иль истину змеиной лжи» [9, т. 3, с. 543]), так и требующими для восприятия их расшатывающего именование эффекта активизации текущей фоновой или межтекстовой памяти, например: «умереть — знай — жизнь благословить…» [9, т. 2, с. 422] и «Жизнь — Смерти гимны» [9, т. 2, с. 409];

д) синтактическое нанизывание, при котором конструкция излучает антиномическое напряжение одновременно из нескольких своих разных синтаксических сочленений: «Ночью света ослепил» [9, т. 3, с. 34] (ночь — свет, ночью ослепил);

---

[1] Подробный анализ антиномических приемов «Венка сонетов», обобщенных в указанный выше перечень центральных смысловых антиномий, представлен в более ранней работе [3].

е) передислокация антиномических словосочетаний, обладающих именующей потенцией, в зону предиката;

ж) антиномическая метафора («Сквозит полнощным Солнцем» [9, т. 2, с. 440]);

з) отождествляющие неметафорические конструкции (например, «жизнь есть смерть»);

и) неметафоричное использование стандартных метафорических образований (например, ты (мертвая) «скорбишь вдовой» [9, т. 2, с. 397] есть не скрытое сравнение, но странная, абсурдная, антианалитическая прямая референция);

к) однокорневые конструкции [2, с. 77–91].

По мысли исследователя, «антиномическая идея» Вяч. Иванова проявляется не только на уровне синтаксиса, но и на уровне лексики («внутреннего семантического строения имен»), а также на уровне отношений между грамматическими категориями (времени, залога), именно поэтому по отношению к антиномизму поэтики Вяч. Иванова Л.А. Гоготишвили применяет эпитет «всеохватный» [2, с. 90]. Однако подтверждается ли родство «космических» сонетных венков Вяч. Иванова и М. Волошина с точки зрения «всеохватного антиномизма» мышления обоих поэтов?

Рассмотрим антиномические конструкции в составе первого «звездного» сонетного венка М.А. Волошина [8, т. 1, с. 119–126]. В первом стихе сонета-магистрала обнаруживается формула, излучающая «антиномическое напряжение» и раскрывающая семантическую антиномию любви и неверности: «В мирах *любви* — *неверные* кометы…», точнее, антиномию любви и «неправильности», или, по-пушкински, «беззаконности» комет» [10, с. 68]. Далее в сонете-магистрале обнаруживаются антиномия яви и сна («*Явь* наших *снов*»), которая потенциально может быть развернута в антиномические неметафорические тождества ивановского толка: «явь есть сон», «сон есть явь»; антиномия слепоты и истинной «зрячести» («Тому, кто *зряч*, но светом дня *ослеп*»); антиномия жизни и смерти («Тому, кто жив и брошен в темный склеп»). Из выделенных Л.А. Гоготишвили синтаксических приемов в первой строфе магистрала представлено своеобразное «синтактическое нанизывание», в котором каждая из частей сложного предложения одновременно «излучает антиномическое напряжение»: «*Явь* наших *снов* земля не истребит, — / *Полночных солнц* к себе нас манят светы» (ср. с ивановским стихом с идентичной антиномической метафорой из триптиха «Снега» в составе четвертой книги сборника «Cor Ardens»: «Сквозит полнощным Солнцем облик милой» [9, т. 2, с. 440]), передислокация антиномических

словосочетаний в зону предиката («Тому, кто *жив* и *брошен в темный склеп*»), а также количественное наращивание разных антиномических сочетаний в сонетном замке: «Тому в любви не радость встреч дана, / А *темные восторги расставанья*!» — семантическую противоречивость стиха подчеркивает оксюморонное сочетание «восторги расставанья» и одновременно алогичное использование эпитета «темные восторги».

Стоит подчеркнуть, что выделенные в магистральном сонете [8, т. 1, с. 119] ключевые смысловые антиномии венка не следует смешивать с противопоставленными друг другу космическими образами «неверных комет» и «проверенных орбит», поскольку антиномия представляет собой неразрешимое противоречие, принципиально логически необъяснимое, содержащее загадку, тайну, парадокс, предполагающее мистический и интуитивный механизм постижения, порожденное, как может показаться, безумием («Безумьем снов скитальный дух повит»); тогда как антитеза апеллирует к логике и на основании постигаемых разумом суждений позволяет развести в сознании некоторые явления. Так, лирические субъекты («он» и «она») ассоциируют себя с «неверными кометами», поскольку в их истории нет места любви, протекающей по «проверенному» сценарию, напоминающему путь планеты по орбите, — с «радостью встреч» и четко намеченным «путем». В магистральном сонете обнаруживается целая группа ключевых слов и словосочетаний, характеризующих любовь «неверных комет», противопоставленной подразумеваемой «любви планет». О «неверных кометах»: «неверные», живущие во снах («Явь наших снов»), устремлены к «манящим светам… полночных солнц», «…не крещен в глубоких водах Леты / Наш горький дух, и память нас томит», испытывают «боль обид», изгнанники, скитальцы, поэты; зрячи, по ослепли; живы и мертвы; чувствуют «темные восторги расставанья». О «любви планет»: движутся по «проверенным орбитам», крещены «в глубоких водах Леты» (их не «томит» горькая память)», им дана «радость встреч».

Отметим, что выделенные выше смысловые антиномии разворачиваются в миф, согласуясь с ивановской формулой мифа как «синтетического суждения»: в первом сонете венка [8, т. 1, с. 119–120] М.А. Волошин сравнивает лирическое «мы» — пару влюбленных «неверных комет» — с героем древнегреческой мифологии: «Мы *правим путь свой к солнцу*, как Икар, <…> Но, странные, — его коснувшись, прочь / Стремим свой бег: *от солнца снова в ночь*…», подчеркивая слепую мятежность, вечную внутреннюю противоречивость влюбленных, упорство и увлеченность, подобные тем, которые продемон-

стрировал поднявшийся слишком близко к солнцу легендарный сын Дедала. Миф о полете Икара соотносится с космическим полетом «неверных комет»: «Слепой мятеж наш дерзкий дух стремит / В багровой тьме закатов незакатных… / Закрыт нам путь проверенных орбит!» [8, т. 1, с. 120]. В последнем трехстишии данного волошинского сонета необходимо подчеркнуть и характерный для поэтики Вяч. Иванова прием — антиномическую однокорневую конструкцию «*закатов незакатных*». Полет «неверных комет» отражается не только в мифе об Икаре в первом сонете венка, но и, например, в мифе о Троянской войне, упоминаемом во втором сонете («Мы беглецы, и сзади наша Троя, / И зарево наш парус багрянит» — аллюзия к истории Энея и энеатов, спасшихся из разрушенной Трои [8, т. 1, с. 475]). В третьем и четвертом стихе второго сонета («Земным богам земные храмы строя, / Нас жрец земли земле не причастит») обнаруживается и аллюзия к евангельскому тексту: «Он сказал им: вы от нижних, Я от вышних; Вы от мира сего, Я не от сего мира (Ин. 8: 23). С.М. Пинаев комментирует: «…не суждено поэту, в отличие от “земных богов”, то есть царей, кумиров, иначе говоря — сильных мира сего, причаститься земле, обрести покой в земном бытии» [4, с. 119].

В третьем сонете в составе венка [8, т. 1, с. 121] конструкция «Нам ведом *день* немеркнущих *ночей*», содержащая антиномическую метафору «*день ночей*», поддается интерпретации также исключительно при условии последовательного развертывания метафоры в миф — на этот раз христианского происхождения — миф о Преображении Господнем на горе Фавор, явлении Иисусом Христом своей божественной природы через Фаворский свет (Мф. 17: 1–12). Ночью на горе облик Иисуса изменился, его лицо просияло, как солнце, одежды стали белыми, как снег. Так, «немеркнущие ночи» есть не что иное, как парафрастическое антиномическое описание евангельского эпизода Преображения Господня, «день немеркнущих ночей», «полночные солнца» — парадоксальный свет во тьме, та «явь снов», вера двух влюбленных, которая оказывается сильнее и ярче «блеска близких солнц». Стремление к свету господнему объясняет движение Икара от солнца к тьме (поскольку Фаворское преображение мыслится как ночное явление Господом своей божественной природы), объясняет движение влюбленных от «золота лучей» земного солнца, от «полдневных экстазов земных пустынь» — к «полночным солнцам» христианской веры.

В пятом сонете [8, т. 1, с. 122] М.А. Волошин вновь обращается к античным мифологемам, описывая картину подземного царства — глубокие воды реки забвения Леты, «Орковы ключи» (источни-

ки мертвой воды), «осенний рой теней Персефонеи» — обитателей царства мертвых. Описание Аида дано «от противного», поскольку «звездному духу» влюбленных чуждо «забвение ночей» (в сонете четырежды используется отрицательная частица «не»: «не крещен», «не испил», «не принес», «не замкнут круг»), иными словами, «влюбленные кометы» живы. Представляется невозможным дать однозначный ответ на вопрос, к какому миру принадлежат антиномические конструкции «*слепые* бродят *светы*» и «*мерцает тьма* болот» — миру живых или миру мертвых, однако очевидно, что они также становятся инструментом для постижения «трансцендентного» в творческом сознании поэта-символиста.

В контексте размышлений об эпитетах, характеризующих в пространстве венка сонетов «дух» влюбленных, перечислим последовательно появляющиеся в «теле» венка атрибуты данного имени: «горький» (4), «дерзкий» (1), «скитальный» (1), «древний» (1), «темный» (1), звездный (1), «певучий» (1). Антропософскую природу «древности» духа влюбленных поясняет С.М. Пинаев:

> «Согласно антропософским воззрениям, Земля, прежде чем дойти до своей нынешней стадии, проходила через три фазы телесного становления, перемежаемые состоянием чистой духовности. Первое планетарное воплощение Земли обозначалось как Сатурн (Сатурническая стадия), второе — Солнце, третье — Луна. Все эти изменения фиксирует человеческий дух, более древний, чем звезды» [4, с. 116].

В шестом сонете [8, т. 1, с. 122] раскрывается идея о том, что «горький дух» влюбленных «неверных комет» прорастает из тьмы, при этом тьма соотносится с целой лексико-семантической группой, обладающей общим значением смерти: «*навий яд*» (трупный яд), «*могильные* отравы», «*время спит*, как в недрах *пирамид*», «*гробницы* Солнц», «миров *погибших* Урна», «*труп* Луны», «*мертвый* лик Сатурна», «в *крушеньях* звезд». Тема смерти развивается в мотив боли, печали, скорби, тоски — в первой строфе седьмого сонета представлен весь обозначенный синонимический ряд. В нескольких следующих друг за другом сонетах венка прослеживается мысль о связи смерти с забвением и безмятежностью (главным образом, посредством упоминания «крещения в водах Леты» — словосочетания, причудливо скрещивающего христианский и античный миф) и о связи жизни с болью, печалью, скорбью, тоской. В свете обозначенного противопоставления жизни как вечного страдания и смерти как избавления от страдания становятся более «прозрачными» пронизанные антиномическими метафо-

рами стихи: «И никогда ни *счастье* этой *боли*, / Ни гордость уз, ни *радости неволи*, / Ни наш *экстаз* безвыходной *тюрьмы* / Не отдадим за все забвенья Леты!», — иными словами, жизнь, даже полную страданий, «неверные кометы» всегда предпочтут смерти.

В восьмом сонете венка [8, т. 1, с. 123] звучит тема поэта-искупителя человеческих грехов, пороков, заблуждений, реализуя образный параллелизм лирического «я» и новозаветного «Сына человеческого»: «Изгнанники, скитальцы и поэты, — / Кто жаждал быть, но стать ничем не смог… / У птиц — гнездо, у зверя — темный лог, / А посох — нам и нищенства заветы». С.М. Пинаев указывает на отсылку к тексту Нового Завета: «Лисицы имеют норы и птицы гнезда, а сын человеческий не имеет, где преклонить голову» (Мф. 8: 20). Обнаруживая множественные соотнесения Христа и лирического «я» поэта, исследователь полагает, что «волошинская констатация их общей участи и предназначения» позволяет интерпретировать венок сонетов как «иероглиф», или «эмблематику» тернового венца, уподобление астральной короны звездам-терниям, отражающее штайнеровскую идею о «присутствии Христа в человеке» [4, с. 119]. Антиномия слепоты и «зрячести» разворачивается здесь, с одной стороны, в гомеровский миф (влюбленные скитаются и нищенствуют, подобно «бродячему рапсоду, / Тому, кто зряч, но светом дня ослеп»), с другой — в девятом сонете — в миф о Фебе-Аполлоне, покровителе искусств и поэтов, который «дает слепцам глубинные прозренья». Слепцы, которых делает «зрячими» Феб, — это не только искусственно созданные воображением поэта «неверные кометы», это и реальные прототипы влюбленных комет — поэты М.А. Волошин и его возлюбленная Черубина де Габриак — адресат сонетного венка, Елизавета Ивановна Дмитриева.

Более неоднозначной представляется интерпретация антиномической конструкции «Тому, кто жив и брошен в темный склеп», использованная в финальном стихе девятого сонета. Катрены, предваряющие данные антиномические предикативные конструкции, отсылают читателя к евангельскому эпизоду рождения Христа. Продолжая погружение в отдельно взятый эпизод, мы можем установить, что Бог-отец соотносится с Солнцем, Христос — с избранником, который «в тьму был Солнцем ввергнут в гневе» и «стал игралищем судеб», т. е. с богочеловеком, который своим рождением был одновременно осужден на смерть. Так, в свернутом виде евангельский эпизод рождения Христа может быть передан с помощью тождественной антиномической конструкции: *жизнь есть смерть*, а *смерть есть жизнь*. В десятом сонете тема Христа как избранника божьего, осужденного

на смерть, поддерживается с помощью очевидного символического атрибута — плащаницы («Так видит он из складок плащаницы / И смену дней, и ход людских судеб» [8, т. 1, с. 124]), причем земная история Христа снова сопряжена с мотивом смерти, оформленном теперь в эстетике древнеегипетской мифологии (мертвый Христос видит края своей «расписанной гробницы» с различными деталями, отсылающими к культуре древних египтян: «богов подземных лица», «в полях маис и хлеб», «быки идут» и т. д.). Здесь смерть снова соотносится с покоем и забвением (Иисус вкусил «покой, неведомый тому, / Кому земля — священный край изгнанья»), а жизнь (бытие) — с «волей» и «желаньем».

Одиннадцатый сонет [8, т. 1, с. 125] дает основание предполагать, какая мифологема легла в основу одного из самых загадочных и «темных» стихов магистрального сонета — «В нас тлеет боль внежизненных обид». Если «неверные кометы» — влюбленные и живые, то о каких «внежизненных обидах» может идти речь? Одиннадцатый сонет представляет собой развернутую метафору: живые люди, изгнанники (к числу которых причисляются и «неверные кометы»), соотносятся с образом легендарного Агасфера, или Вечного жида, иудея-ремесленника, мимо дома которого вели на распятие Иисуса Христа, несшего свой крест. По преданию, Агасфер отказал Иисусу и оттолкнул его, когда тот попросил позволения прислониться к стене его дома, чтобы отдохнуть, за что был осужден на скитание по земле до Второго пришествия. Вечный жид «видит сны» и «помнит имена», потому что он бессмертен (ему «погибель не дана»), потому что за время своей жизни видел множество миров, и потому его «каждый шаг, каждый миг таит / Иных миров в себе напоминания». Так, «неверные кометы», как и легендарный Агасфер, прожили множество жизней, и память об этих жизнях их томит. Стих, в котором упоминается «боль внежизненных обид», получил концептуальную трактовку в исследовании С.М. Пинаева: «“Боль внежизненных обид” отсылает нас к образу Эдипа из стихотворения “Кровь” (1907 г.). Здесь — та же расплата за прожитые когда-то жизни, обусловленная кармическим роком» [4, с. 116]. Здесь же отмечается связь данного стиха с идеями Е.П. Блаватской о различии между преходящей видимостью человека (его земными «ролями») и его подлинным существом, а также корреляцию между волошинским образом поэта («себя забывшим богом») и стихами Вл. Соловьева: «Бескрылый дух, землею полоненный, / Себя забывший и забытый бог…» [4, с. 116].

Двенадцатый сонет [8, т. 1, с. 125], представляющий собой синтаксическую антиномию — период с одиннадцатью придаточными

предложениями и разрешением в финальном стихе — «Тому в любви не радость встреч дана» — через обращение к античному мифу об Орфее вновь «высвечивает» идею о том, что «радость встреч» дана лишь тому, кто, «нарушив все преграды», войдет в царство мертвых. Интересно, что различные придаточные предложения в составе периода обобщают все сказанное прежде о «неверных кометах» — живых влюбленных. Каждая отдельная часть стилистической фигуры представляет собой сжатую отсылку к упомянутым ранее мифам: «Кто видит сны и помнит имена» — напоминание о Вечном жиде, «Кто слышит трав прерывистые речи» — напоминание о Фебе, который делает «слепцов» «зрячими» поэтами, «Кого влекла Изиды пелена» — напоминание о египетской теме, разворачивающейся в десятом сонете. Упоминаемый в предпоследнем стихе «грааль скорбей по миру» — крест «кармы не только своей», но и выражение готовности «взять на себя крест людских обид и страданий, как это сделали Парсифаль и Лоэнгрин», и это не единственная возможная интерпретация образа Святого Грааля [4, с. 119].

Антиномическая конструкция «темные восторги расставанья» получает мифологическую трактовку в тринадцатом сонете [8, т. 1, с. 126], где живые влюбленные, которым «не дана радость встреч в любви», соотнесены с Христом. В соответствии с одним из евангельских эпизодов, Христос «пил уксус, смешанный с желчью» (оцет — окисшее вино, уксус, которым, по евангельскому преданию, была смочена губка, поднесенная на конце копья к устам распятого Христа (Мф. 27: 48). Подобно тому как Христос «и в самый миг последнего страданья / Не мирный путь блаженства изберет», влюбленные «неверные кометы» бегут от блаженства — к «пеплу грез» и «боли свиданий», «от милых рук» к «обманным снам» в четырнадцатом — заключительном — сонете [8, т. 1, с. 126]. Так, страдания лирических субъектов — его и ее лирического «я» — это осознанный выбор двух личностей: «В себе несем свое изгнанье мы». Парадоксально осознанный выбор в пользу жизни, которую пронизывают те самые антиномии, неразрешимые противоречия. Выбор — священный дар человеку от Бога; возможность делать этот выбор осознанно делает человека счастливым, «счастливым в своем несчастье», в духе антиномической философии поэта.

Таким образом, не подлежит сомнению родство «Венка сонетов» Вяч. Иванова и «Corona Astralis» М.А. Волошина не только с точки зрения выбора жанрово-строфической формы, времени создания, адресации венков, использования космических мотивов и образности в рассматриваемых текстах, но и, как показало проведенное исследо-

вание, с точки зрения широкого использования поэтами антиномических конструкций (однокорневые конструкции, антиномические метафоры, передислокация антиномических словосочетаний в зону предиката, синтаксическое нанизывание рядоположенных синтаксических конструкций). Антиномичное мышление Вяч. Иванова и М.А. Волошина проявляется и в обращении к различным мифологическим системам, в восприятии их в единстве. В случае с «Венком сонетов» Вяч. Иванова — это и скандинавская мифология («лобзанье Тора», вещая Норна), и отголоски дохристианской языческой славянской мифологии («перун»), и огромный пласт библеизмов и аллюзий к эпизодам из Ветхого и Нового завета. В случае с волошинским «Corona Astralis» — это обращение не только к Ветхому и Новому завету и античной мифологии, но и к мифическим героям древнеегипетского происхождения, а также к мистическим концепциям Р. Штайнера о бесконечных земных воплощениях человеческого «я»[2].

Использование методики анализа символистского текста, разработанной Л.А. Гоготишвили, при изучении поэзии современника Вяч. Иванова — М.А. Волошина — раскрывает широкие возможности для интерпретации текста и возникновения смысловой искры понимания вопреки ослабленной референции в текстах, построенных на основе приемов антиномической поэтики. «Космические» венки сонетов Иванова и Волошина иллюстрируют принцип мифологического осмысления действительности и «трансцендентного», не познаваемого логически мира, посредством «развертывания» ключевых смысловых антиномий: земли и неба (безжалостного и милостивого, пронизанного любовью отношения к людям «неба»), смерти и воскресения, божественной и демонической природы любви мужчины и женщины, любви и смерти, тьмы и света (земной жизни и «жизни» души после смерти), двойственности и единичности — у Иванова, любви и неверности, яви и сна, слепоты и «зрячести», тьмы и света, жизни и смерти — у Волошина.

---

[2] По мысли С.М. Пинаева, феномен мистически «всеобъемлющей» памяти волошинского *звездного духа* можно объяснить идеями индийской философии: она «вбирает в себя не только прошлые жизни души, но и фрагменты до- и вне-человеческого бытия»: «бег планет» и «мысль земли», сознание кармы и памяти прошлых перевоплощений; важны здесь некоторые другие антропософские мотивы (мифологема «духовного света Солнца», который могут наблюдать только ясновидящие; мифологема пчелиного роя) [4, с. 117–118].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.
2. *Гоготишвили Л.А.* Непрямое говорение. М.: Языки славянских культур, 2006. 720 с.
3. *Земцовская А.А.* О неразрешимых антиномиях и утопических проектах космизма в «Венке сонетов» Вяч. Иванова // Исторические вехи Серебряного века: к 110-й годовщине начала Первой мировой войны: сб. научн. ст. СПб.: РХГА, 2025. С. 264–274.
4. *Пинаев С.М.* Философско-эзотерический контекст венка сонетов М.А. Волошина «Corona Astralis» // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 115–121.
5. *Столович Л.Н.* Максимилиан Волошин в контексте истории русской философии // Вопросы философии. 2008. № 3. С. 552–565.
6. *Федотов О.И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011. 610 с.
7. *Шишкин А.Б.* Русский венок сонетов: истоки, форма и смысл // Russica Romana. 1995. Т. 2. С. 185–207.

Источники

8. *Волошин М.А.* Собр. соч.: в 13 т. М.: Эллис Лак 2000, 2003. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1899–1926 гг. 608 с.; 2008. Т. 6. Кн. 2: Проза 1900–1927 гг. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы. 1081 с.
9. *Иванов Вяч.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. Т. 1. 872 с.; 1974. Т. 2. 851 с.; 1979. Т. 3. 896 с.; 1987. Т. 4. 800 с.
10. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 3: Стихотворения 1827–1836 гг. 551 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-404-416
https://elibrary.ru/DYDSAC
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ ИЛИ ДИХОТОМИЯ? О ПОЭТИКЕ ДРАМЫ А. БЛОКА «РОЗА И КРЕСТ»

© 2026 г. М. Дьёндьёши

Аннотация: Название драмы и лейтмотив «Радость-Страданье» поднимают вопрос о двойственности в поэтике драмы. Этот аспект до сих пор не рассматривался в специальной литературе как предмет систематичного анализа. Новизна данного исследования заключается в рассмотрении антиномичности и дихотомичности в произведении. Мы также ищем ответ на вопрос, какой вид двойственности можно обнаружить в данной паре лексем, символов, героев и т. д. и меняется ли он в ходе действия. Мы анализируем образы главных героев (Изора, Гаэтан, Бертран), их взаимоотношения и связанные с ними атрибуты. Важно также рассмотреть некоторых других персонажей. Действующие лица по-разному относятся к лейтмотивным символам драмы (роза, крест). Также различается то, как персонажи думают о формуле «Радость-Страданье», которая дошла до них как фрагмент песни Гаэтана и которая также играет роль в бретонской легенде в связи с любовным сюжетом. Предметом рассмотрения является порядок двух лексем в названии, что привело нас к новым выводам по данной теме. Мы рассматриваем и вопрос анаграмматичности и в связи с этим выделяем две группы персонажей. Интерпретации подлежит особый статус Изоры. Финал драмы поднимает вопросы, касающиеся как Изоры, так и Гаэтана: какие возможности таятся в этих двух персонажах в будущем, выходящем за рамки времени действия, останутся ли непреложными какие-нибудь ценности при общем кризисе.

Ключевые слова: мотив, анаграмма, символика цвета, радость и страдание, эквиметричность, женственность, поэзия

Информация об авторе: Мария Дьёндьёши — доктор литературоведения (PhD), хабилитация (литературоведение и культурология, dr. habil.), доцент, заведующая кафедрой русского языка и литературы, Университет им. Лоранда Этвёша, Музеум керут, д. 4, H-1088 г. Будапешт, Венгрия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9780-3579

E-mail: gyongyosi.maria@btk.elte.hu

Для цитирования: Дьёндьёши М. Антиномия или дихотомия? О поэтике драмы А. Блока «Роза и Крест» // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 404–416. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-404-416

ANTINOMY OR DICHOTOMY? ON THE POETICS OF ALEXANDER BLOK'S DRAMA "THE ROSE AND THE CROSS"

© 2026. Mária Gyöngyösi

Abstract: The title of the drama and its leitmotif of "Joy-Suffering" raise the topic of duality in the poetics of this work. This aspect has not yet been considered in research as a subject of systematic analysis. The novelty of this paper lies in the investigation of antinomy and dichotomy in the work. The author also seeks to answer the question of what kind of duality can be found in pairs of lexemes, symbols, characters, etc., and whether it changes in the course of the story. The main characters (Isora, Gaetan, Bertrand), their relationships to each other and the attributes that are associated with them are analysed. It is also important to examine some of the other characters. The characters have different attitudes towards the leitmotif symbols of the drama (the rose, the cross). There are also differences in how the characters think about the formula "Joy-Suffering", which came to them as a fragment of Gaetan's song and which also plays a role in the Breton legend in connection with the love story. The order of the two lexemes in the title is also considered, which has led us to new conclusions on this topic. The paper also deals with the topic of anagrammatism and, in this connection, distinguishes two groups of characters. The special status of Izora is subject to interpretation. The finale of the drama raises questions concerning both Izora and Gaetan: what possibilities lie in store for these two characters in a future that goes beyond the time frame of the story, and whether any values will remain unshakeable in the face of a general crisis.

Keywords: motif, anagram, colour symbolism, joy and suffering, equimetricity, femininity, poetry

Information about the author: Mária Gyöngyösi, Doctor of Literary Studies (PhD), Habil. (Literary and Cultural Studies), Associate Professor, Head of the Department of Russian Language and Literature, Eötvös Loránd University, Múzeum Blvd., 4, H-1088 Budapest, Hungary.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9780-3579

E-mail: gyongyosi.maria@btk.elte.hu

For citation: Gyöngyösi, M. “Antinomy or Dichotomy? On the Poetics of Alexander Blok’s Drama ‘The Rose and the Cross’.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 404–416. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-404-416

Уже сама по себе дуалистичность названия драмы и ее лейтмотива «Радость-Страданье» поднимает вопрос о том, можно ли считать антиномию определяющим принципом поэтики произведения[1]. В литературе, посвященной этой драме, можно найти множество терминов-определений, касающихся противоположности персонажей, лирики и прозы, двух локусов (юга и севера) с их менталитетом и культурными традициями, понятий и символов, композиционных частей, стилевых регистров и т. д., и эти термины варьируются от антиномии[2] через контрапункт [5, с. 254] и амбивалентность до дихотомии[3], парадоксального единства [3, с. 267] и *coincidentia oppositorum*[4]. Систематичный анализ пьесы под углом зрения антиномичности и дихотомичности, однако, не проводился ни в одной из этих работ. Цель настоящего исследования — впервые провести анализ поэтики драмы с этой точки зрения, рассмотрев основные действующие лица и их взаимоотношения, а также систему мотивов произведения, уделив особое внимание его названию и формуле «Радость-Страданье».

Кантовское понятие антиномичности как неизбежной проблемы чистого разума, когда он сталкивается с тем, что четыре основные трансцендентные идеи (тезы) и их антитезы могут быть доказаны одновременно [10, с. 284–315], применимо к анализу драмы в той мере, в какой под антиномией мы будем понимать непримиримое противоречие и несовместимость двух лексем, вещей, характеров, мировосприятий и т. д. Однако необходимо будет проверить, во-первых, относятся ли все обнаруженные пары исключительно к понятию антиномии, во-вторых, является ли антиномичность статичным их признаком или же она может превратиться в дихотомичность —

---

[1] См., например: «Двуплановость композиции искусно проводится через все действие пьесы» [2, с. 194].

[2] Радость-Страданье как «духовно-эмоциональная антиномия» [3, с. 268].

[3] И.С. Приходько пишет о «коренной дихотомии» драмы [3, с. 267].

[4] О последнем см.: [5, с. 253], где указывается на Николая Кузанского и Дж. Бруно.

взаимодополняющий характер, тесную связь двух частей одного целого. Сразу надо зафиксировать одну структурную разницу. В связи с заглавием пьесы речь идет о соотношении двух лексем и символик, скрывающихся в них. Напротив, в песне Гаэтана лексемы «Радость» и «Страданье» входят в предложение (суждение), противоречивое само по себе: «Радость — Страданье одно!»[5]. Повторение этого суждения в качестве лейтмотива служит доказательством того, что мы имеем дело с аксиомой мировоззрения певца, определенных персонажей и, в конечном счете, автора.

Название драмы на первый взгляд вписывается в ряд антиномий, которые можно отнести к тематическим, структурным и т. д. типам: антиномии космологические, культурные, моральные, антиномии любви, сюжетные, риторические, антиномии внутри одного персонажа или между двумя персонажами и т. д. Прежде всего следует отметить, что в предыдущих вариантах названия драмы («Рыцарь-Грядущее», «Песня зовущая»[6]) отсутствовал антиномический или дихотомический характер, но некоторые антиномии пьесы также претерпели значительные изменения в процессе написания.

Анализ антиномий начнем с образа Изоры, чье имя является анаграммой слова Роза и которое неоднократно упоминается вместе с розой (например, в словах Бертрана и Алискана). Изора связана с розой как физически, так и в своих видениях. Ее молодость и красота делают ее похожей на цветок. Ее испанская кровь «черная» и «косы чернее ночи» (219). Черные волосы, характерные также для Алискана («паж чернокудрый», 176), имеют знаковый характер (это символ земной любви; не случайно любовь осуществится между ними), в противоположность седым (в воображении Изоры — светлым) волосам Гаэтана. («Златокудрость»[7] же Изоры в мыслях Гаэтана свидетельствует о мифичности и сказочности его мышления и образа.) Изора срывает «черную» розу из своего окна (222), хотя позже читатель узнает, что на розовом кусте распустились красные розы. Все это согласуется с тем, что Изора жаждет земной любви, и Бертран это понимает[8]. Как показала Лена Силард, Изора является «простодушно-земным отражением Черной Мадонны» [5, с. 264][9]. В этой связи исследовательница

---

[5] Первый раз суждение встречается [7, с. 171], затем повторяется. Далее драма цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте в круглых скобках.

[6] Они упомянуты [3, с. 267].

[7] «Я должен златокудрую из плена / Освободить!» (219).

[8] «Изоры пламенная грудь» (223).

[9] «Судя по множеству деталей, Блок был хорошо информирован о подробностях ка-

указывает на мотивную роль черного цвета: черный ствол яблони, черная земля, «черная» кровь, о которой в нашей статье речь пойдет в другом контексте, и т. д. Таким образом, у Изоры есть две ипостаси: земная и потенциальная идеальная, небесная.

Фигура Гаэтана также антиномична. Он носит крест на груди, но не был в Святой Земле (в отличие, например, от Симона Монфора). В его имени есть семантика «веселый» [3, с. 279], но печальна его медитативная «экзистенциальная» песня, и в нем самом есть что-то, вызывающее сочувствие. Действие пьесы фактически вращается вокруг любви, но трувер не может быть ей причастным — именно так фея отправила его в мир[10]. Он — один из главных персонажей драмы, поэт, один из двойников автора, но он, спев свою песню на празднестве, преждевременно исчезает (что с драматургической точки зрения объясняется тем, что Гаэтан и его песня-«зов» выполнили свою функцию)[11].

В случае Бертрана одна из важных антиномий заключается в противоречии между внутренним (нравственным) и внешним, вассальным долгом: хотя он является «сыном простого ткача из Тулузы» (199), ему приходится сражаться против еретиков-ткачей. Другая антиномия заключается в том, что он, кого называют несчастным, а граф даже — трусом, одержит победу в бою. Несмотря на свое простое, приземленное мышление, лишь он один поймет истинный смысл возвышенной песни Гаэтана. (В речевой характеристике Бертрана Блок не совсем последователен: герой часто говорит поистине поэтическим языком.) Изора и Рыцарь-Несчастие связаны не только с розой, но и с мотивом красно-черного цвета и крови: с одной стороны, черная кровь Изоры (т. е. ее испанское происхождение) и черная роза, сорванная Изорой с куста, на котором растут красные розы, и подаренная ею Гаэтану, в свою очередь подарившему ее — Бертрану; с другой стороны, кровь Бертрана, которая, по мере того, как в финале герой истекает кровью, становится черной, а кровь

сательно культа Черной Богини в избранном локусе, <…> в драме их можно отметить и <…> в самом имени Изоры, отсылающем (как и ряд некоторых частностей) к Изиде, чья власть над розой описана Апулеем и чье “дневное-ночное” бдение манифестировано изображением Богини, увенчанной солнечным диском в объятиях двух “рогообразных” полумесяцев» [5, с. 267]. См. о связи Изора — Изида также: [3, с. 279–280].

[10] «Странником в мире ты будешь! / В этом — твое назначенье, / Радость-Страданье твое!» (203).

[11] Ср.: «Гаэтан — с крестом, помеченным ветрами и снежными бурями, — не прикреплен к земле и поэтому исчезает, однако он остается зовом в слове и душах тех, кто слышал его слово» [5, с. 260].

героя из сердца льется именно на розу Изоры. В своем видении Изора хотела закрыть черной розой, цветком любви, страшный для нее черный крест на груди Гаэтана, в реальности роза окажется на груди Бертрана, и там она пропитается его кровью, а форма меча героя, на который он опирается, соответствует форме креста (этим конечный визуальный образ соответствует двум эмблемам названия, и круг замыкается). Когда Бертран вступил в бой со словами «Святая Роза!», вследствие символики пьесы он воззвал не только к Деве Марии, как «рыцарь бедный» Пушкина[12], но и к Изоре. Таким образом, Роза является и символом любви Рыцаря-Несчастие к его Даме, и сакральным символом. Из всего этого можно сделать вывод, что даже если определенные обстоятельства противопоставляют даму и ее рыцаря по признакам красота — уродство, «госпожа» — «слуга» (как противопоставляются также Изора и Гаэтан), все-таки ключевые мотивы их связывают и, возможно, создают между ними какую-то тайную связь[13] (так, например, мечта, сон и видение — общий признак Изоры и поэта Гаэтана, два образа похожи друг на друга и тем, что в конце пьесы их судьба остается открытой, об этом ниже).

Единственный друг («брат») Бертрана — Гаэтан: ему одному он раскрывает свое прошлое и свои чувства, только он понимает и ценит Рыцаря-Несчастие[14], и Бертрану удается уговорить трувера съездить с ним из Бретани в далекий Лангедок. Однако эти двое мужчин во многом противоположны: происхождение Гаэтана мифическое, он — сеньор Трауменека, его атрибуты — динамичные стихии (океан и ветер), он считает, что жизнь прекрасна, но он держится в стороне от ее суеты[15] и не страдает от оков долга: он свободный сочинитель. Бертран из Тулузы, напротив, простого происхождения, его символическим атрибутом является статичный космологический элемент, земля[16], по его мнению, жизнь «превратна», его тянут вниз оковы любви и долга, и он отдает свою жизнь за непостоянную жизнь и любовь. Антиномичность их мировоззрения (и буквально: их ви́дения)

---

[12] «Lumen coelum, sancta Rosa!» [9, с. 117].

[13] В отношении Бертран — Изора ср. блоковскую характеристику: «Он любит прежде всего Изору, полюбил ее с одного взгляда, понял о ней сразу все, что никому не приходило в голову, и ей самой в том числе; что она среди других — особенная, что в ней много детского, что ее капризы таят в себе настоящую волю, которая способна сломать много преград. Изора — для Бертрана — все, что есть светлого на земле; когда она страдает — страдает и он» (534).

[14] См. его слова: «Рыцарей лучших не ценят» (200).

[15] «Я останусь один» (201).

[16] О стихийных атрибутах обоих см.: [5, с. 255].

достигает кульминации в «одном из лучших мест драмы» [2, с. 198], где они разговаривают, скача на конях по берегу океана[17]. Сравнивая этих двух персонажей, многие исследователи пришли к выводу, что они являются двойниками, которые вместе составляют одно целое — в них отобразил Блок самого себя[18]. Это может служить, несмотря на перечисленные оппозиции, доказательством дихотомичности их образов.

Далее, антиномия прослеживается между Бертраном и Алискаком, а также Гаэтаном и Алискаком[19] в силу их возраста, внешности, характеров и в связи с любовью к Изоре. Кроме этого, Изора и Алиса также являются соперницами в любви (влечении) к Алискану. Антиномия между Гаэтаном и Алискаком постепенно сформировалась в процессе работы над пьесой, и именно из-за этой полной противоположности Блок отказался, например, от сцены тайной встречи Изоры и Гаэтана (превратив ее в сцену, которую разыгрывают Изора и Алиса, и в видение Изоры); автор снял также мотив пылкой ревности Бертрана[20]. Другие, менее значимые антиномии мы сейчас можем оставить в стороне.

Роза — это слово, составляющее название драмы и ее главный мотив. Она появляется как настоящий цветок, как цвет (губы Изоры

---

[17]
Гаэтан
Теперь — подводный город недалёко.
Ты слышишь звон колоколов?

Бертран
Я слышу,
Как море шумное поет.

Гаэтан
А видишь,
Седая риза Гвеннолэ несется
Над морем?

Бертран
Вижу, как седой туман
Расходится.
И т. д. (205–206).

[18] [3, с. 273; 5, с. 254; 1, с. 185], о родственности мироощущения автора и Бертрана см. сноску в: [4, с. 290].

[19] См. в «Планах и заметках» Блока к пьесе: «Алискан, разумеется, тоже не человек, это — тоже “зов”, только — противоположный Рыцарю-Грядущее» (461). Под человеком Блок понимает здесь же истинную человечность, свойственную Бертрану.

[20] См. в черновиках первой редакции (481–484, 486–489).

в письме Алискана, 218, руки Изоры в словах Бертрана, 240) и, согласно поэтической традиции, связана с соловьем, с пением которого Алискан сравнивает голос Изоры (218), а в видении Изоры с голосом соловья сравнивается пение Гаэтана (222). В обоих случаях сравнение связано с любовью. «Роза» и «соловей» чаще всего соединяются в словах Алискана, помимо указанного места, еще дважды[21]. И Алискан и Бертран несколько раз сравнивают Изору с розой. Являясь топосами в репликах и записке Алискана, «роза» и «соловей» в этих сравнениях имеют литературный характер, не случайно паж, который поет и играет на лютне, упоминает латинскую книгу, привезенную ему отцом. Антиномичность Алискана и Бертрана Блок обостряет, вкладывая в их уста одни и те же лексемы, но в противоположном контексте: молодой Алискан жалуется на «тяжелую» ночную стражу в капелле перед посвящением в рыцари, в то время как смертельно раненый Бертран не жалуется на гораздо более тяжелую стражу под окном Изоры. Слово «тяжелый» в монологе Рыцаря-Несчастие относится к любви («О, любовь, ты тяжеле щита!», 225), а любовь для Алискана (как в определенном смысле и для Изоры — см. ее флирт с пажом) — это что-то легковесное.

Как уже упоминалось, клич Бертрана перед сражением «Святая Роза!» относится как к Деве Марии, так и к Изоре. В то время как Гаэтан, который в детстве носил венок из роз и теперь перед майским праздником ночует в розовой заросли в замке, дважды «теряет» розу: 1) в отличие от сна Изоры, в реальности на его груди вместо розы крест, 2) розу Изоры он отдает своему другу. Бертран в заключительной сцене драмы, находясь прямо под окном Изоры и принимая на себя смерть за нее, объединяет два символа, розу и крест, как в физическом, так и в духовно-душевном плане, поскольку он одновременно переживает Радость и Страдание: этим их темпоральная дискретность и экзистенциальная антиномичность снимается. Итак, эта пара понятий в отношении к Бертрану оказывается дихотомической.

Напротив, «роза» и «крест» находятся в антиномическом отношении друг к другу в словах Гаэтана, когда он говорит о том, что злая сирена Моргана мчится по розовым волнам, а над ней Святая Гвенноле поднимает свой крест (207)[22]. Крест Гаэтан получил от феи. (Правда,

---

[21] «Дама, чьи уста алее розы» (218); «О, как сладко поют соловьи!.. / Благоухание роз, как дыханье Изоры...» (там же); «...Другие бы люди и моды, — / Проводил бы я в розах с Изорой / Не одну соловьиную ночь!..» (225). О сюжете розы и соловья упоминает даже Капеллан (183).

[22] «Как розы заиграли на волнах...»

мы не знаем, о каком именно кресте идет речь, и какой крест позже можно увидеть на груди трувера. Блок говорит о выцветшем кресте, и только в своих заметках уточняет, что это вышитый крест, 524–525) Гаэтан — рыцарь Креста, но во сне Изоры и ее стремлении — рыцарь Розы.

В свете выбранной Блоком исторической эпохи (начала XIII в.) Крест в первую очередь отсылает к крестовым походам, которые Ватикан и французский двор начали против альбигойцев и катаров. Антиномичность этой собственно гражданской войны сформулирована в «Записках Бертрана, написанных им за несколько часов до смерти»: «Я странствовал долго и уже собрал все сведения о войске графа Монфора, которое застал на Толозанской дороге, в Безье, где оно занималось делом, позорным для христиан, избивая, по наущению папского легата, мирных жителей» (524). Крест на груди Гаэтана намекает на то, что он крестоносец, но помимо этого визуально крест образуют для Изоры и черные ветви яблони — пространственного и характерологического атрибута Бертрана. По интерпретации К. Мочульского, исходящей из записи Блока о том, что в драме Бертран пытается примирить Розу радости и Крест страдания (529), лежащая на груди рыцаря и пропитанная его кровью роза является символом любви и верности, которая покрывает «крест жизни»[23]. Идейная связь образа розы и креста в интерпретации литературоведа оказывается эквивалентной их визуальному образу в сцене, когда Изора хочет своей розой прикрыть «страшный крест» на груди Гаэтана (222).

Стоит напомнить, что Радость и Страдание в бретонской легенде следовали одно за другим (любовь Дагю, затем страдания и гибель города Кэр-Ис), т. е. любовь осуществилась, но за это пришлось заплатить высокую цену («Не верь безумию любви! / За радостью — страданье! / За радостью — страданье!», 192). Так произошло и с любовью Изоры к Алискану. Любовь антиномична и в настоящем времени действия, а именно в трех аспектах: 1) песня Гаэтана пробуждает любовь, но ее автор не может познать это чувство; 2) 17-летняя Изора мечтает о рыцаре со светлыми волосами, которые оказываются седыми, и она больше не интересуется певцом[24]; 3) за радость любви Изоры к неизвестному Страннику, а затем к Алискану Бертран готов

[23] «Черная роза любви, напоенная кровью смертельной раны, легла на крест жизни» [2, с. 200].

[24] «Земная любовь побеждает туманную мечту», — заключает Мочульский [2, с. 196].

отдать все[25] и наконец платит страданием и даже жизнью. На основе сказанного правомерным кажется дополнить то, что писала И.С. Приходько о последовательности слов в заглавии, еще двумя аспектами. Исследовательница считает, что конечная версия названия (вместо «Крест и Роза» — «Роза и Крест») восходит к первичности для Блока «более земного», «человеческого» и «женственного» по сравнению с «суровым и непостижимым “божественным”, мистическим» [3, с. 286], а также к форме слова «розенкрейцер». Нам кажется, что кроме этого свою роль сыграли и порядок событий, о котором шла речь, и эквиметричность, поскольку дактилический метр сказывается в окончательном заглавии «Роза и Крест», первоначальных названиях «Рыцарь-Грядущее» и «Песня зовущая», формуле «Радость-Страдание» (как и в названиях статьи «Рыцарь-монах» и стихотворения «Перстень-Страданье»), из чего следует, что в метрическом рисунке драмы дактиль играет особую роль, анализ которой выходит за рамки нашей задачи.

Остановимся на стиховом аспекте. Анаграмматический лейтмотив драмы «Радость-Страдание» фонетически схож с именами персонажей, которые связаны с возникновением и толкованием формулы — со «Странником» (это Гаэтан) и «Бертраном», т. е. анаграмматичность соединяет четыре идейно взаимосвязанных слова. В ходе действия читатель узнает, что мотивы песни происходят из слов феи, с которыми она отправила Гаэтана в мир. Фея — третий персонаж, чье понимание любви Блок приблизил к возвышенной, мистической идее катаров и трубадуров, характерной для Бертрана и Гаэтана[26] (об этом см.: [4, с. 294–295]), и именно они трое обладают пророческим даром. (В случае Гаэтана нет текстовых доказательств этого, но как поэт он, безусловно, им обладает.) Мир феи, Гаэтана и Бертрана противоположен миру Изоры, Алискана, Алисы, Арчимбаута[27] и даже Капеллана, для которых суть любви заключается в телесной связи. Последняя группа персонажей не стремится понять истинный смысл песни, да и не способна на это. Для них обе пары ключевых мотивов (роза и крест, радость и страдание) присутствуют в жизни исключительно в земном, повседневном смысле и отдельно друг от друга. Эти люди — «обыватели» (как заметил Блок, 463). Изора

[25] Характерны слова Бертрана к самому себе: «Ну, урод несчастный! / Ступай, не жди, не надейся. / Страсти чужой послужи» (190).

[26] Согласно А. Рычкову, в образе Гаэтана опознаются элементы катарских и гностических учений [4, с. 298–299].

[27] Созвучия в их именах подчеркивают их похожесть.

от них отличается в силу того, что другая и лучшая половина ее дихотомического образа чуть-чуть и потенциально проявляется, однако в конце действия пока доминирует низменная половина ее характера. Если «роза» анаграмматично появляется в имени «Изора», то «крест» — в именах «Бертран» и «Гаэтан». Это соответствует тому, что было сказано об атрибутах этих персонажей.

Выбрав совсем молодую героиню, Блок оставляет возможность для того, чтобы за пределами времени действия пьесы «христианская любовь» Бертрана оказала влияние на характер Изоры (529–530), что и понадобится в суровом будущем (см. «предсказание» Бертрана: «Храни, Изора, / Душу младую / На черные дни», 242). Изоре — «падшей Женственности», считала Приходько, «суждено вернуться в вечный свет и занять свое место в Божественной иерархии, там, где Беатриче» [3, с. 285]. Примечательно, что финал, предложенный Блоку Любовью Дмитриевной (Бертран строит Капеллу Святой Розы) [6, с. 153] и в конце концов отвергнутый автором, не трагичен и опосредованно возвышает героиню. Образ Изоры Л. Силард возвела к западно-средиземноморской Богине-Матери, Изиде и Черной Мадонне. Исследовательница же отметила (с чем можно только согласиться) «осцилляцию между полюсами смыслов, маркированных названием», и «мерцания этих смыслов в ходе развития действия» [5, с. 249]. Авторефлексия Блока о трудности найти адекватный финал пьесы и о «строгости к себе» [6, с. 153] свидетельствует об упомянутых «осцилляциях» и «мерцаниях» и в конечном счете об антиномичности замысла, многих характеров и творческого процесса.

Творцом песни о судьбе, высшей цели жизни и идеалах является Гаэтан, который держится в стороне от любви, практической жизни и бурь истории. Он, как писал в своих заметках Блок, — «instrumentum Dei» (535). Источник его вдохновения — сверхъестественное и мифическое (отчасти олицетворенное в образе феи). По-настоящему понять его поэзию смог только тот, кто не обладал особым происхождением, поэтическим талантом, успехами в жизни и красотой, но отсутствие всех этих качеств в его случае компенсировалось моральным величием и экзистенциальным опытом.

Выбранный аспект анализа не может дать ответ на важный вопрос: почему Блок приписал эти две высшие ценности разным персонажам, почему они не могут сосуществовать в одной личности. То, что 1) осрамленный певец исчезает с майского праздника и его судьба здесь обрывается и что 2) окружение Бертрана даже после его смерти не признает (и отчасти не может признать) его истинную величину, является лишь одним из компонентов трагизма дра-

мы. Другой — это разделение Человека и Поэта. В силу гибели одного героя, исчезновения другого, ничтожности многих, на первый взгляд может показаться, что с точки зрения более высокого духовного бытия, перед нами не осталось ни одного достойного персонажа. Открытость судьбы главной героини (т. е. ее очень юный возраст), однако, дополняет трагический финал оптимистической перспективой по концепции автора: Изора, возможно, осознает истинную величину поступка Бетрана, и ее характер облагородится. Однако эта потенциальная возможность осталась за пределами драматического текста. Что касается судьбы Гаэтана, то ее неопределенность можно оценить тоже положительно, поскольку он сможет продолжить свою жизнь, достойную назначению поэта, т. е. в качестве instrumentum Dei передавать ценности людям, показывать им то, что сказано Блоком о «рыцаре-монахе» Владимире Соловьеве так: «сущность мира — от века вневременна и внепространственна» [8, с. 141–142]. В Певце драмы черты образа Вл. Соловьева из статьи Блока явно узнаются, о чем писал и Рычков [4, с. 297][28]. В том, что песни трувера из Бретани дошли до далекого Лангедока и их фрагменты повторяются разными людьми, можно усмотреть залог того, что он исполняет (и будет исполнять) свое высокое назначение.

В итоге нашего анализа можно сказать, что драма Блока от начала до конца пронизана дуалистическим принципом (роза и крест, радость и страдание, роза и соловей, чередование стихов и прозы, два противоположных места действия, пары персонажей и т. д.). Этот принцип проявляется в двух основных вариантах. Один из них — антиномичность, которая означает неразрешимое противоречие, взаимоисключающие черты вещей, характеров, стремлений. В связи с этим мы проанализировали множество примеров. Другим проявлением двойственности является дихотомия: это прежде всего поступки Бертрана и Гаэтана, меч (со своей формой креста) и роза, радость и страдание в предсмертных размышлениях Бертрана. Таким образом, дихотомичность можно оценить как другой и не менее важный художественный принцип произведения.

Молодость Изоры и неопределенность судьбы Гаэтана свидетельствуют о том, что сквозь кризис ценностей и трагичность «судьбы

[28] И Вл. Соловьев, и Гаэтан названы Блоком «странниками» [4, с. 297], но кроме этого совпадают также их чудачество («чудак» [8, с. 139; 7, с. 195]) и непонимание людьми, их бесплотное существо и мотив исчезновения из толпы («Через несколько минут я поднял глаза: человека уже не было; он исчез как-то незаметно — и шествие превратилось в обыкновенную похоронную процессию» [8, с. 137]).

человеческой, неудачника» Бертрана, представленных (через ряд неразрешимых антиномий и дихотомий) в драматическом действии, просвечивает незыблемая вера Блока в истину о Вечной Женственности и в «назначение поэта».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Королева В.В.* Драма А. Блока «Роза и Крест» и Э.Т.А. Гофман // Шахматовский вестник. Вып. 14: Александр Блок. «Роза и Крест»: исследования и интерпретации: сб. научн. ст. и мат. конф., посвящ. 100-летию драмы А. Блока, 10–12 окт. 2012 г. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 181–192.
2. *Мочульский К.В.* Александр Блок // Мочульский К.В. А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. М.: Республика, 1997. С. 17–254.
3. *Приходько И.С.* «Роза и Крест» Александра Блока // Блок А. Роза и Крест. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 253–288.
4. *Рычков А.* Исторический фон и религиозная подоплека драмы «Роза и Крест» // Блок А. Роза и Крест. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 289–303.
5. *Силард Л.* «Роза и Крест» в свете розенкрейцерских традиций // Шахматовский вестник. Вып. 14: Александр Блок. «Роза и Крест»: исследования и интерпретации: сб. научн. ст. и мат. конф., посвящ. 100-летию драмы А. Блока, 10–12 окт. 2012 г. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 246–271.

Источники

6. *Блок А.* Дневник. М.: Сов. Россия, 1989. 510 с.
7. *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4: Драматические произведения. 602 с.
8. *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 2010. Т. 8: Проза (1908–1916). 587 с.
9. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд. АН СССР, 1963. Т. 3: Стихотворения 1827–1836. 558 с.
10. *Kant I.* A tiszta ész kritikája [Критика чистого разума]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. 731 o.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-417-434
https://elibrary.ru/DYXIFH
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

МОТИВ/ФОРМУЛА «ВОЗВРАЩЕННОГО БОГУ БИЛЕТА»: ОТ АНТИНОМИЙ ДОСТОЕВСКОГО К АНТИНОМИЯМ СИМВОЛИЗМА

© 2026 г. А.В. Шаравин, И.Л. Старцева, Я.О. Резаков

Аннотация: В статье анализируются мотив/формула возвращенного Богу билета, восходящие к фразе Ивана Карамазова из романа «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, и прослеживается переход от антиномии писателя к антиномической поэтике символизма. Показано, что для модернистов «билет» становится не просто цитатой, а элементом «внутреннего канона»: смысловым концентратом, включающимся в систему оппозиций «земное/небесное», «плотское/духовное», «красота/страдание», «свобода/предопределение». Выявляется антиномическая двуплановость образа билета в культуре XIX в. и его осмысление как предела теодицеи у Достоевского. На материале текстов Гиппиус, Мережковского, Блока, Белого и Вяч. Иванова описаны основные типы функционирования формулы и ее мотивных вариаций — от богословско-экзистенциального протеста до полемики с утопическими и идеологическими подменами. Делается вывод о превращении мотива/формулы возвращенного Богу билета в универсальный код символизма в рамках «серебряного века».

Ключевые слова: Ф. Достоевский, формула/мотив, возвращенный Богу билет, антиномия, символизм, интертекстуальность, «серебряный век»

Информация об авторах: Андрей Владимирович Шаравин — доктор филологических наук, профессор, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, ул. Бежицкая, д. 14, 241036 г. Брянск, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1282-4229

E-mail: ekl1ier@mail.ru

Ирина Леонидовна Старцева — кандидат педагогических наук, доцент, Брянский государственный университет им. академика И.Г. Петровского, ул. Бежицкая, д. 14, 241036 г. Брянск, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-7376-8769
E-mail: kafedra338@mail.ru;
Ярослав Олегович Резаков — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Щелково, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2001-3429
E-mail: ric.darko@mail.ru

Для цитирования: *Шаравин А.В., Старцева И.Л., Резаков Я.О.* Мотив/формула «возвращённого Богу билета»: от антиномий Достоевского к антиномиям символизма // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 417–434. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-417-434

THE MOTIVE/FORMULA OF THE "TICKET RETURNED TO GOD": FROM DOSTOEVSKY'S ANTINOMIES TO THE ANTINOMIES OF SYMBOLISM

© 2026. Andrey V. Sharavin, Irina L. Startseva, Yaroslav O. Rezakov

Abstract: The aim of the article is to show the motif/formula of the "ticket returned to God", which is based on a phrase by Ivan Karamazov from Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov", and to trace the transition from the writer's antinomy to the antinomic poetics of Symbolism. The results show that for modernists, the "ticket" becomes not just a quote, but an element of the "inner canon": a semantic concentrate that is included in the system of oppositions such as "earthly/heavenly," "fleshly/spiritual," "beauty/suffering," and "freedom/predestination". The article reveals the antinomic duality of the ticket image in 19th-century culture and its interpretation as the limit of theodicy in Dostoevsky's works. The findings describe the main types of the formula's functioning and its motivational variations, ranging from theological and existential protest to polemics with utopian and ideological substitutions based on the works of Gippius, Merezhkovsky, Blok, Bely, and Vyach. Ivanov. It has been demonstrated that the motif/formula of "ticket returned to God" became a universal code of Symbolism during the Silver Age.

Keywords: F.M. Dostoevsky, formula/motif, ticket returned to God, antinomy, Russian symbolism, intertextuality, Silver Age

Information about the authors: Andrey V. Sharavin, DSc in Philology, Professor, Bryansk State University Academician I.G. Petrovsky, Bezhitskaya St., 14, 241036 Bryansk, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1282-4229
E-mail: ekl1ier@mail.ru
Irina L. Startseva, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Bryansk State University Academician I.G. Petrovsky, Bezhiczkaya St., 14, 241036 Bryansk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-7376-8769
E-mail: kafedra338@mail.ru
Yaroslav O. Rezakov, PhD in Philology, Independent Researcher, Shchyolkovo, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2001-3429
E-mail: ric.darko@mail.ru
For citation: Sharavin, A.V., Startseva, I.L., Rezakov, Y.O. "The Motive/Formula of the 'Ticket Returned to God': from Dostoevsky's Antinomies to the Antinomies of Symbolism." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 417–434. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-417-434

В.В. Полонский точно определил значение Достоевского для русской литературы конца XIX – начала XX вв., назвав его «сквозным героем» русской культуры «серебряного века» [3, с. 382]. Модернизм осваивал окружающий мир и моделировал художественную реальность в том числе и через «метаязык эпохи» в «озвучивании» Достоевского. Концептуальность подхода модернистов определялась их ориентацией на такие формулы из творчества других писателей, которые отражали целостную настроенность сознания на сопереживание и сотворчество с трансцендентным, когда художественный акт мыслится как соучастие в преображении мира.

Такой подход описывается понятием «формульность» в трактовке Джона Кавелти как системы устойчивых комбинаций, «способов, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в наиболее универсальных повествовательных архетипах» [2, с. 35]. Для символистов формула — это не только сюжетный или мотивный шаблон, но и своего рода «смысловой концентрат», который, будучи включен в их внутренний художественный канон, начинает работать как механизм модернистского текстопорождения: он связывает конкретный текст с более широким полем культурных архетипов и одновременно вовлекает его в символистскую систему антиномий: «земное/небесное», «плотское/духовное», «красота/страдание», «свобода/предопределение». Взаимодействуя с этой

системой, заимствованные формулы преобразуются: они перестают быть лишь элементами чужого сюжета и превращаются в опознавательные знаки, через которые символистское сознание артикулирует собственные метафизические интуиции. Е.А. Андрущенко и А.А. Холиков обозначили в статье механизм перехода от «технической филологии» к поэтике: цитата у Мережковского становится узлом смысловых противоположностей (традиция/новаторство, религия/культура, «буква»/дух и др.). Методологически важно, что антиномия идентифицируется и в «идеях эпохи», и в конструировании конфликта смыслов [1, с. 167, 175–176]. В результате антиномия понимается как принцип организации символистского смысла, удерживающий несовместимые полюса и превращающий противоречие в механизм текстообразования.

Концептуальность русского символизма строится на признании неустранимого противоречия как особого способа постижения истины: истина мыслится как драматическое столкновение несовместимых начал, каждое из которых обладает собственной правотой. Антиномия, таким образом, превращается в фундаментальную структуру символистского мышления: именно через нее художник приближается к тайне бытия, не снимая напряжения между полюсами, а удерживая его как внутреннее духовное напряжение. Поэтому формулы, в которых уже изначально заложен острый конфликт ценностей и смыслов, оказываются особенно привлекательными: они естественно включаются в символистскую модель мира, где символ — это всегда пересечение противоположностей, точка их противоречивого, но плодотворного соприкосновения.

Одной из таких ключевых формул, получившей статус смыслового «артефакта» в сознании символистов, становится знаменитое высказывание Ивана Карамазова о «почтительнейшем» возвращении Богу билета в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» [15, с. 223]. Для текста Достоевского эта фраза обозначает внутренний предел теодицеи, до которого писатель доводит христианскую мысль (оправдание Бога: в вечности все оправдывается / нравственно-человеческая логика: невозможность оправдать конкретное страдание; при этом оба рассуждения исходят из христианского чувства любви, жажды любви и справедливости). Формула Ивана Карамазова «почтительнейше возвращаю билет» концентрирует противоречие-антиномию. В ней одновременно удерживаются две позиции, каждая из которых внутренне убедительна, но вместе они несовместимы: религиозная истина о конечной гармонии и оправдании мира (в перспективе вечности) и нравственная истина о недопустимости оправ-

дания страдания невинных (даже «одной слезинки ребенка»). Жест «возврата» от героя означает отказ входить в обещанную гармонию, если ее основание мыслится как уже оплаченное болью невиновных. Для Достоевского важно не логическое «решение» конфликта, а его выдерживание как драмы совести. Поэтому формула работает как предел теодицеи: она радикально проверяет, имеет ли человек моральное право согласиться на «смысл», построенный на страдании.

Необходимо также ответить на вопрос: почему именно образ билета как предметного знака XIX в. выбран символистами? Антиномичность образа усиливается разноплановой семантикой слова «билет» в русской культуре XIX в. С одной стороны, это сфера повседневности: билет как документ и денежный эквивалент. С другой стороны, у Достоевского тот же знак поднимается в сферу предельного — обращения к Богу. Именно эта «несовместимость регистров» делает формулу особенно выразительной. В европейской традиции образ «билета» чаще тяготеет к моделям «жизнь как театр», «жизнь как лотерея», «жизнь как сфера торговли, финансов» (Ж. де Местр, Бальзак, Золя, Мопассан, Стендаль и др.). В таком контексте билет обозначает участие в жизни как в зрелище, а страдания понимаются как «стоимость входа».

Русская культурная оптика, опирающаяся на православное представление о промысле, свободе и личной ответственности, гораздо осторожнее относилась к лотерейно-театральной метафорике: она кажется обесценивающей внутреннее достоинство человеческой жизни. Достоевский, сохраняя узнаваемость западного образа, принципиально переосмысливает его: «билет» превращается в символ отказа от соучастия в мировой гармонии по нравственным причинам. Так возникает антиномия «вера/бунт», построенная на одном знаке.

Мотив возвращенного Богу билета, актуализированный в творчестве символистов, функционирует как универсальная форма метафизической антиномии и «словарь» разговора о предельном: между жаждой абсолютной справедливости и признанием мистериальной непостижимости божественного замысла, между любовью к миру и радикальным отказом принять мир в его исторически сложившемся виде. Включенные в практику «серебряного века», формула/мотив оказались не просто цитатой из Достоевского, а своеобразным «символическим кодом», через который идентифицировались ключевые напряжения модернистского мироощущения: драматическое жизнестроительство на границе веры и сомнения, доверия к высшей реальности и невозможности примириться с эмпирическим злом. Символистская установка на теургическое творчество (искусство как

духовное действие) делала особенно значимыми формулы, где мысль выражена предельно сжато и напряженно. «Возвращаю» «билет» оказалось привлекательным именно как концентрат антиномии: не готовый ответ, а «узел» противоречий, который можно разворачивать в разных жанрах и в разных тональностях (исповедальной, полемической, мистериальной).

Возвращение билета Богу как формула и как мотив у символистов

Формула — это предельно концентрированное словесное выражение идеи, которое функционирует как узнаваемая цитата/знак. Она хранит исходную авторскую антиномию и работает прежде всего на концептуальном уровне: служит ключом к интерпретации, маркером мировоззренческой позиции, «свидетелем» интертекстуального диалога с Достоевским. Мотив — это повторяющийся смысловой ход или образный комплекс, который может воплощаться не только цитатой, но и ситуацией, сюжетом, системой образов, ритмом оппозиций. Мотив «живет» в вариациях: он может распадаться на элементы (отказ — цена — вход — право — жребий — пропуск), объединяться с другими мотивами (бунт, искупление, суд, дитя, гармония), менять название носителя образности (не «билет», а «жребий», «пропуск», «расписка», «плата»), но сохраняя семантическое ядро — столкновение «принятия» и «непринятия» мира (будущей гармонии).

У символистов формула чаще появляется в виде прямого или ассоциативного обращения к высказыванию Ивана Карамазова. Мотив же проявляется шире: как диахронный интертекстуальный контекст, драматизация выбора между участием в «гармонии» и нравственным отказом от нее; как переживание мира-«представления» и одновременно ощущение, что вход в него имеет трагическую цену; как попытка эстетически и религиозно переосмыслить сам жест «возврата» — от бунта к поиску преображения [7, с. 140–141]. Итак, формула — это «сжатая мысль», мотив — развернутое воплощение этих смыслов в тексте. Формула фиксирует антиномию в слове; мотив распространяет ее на структуру произведения.

В работах литературоведов, рассматривающих проблему антиномии, отмечено, что антиномия — это не просто «противоречие», а бинарность взаимоисключающих смыслов, которые в художественном тексте сосуществуют одновременно и создают напряжение на столкновении противоположностей. Для символизма это особенно

характерно, так как символ связывает два уровня реальности (видимое/невидимое, земное/трансцендентное), и поэтому почти всегда устроен как смысловая «двойственность». Логика термина «антиномическая поэтика» проявляется в том, что смысл строится не на снятии противоположностей, а на удержании их.

В статье С.В. Федотовой выстраивается «карта» актуальных исследовательских стратегий анализа символизма (на материале Вяч. Иванова) и подчеркивается принципиальная сопротивляемость символизма единой объяснительной модели. Методология неизбежно балансирует между рациональной классификацией и «живой» многозначностью символа. В качестве новых продуктивных ракурсов фиксируются, в частности, философский, лингвофилософский, культурологический, религиозно-аксиологический, психоаналитический, герменевтический, интертекстуальный, компаративистский и др. [6, с. 38, 42]. В другой работе С.В. Федотова характеризует лингвистический механизм антиномичности, сформулированный Л.А. Гоготишвили в статье «Между именем и предикатом (Вяч. Иванов на фоне имяславия)» (1999): символические фигуры речи описываются как «антиномическое скрещение предикативных зон субъекта и предиката», формирующее бинарно-контрастную, но взаимодополняющую конструкцию и задающее особую (неденотативную) мифологическую референцию — к «событию»/состоянию сознания [5, с. 434–435]. В статье показано, что при реконструкции архитектоники раннего сочинения Бахтина <«К философии поступка»> Гоготишвили опирается на антиномизм Вяч. Иванова, интерпретируя его как «антиномически организованный дискурс» и «контрапунктный принцип смыслового строения» [5, с. 446–447].

Статья Е.А. Тахо-Годи построена на ключевом тезисе: анализ антиномической поэтики символистов должен начинаться с выяснения истоков их антиномического мышления. Эти истоки рассматриваются через Достоевского и Вл. Соловьева с опорой на интерпретацию А.Ф. Лосева и самооценки символистов. Теоретический вывод работы: Достоевский оказался продуктивен для символистов, потому что его художественная система структурно антиномична. В трактовке Лосева символ — антиномия «обозначающего и обозначаемого», поэтому амбивалентность у Достоевского может читаться как антиномическая структура образа, сближающая его с символизмом [4, с. 168].

Отметим большое количество произведений символистов, в которые встроена формула возвращенного Богу билета. Тексты 1920–1930-х гг., Гиппиус, Блока, Белого, Вяч. Иванова функционируют уже в постсимволистской «вторичной» рефлексии, а не в модернистском

художественном эксперименте рубежа веков. В силу этого они не требуют подробного разбора как произведения символистского канона, но важны как доказательство длительной «жизни» символистских смысловых моделей и устойчивости их проблемного ядра (раскол между верой и сомнением, теодицеей и бунтом, свободой личности и «законом» метафизического порядка), проецируемых на формулу Достоевского. Кроме того, в текстах символистов функционирует система образов, концепций, без точной цитации слов Ивана Карамазова, которые были осмыслены писателями и могут быть идентифицированы читателями как вариации формулы/мотива *возвращенного Богу билет*а. Формула Достоевского в «серебряном веке» обретала статус рефлексии, проявленной в антиномиях Бог/зло, вера/сомнение, любовь/справедливость. Она переходит из романа Достоевского в тексты символистов, каждый раз окрашиваясь их личным опытом и эстетикой. Можно выделить несколько основных типов функционирования антиномичной формулы Достоевского, ставшей основой различных символических дискурсов.

Экзистенциально-личностный и межрелигиозный тип: З. Гиппиус

З. Гиппиус наиболее последовательно из символистов воплощает в своем творчестве формулу «возвращенного билета». В ее заметках, письмах, рассказах высказывание Достоевского реализуется как личный символ отказа от любой «гармонии», где в жертву приносится живое.

Рассказ «Иван Иванович и черт»: художественно-контекстуальное осмысление мотива Достоевского. Рассказ З. Гиппиус «Иван Иванович и черт» (1905) построен как напряженный диалог между человеком общественного действия и «посетителем» с безличным лицом, которого герой опознает и называет чертом. Внешняя фабула предельно редуцирована: через разговор раскрывается механизм соблазна, поданный под видом «реализма» и здравого смысла. Черт, пришедший к измотанному работой Ивану Ивановичу, предлагает «сказку» вместо разговора о делах и показывает герою «картиночки» — сначала о частной любви, затем об «общинном счастье». Герой воспринимает идиллию как клевету и соблазн, пытается ударить гостя лампой и уходит на собрание. В финале черт обещает быть там же и раствориться в коллективной стихии лозунга [12, с. 488, 505].

Интертекстуальная доминанта рассказа — модернистская переработка «программы» карамазовского черта: у Достоевского она формулируется как активное богоборчество («разрушить в человечестве идею о Боге», чтобы «само собою» пали «все прежнее мировоззрение» и «вся прежняя нравственность») [16, с. 83]. У Гиппиус та же установка реализуется через политико-социальный код: религиозный абсолют подменяется абсолютом истории, коллектива и борьбы; метафизика прячется под «фактики» и рациональную риторику, а итогом становится распад личности в обезличивающем общем действии. В романе и в рассказе оба черта отражают внутренний разлом героев (беседа начинается в момент усталости, тревоги, сомнений, «перелома»); оба говорят понятным, рациональным языком (тем опаснее их соблазн: метафизика маскируется под здравый смысл); оба предлагают «новое» будущее без Бога и без личной ответственности перед Ним, подменяя вертикаль смысла горизонталью целей; оба подталкивают к распаду личности (у Достоевского это болезненная раздвоенность Ивана, у Гиппиус — обезличивание в лозунге и партии). Эмоционально-идеологическая составляющая текста строится на антиномиях, которые не снимаются, а усиливаются через «смешение» значений: Бог/черт (секуляризация при сохранении скрытой религиозной основы спора), истина/ложь (конструирование «правды» из рациональных частностей), личное/общественное (обесценивание интимного чувства ради абстракции «человечества»), любовь/насилие (легитимация ненависти лозунгом «не до любви»), свобода/закон (обещание освобождения, переходящее в дисциплину и оправдание силы).

Показательно, что словесное обозначение возвращенного Богу билета в рассказе отсутствует. У Достоевского «билет» Ивана — жест «почтительнейшего» протеста при сохранении Бога как адресата, тогда как у Гиппиус механизм соблазна действует через вытеснение потребности в Творце «практикой борьбы». Иван Иванович уже смещает абсолют в сторону партии и исторической необходимости, поэтому «возвращать билет» оказывается некому: исчезает Божественный адресат и вместе с ним возможность исповедальной самоидентификации. Его выбор переносится в плоскость «любовь/тотальность борьбы», где победа «общего» грозит обнулением личной ответственности.

Сопоставление с трактатом А. Белого «История становления самосознающей души» (1926–1931) уточняет историко-литературный смысл антиномичности. В рассказе «Иван Иванович и черт» Гиппиус коллективная стихия, общественное действие приобретает демони-

ческую двусмысленность (обезличивание, подмена совести дисциплиной, превращение «правды» в лозунг). «Любовь к цифрам» в тексте Белого мыслится как рациональный инструмент защиты «детских слез» [19, с. 205–206]. Белый снимает героизацию чистого отказа; для него недостаточно просто отказаться от участия в несправедливом мире, нужно стремиться перестроить реальность. В историко-литературном контексте текстуальная связка Белого и Гиппиус высвечивает важный символистский нерв: рефлексия на переход от религиозно-нравственного протеста к социально-идеологическому действию. Белый формулирует теоретическую антиномию «личного» и «общественного» в терминах любви, подчиненной социальной науке; Гиппиус проверяет ее художественно, показывая, как отказ от личного сострадания ради «человечества» может обернуться не освобождением, а новой формой несвободы, когда черт начинает говорить голосом политической партии. Таким образом, мотив «слезинки ребенка» остается нравственным индикатором: у Достоевского он разрушает иллюзию гармонии мира, у Белого служит точкой входа в социальную критику, а у Гиппиус превращается в идеологическую подмену, где «без билета» означает утрату Божественного адресата и, следовательно, утрату личной ответственности.

Жизнестроительный дискурс. В письме З. Гиппиус к Д. Философову (27 апреля / 10 мая 1912) формула возврата билета переносится на интимно-экзистенциальную ситуацию. Автор полемизирует с «разумной» логикой разлуки как временной жертвы ради будущей «компенсации» и отказывается принимать любое «лучшее потом», если оно оправдывает утрату конкретных, невозвратимых «дней сейчас». Ключевой смысл состоит в утверждении абсолютной ценности проживаемого времени, которое принципиально не подлежит обмену и возмещению («дни — не покупные»): тем самым «билет» становится знаком отказа от утешительных схем, где живое приносится в жертву абстрактному будущему. Риторика строится на парадоксе (признание аргумента собеседника и мгновенный разрыв с ним), а также на драматизации авторской позиции (эскалация от «почтительного» к «презрительному» возвращению билета), что соответствует символистской эстетике жизнестроительства и театрализации субъекта [17, с. 691–692]. Протест Ивана Карамазова воспроизводится как этика уникальности переживания и неприемлемости «компенсаторной» справедливости в любовной ситуации.

Полемически-религиозный дискурс. В письме к А.И. Тинякову (26 февраля 1916) Гиппиус полемически отвергает предложенную корреспондентом модель «азиатской духовности», описывая восточную

религиозность как «неподвижный» замкнутый круг, где жизнь «застывает» и «каменеет», и противопоставляет ей собственную формулу-антитезу: «Движение — Любовь». «Почтительнейшее» возвращение билета (Гиппиус иронически дополнительно обозначает формулу: «проезд в Индию») фиксирует отказ от участия в системе безличной мудрости во имя «ценности моего и все-человеческого». В письме утверждается «нерастворимость» человеческого лица и личностного опыта в «вечности безглазой» [18, с. 241–242]. Концептуально этот жест восходит к карамазовскому возврату билета, но у Гиппиус он направлен не только против восточной религии, а против любой мировоззренческой конструкции, где исчезают «движение» и «любовь» как основания личности и истории.

Богословско-философский дискурс. В дневниковых записях «Выбор?» (1929–1930) Гиппиус моделирует ситуацию, типологически близкую эпизоду с озвучиванием Иваном Карамазовым формулы о возвращенном Богу билете: выбор «узкого пути» спасения для «каждых» мыслится ею как этически неприемлемый, поскольку оставляет в «проклятом месте» «всю тварь стенающую» (включая детей) и тем самым превращает спасение в привилегию немногих [13, с. 161–162]. В этой логике «билет» у Гиппиус переосмысливается как метафора элитарного спасения; «возвратить» его значит отказаться от личного «преимущества» и радикализировать формулу Достоевского: у Ивана Карамазова нравственный предел обозначен страданием ребенка, у Гиппиус — страданием всего живого. При этом ее позиция не сводится к отрицанию Бога: сомнение направлено против конкретной модели христианского «пути», если она предполагает спасение одних ценой страдания других.

Дальнейшая методологическая «проверка» этой антиномии осуществляется в письме к В.Н. Буниной (29 октября 1933): Гиппиус признает, что путь «через страдание к “жемчужине”» применим лишь к «элите» (святым и сознательным), но ставит в центр проблему тех, кто заведомо не может его избрать (невинных, детей), переводя богословский вопрос в экзистенциально-этический регистр личной ответственности. Формула возвращенного билета для нее — способ проговорить непримиримость к «узости» элитарного спасения. Гиппиус констатирует, что, «если б и могла» стать святой, «не захотела бы», тем самым превращая формулу Достоевского в форму рискованного личного исповедального выбора [14, с. 696].

Билет как культурно-генетический код эпохи. В письме Г. Адамовича к Гиппиус (19.04.1928) слова «слезинка» и «билет» — узнаваемый культурный код: через него обсуждаются политика, суд и

религиозно-нравственный выбор. Тем самым идеологическо-эмоциональная максима Достоевского осмысливается как одна из вечных формул человечества.

Эмигрантский политико-иронический дискурс. Стихотворение «Рай (в альбом ***, в СПб-ге)» (1920) Гиппиус выстроено как реплика-рефлексия на известное карамазовское высказывание. Однако в стихотворении превалирует не столько постсимволистская рефлексия на цитату из Достоевского, сколько эмигрантское неприятие советской власти. Произведение — поэтический документ эмигрантского дискурса, обозначивший смещение формулы/мотива возвращения билета от метафизической проблематики к актуальному историко-политическому смыслу и оценке.

Полемико-пророческий тип: Д. Мережковский

Формула возвращенного Богу билета применяется Д. Мережковским в двух статьях: «Чехов и Горький» (1906) и «В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве)» (1908). В обоих случаях она превращается в структурный элемент собственной религиозно-исторической концепции Мережковского. В статье «Чехов и Горький» писатель радикально смещает исходный смысл жеста Ивана Карамазова. Если у Достоевского возврат билета — крайняя форма нравственного протеста против будущей «гармонии», оплаченной страданием невинного, то у Мережковского формула утрачивает теодицейный контур и становится диагнозом антропологического типа нового времени. Центральным оказывается волевой выбор героев Чехова и Горького, определенный внутренним нежеланием вечной жизни. Даже узнав о реальности вечного бытия, такой homo sapiens повторил бы жест Ивана и «почтительнейше» отказался бы от участия в бытии. Мережковский квалифицирует этот отказ как «истинную смерть» — духовную и вечную, соотносимую с апокалиптическим образом «второй смерти». Тем самым драматическая открытость романа (мука, незавершенность внутреннего процесса Ивана) заменяется у символиста жестко очерченным онтологическим выбором — предпочтением «ничего» по отношению к Любви и воскресению [20, с. 370].

Дальнейшее функционирование формулы у Мережковского связывает возврат билета с критикой «религии прогресса»: вера в земной рай и «здешнюю вечную жизнь» парадоксально оборачивается «религией небытия», т. е. добровольным отказом от подлинной вечности. В символистской перспективе писатель включает ее в систему

фундаментальных антиномий (бытие/небытие, вера/сомнение, свобода/предопределение): «билет» определяется финитным напряжением, проявляющим необходимость решающего поворота к христоцентричной «религии бытия» [20, с. 370].

Во второй статье — «В обезьяньих лапах» — формула приобретает памфлетно-полемическое звучание и направляется против утопии «сына вечности» у Л. Андреева. Мережковский противопоставляет воскресение Христа как воскресение всех идее бессмертия «одного», достигаемого ценой превращения человечества в средство, материал и «удобрение» для единственного победителя смерти. Возврат билета фактически переадресован: отказ обращен уже не столько к Богу (карамазовский контекст), сколько к новому идолу — культу сверхчеловека и антихристианской утопии «обожествленного человечества» [20, с. 589–590]. В эстетическом отношении цитата Достоевского перерабатывается в инструмент религиозно-этической аргументации и включается Мережковским в большой проект о борьбе Христа и Антихриста. В персонально-мифологическом плане для писателя жест отказа — часть собственного художественного самоопределения.

Мережковский переводит формулу Достоевского в метаисторический символ: возвращение билета фиксирует массовое духовное состояние модернистской культуры, в котором отказ от бессмертия мыслится не ошибкой рассудка, а актом воли. Одновременно этот символ у него двуслоен: он и диагноз «религии небытия», и предостережение, обозначающее предел, за которым становится ясна необходимость спасительного разворота к христианской перспективе воскресения.

Жизнестроительный и полемико-биографический тип: А. Блок и А. Белый

В символистском дискурсе формула Достоевского о «почтительнейшем» возвращении билета утрачивает теодицейный смысл и превращается в осознание границы между теургическими мирами, искусством и жизнестроительством, маркирует специфику участия субъекта в «мире» как духовно-эстетическом проекте. У Блока цитата из романа «Братья Карамазовы» получает модернизированное, биографическое наполнение: в дневниковой записи 7 ноября 1912 г. «билет» соотнесен не с отвлеченной проблемой мирового зла, а с опытом любовного жизнестроительства. Любовь к Л.Д. Менделеевой мыслится как канал к «несказанности мира»; пока этот канал реален,

поэт «согласен на многое, на всё», но при разрыве связи возникает не просто разочарование, а предельное сомнение в самом праве и смысле участия в бытии, выраженное формулой возвращения билета [10, с. 176]. Тем самым «билет» обозначает у Блока границу между теургическим идеалом и разрушительной повседневностью, а личная биография сакрализуется и театрализуется: любовные и дружеские коллизии превращаются в «сюжеты судьбы», в символистский текст, где «реальная женщина» переживается как земная ипостась Вечной Женственности, а распад мифа о Прекрасной Даме становится новым материалом для драматизации и переработки (сдвиг к образам «Снежной маски», «Незнакомки» и т. п.).

В статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1915) Блок переводит формулу в социально-биографический дискурс: возвратить билет означает отказ от «статуса», от «билета» в «официальный литературный вагон» [9, с. 507]. При этом жест отказа мифологизируется, трактуясь как экзистенциальное несогласие с чуждым порядком и выбор внутренней свободы, что соответствует блоковскому интересу к «проклятым поэтам», тем, кто принципиально не вписывался в «буржуазный» мир.

У А. Белого (письмо Иванову-Разумнику от 16 апреля 1928 г.) формула приобретает предельно индивидуальный характер: адресант использует выражение «билет вспоминателя Блока» [8, с. 587]. Возврат билета в эпистолярии означает несогласие с собственной ролью свидетеля и создателя памяти, с правом на авторство мемуарного мифа о Блоке в том случае, если изданные блоковские дневники (1928) представляют поэта полно и исчерпывающе. У Белого формула возвращенного билета переносится на участие в чужой биографии и мифе: быть «вспоминателем» мыслится им как форма служения и ответственности. Это чистый символистский жест: жизнь другого поэта приравнивается к космосу, миру, «войти» в него — совершить религиозное служение, а не просто факт написания мемуаристики. Вариации формулы Достоевского Блоком и Белым демонстрируют, что она в культуре «серебряного века» функционирует как символ предельного выбора: от метафизического участия в «несказанном» до социального и мемориального самоопределения.

Богословско-экзегетический тип: Вяч. Иванов

Для Вяч. Иванова тексты Достоевского — «второе Евангелие» русской религиозной мысли. Формула возвращенного Богу билета в его лекции о «Великом инквизиторе» — предельная проверка допусти-

мости человеческого протеста, переводящая литературный смысл в богословский (прочитана «в папском Восточном институте или в семинарии “Руссикум”») [11, с. 80]. Иванов, комментируя карамазовское «я мира Его не принимаю», помещает жест Ивана в евангельский контекст: мир «лежит во зле», подчинен «князю мира сего» и вызывает только ненависть. Однако символист принципиально отказывается от манихейства и связывает испорченность мира с грехом человека, исказившим первоначальный замысел [11, с. 76].

Силу аргумента Ивана Карамазова о «слезинке ребенка» Иванов признает, но выводит его из области моральной риторики в антиномическую схему: сострадание Ивана трактуется как психологически острое, но духовно неполное (сентиментальное), тогда как христианское сострадание мыслится как «сораспятие» Христу, милосердие и участие в искупительной перспективе. В этом ракурсе «билет» связан с автономизацией справедливости: в понимании Иванова герой Достоевского строит рассуждение так, будто никто не вправе прощать за другого, и потому гармония «на крови» принципиально неприемлема. Разрешение антиномии писатель локализует в ответе Алеши: право прощения принадлежит Христу, а основание «мировой осанны» — во всеобщем взаимном прощении во Христе, где даже жертва включается в логику преображения. Отдельно Иванов фиксирует логико-богословскую непоследовательность Ивана Карамазова: провозгласив отказ от «гармонии», тот все же начинает рассуждать об устройстве земного счастья и допускает эффективность инквизиторских методов, что показывает внутреннее противоречие возвращения билета как программы преобразования реальности. В итоге формула у писателя превращается в негативный пример: протест как опыт признается, но завершаться он должен не «возвратом», а принятием мира во Христе. Так, символистская оптика Иванова (двуплановость сцены как космической драмы падшего мира и искупления, жизнестроительный характер интерпретации, стилизация под богословский трактат) переводит формулу Достоевского в принцип духовного самоопределения: антиномия не снимается «логически», но преодолевается в перспективе всеобщего преображения и христианского прощения.

Во всех этих модификациях неизменным остается одно: мотив/формула возвращенного билета у символистов — это форма максимально осознанного и раскрытого «нет». Нет гармонии, построенной на жертве другого; нет утопиям, где живое растворяется в идее; нет раю, где нет свободы.

Таким образом, в «серебряном веке» мотив/формула возвращенного билета — антиномическая модель самой эпохи: между верой и сомнением, жертвой и самосохранением, вечностью и мгновением, теургией и эстетической игрой. Мотив/формула возвращенного билета у символистов выходит за пределы литературности, это амбивалентное противоречие, моделирующее автобиографическое через действие жизнестроительства.

Формула Достоевского у писателей-модернистов всегда построена на столкновении противоположностей: принятие/отказ, человеческая любовь/абстрактное счастье, вера/сомнение, теургия/театрализация, вечность/мгновение, Бог/зло, индивидуальное/общее, личная жизнь/жизнь в идеях. В литературе «серебряного века» билет становится символом невозможности целостного примирения в реалиях современности как надежды на обретение умиротворения и всеобщности в Божественном царстве всеобщего преображения. Это отказ от гармонии любой ценой и утверждение личного пути как право на принятие/отторжение абсолютных истин.

Проекты дальнейших исследований определяются тем, что антиномические мотивы/формулы от Достоевского символисты активно включали в свою художественную практику. Перспективно проследить, как символисты переводят антиномические устойчивые комбинации от автора романа «Братья Карамазовы» в модернистский художественный мир и какие формулы (включая «дважды два — четыре» как знак принудительной рациональности) переписываются ими. Дальнейшая работа может опереться на сопоставительный корпусный анализ цитат/аллюзий и на реконструкцию концепций посредников рецепции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Андрущенко Е.А., Холиков А.А.* Русская поэзия в литературно-публицистических выступлениях Д.С. Мережковского 1900–1910-х гг.: от текстологии к антиномической поэтике // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 3. С. 160–179. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-160-179
2. *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

3. *Полонский В.В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 472 с.
4. *Тахо-Годи Е.А.* Ф.М. Достоевский — Вл. Соловьев в свете антиномико-символической теории А.Ф. Лосева // Философский журнал / Philosophy Journal. 2025. Т. 18, № 3. С. 160–172. https://doi.org/10.21146/2072-0726-2025-18-3-160-172
5. *Федотова С.В.* «Загадки лингвистического Сфинкса»: Вяч. Иванов и М. Бахтин в интерпретации Л. Гоготишвили // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 4. / ред.-сост. Е.А. Тахо-Годи, А.Б. Шишкин. М.: ИМЛИ РАН; Водолей, 2024. С. 410–471. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0782-3-410-471
6. *Федотова С.В.* Картография методологических подходов к феномену русского символизма (на примере творчества Вяч. Иванова) // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 4. С. 38–65. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-4-38-65
7. *Шаравин А.В., Старцева И.Л., Резаков Я.О.* Мотив возвращения билета Богу в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2023. Т. 10, № 4. С. 128–143. https://doi.org/10.15393/j10.art.2023.6901

Источники

8. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / публ., вступ. ст. и коммент. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада; подгот. текста Т.В. Павловой, А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. 736 с.
9. *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5: Проза 1903–1917. 800 с.
10. *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7: Автобиография 1915. Дневники 1901–1921. 544 с.
11. Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / сост. Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. 488 с.
12. *Гиппиус З.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Русская книга, 2001. Т. 3: Алый меч: Повести. Рассказы. Стихотворения. 576 с.
13. *Гиппиус З.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Русская книга, 2005. Т. 9: Дневники 1919–1941. Из публицистики 1907–1917 гг. Воспоминания современников. 560 с.
14. *Гиппиус З.Н.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013. Т. 14: Я и услышу, и пойму: Избранная переписка 1891–1945 гг. Венок посвящений. 1056 с.

15. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14: Братья Карамазовы. Кн. 1–10. 512 с.
16. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15: Братья Карамазовы. Кн. 11–12: Эпилог. Рукописные ред. 625 с.
17. Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 1 / отв. ред. О.А. Коростелев; сост. Н.А. Богомолов и М.М. Павлова. 888 с.
18. Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2021. Т. 106: Эпистолярное наследие З.Н. Гиппиус. Кн. 2 / отв. ред. О.А. Коростелев, М.Л. Спивак; сост. Н.А. Богомолов, М.М. Павлова. 944 с.
19. Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2020. Т. 112: в 2 кн.: Андрей Белый. История становления самосознающей души. Кн. 2 / сост., подгот. изд. М.П. Одесского, М.Л. Спивак, Х. Шталь; подгот. текста и комм. М.П. Одесского, М.Л. Спивак, Х. Шталь. 800 с. https://doi.org/10.22455/0130-3627-2020-112-2
20. *Мережковский Д.С.* Не мир, но меч. Харьков: Фолио; М.: Изд-во АСТ, 2000. 720 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-435-453
https://elibrary.ru/ETPVTB
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ «ДВУХ АФРОДИТ» ПЛАТОНА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО, И.С. ШМЕЛЕВА, И.А. БУНИНА

© 2026 г. Е.А. Осьминина

Аннотация: В статье исследуется отражение антиномии/мифологемы «двух Афродит» (Афродиты Урании и Афродиты Пандемос) в пяти дореволюционных исторических романах Д.С. Мережковского, эмигрантском романе И.С. Шмелева «История любовная», эмигрантском рассказе И.А. Бунина «Натали». Сопоставление указанных писателей в рамках указанной мифологемы предпринято впервые; мифологема ранее выявлялась только в прозе Мережковского. В настоящей работе указан источник мифологемы (диалог Платона «Пир») и ее последующие трансформации (трактат Плотина «О благе, или едином», комментарии Дж. Боккаччо к «Фьяметте», «Комментарии на “Пир” Платона» М. Фичино). На основании анализа сюжетных коллизий, эпитетов и сравнений в описании героинь сделаны следующие выводы: Мережковский ориентируется именно на миф Платона и на интерпретацию Плотина, поэтика писателя — мифопоэтика. Проза Шмелева интертекстуальна, мифологема «двух Афродит» появляется у писателя в следовании И.С. Тургеневу. Прозу Бунина отличает глубокий психологизм, его рассказ кажется иллюстрацией совпадения, а не причинно-следственной связи с источником.

Ключевые слова: антиномии, Афродита Урания, Афродита Пандемос, Д.С. Мережковский, И.С. Шмелев, И.А. Бунин

Информация об авторе: Елена Анатольевна Осьминина — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры коммуникационных технологий, Московский государственный лингвистический университет, ул. Остоженка, д. 36, 119034 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4990-7220

E-mail: eleosminina@mail.ru

Для цитирования: *Осьминина Е.А.* Антиномия «двух Афродит» Платона в художественной прозе Д.С. Мережковского, И.С. Шмелева, И.А. Бунина // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гумани-

тарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 435–453. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-435-453

THE ANTINOMY OF PLATO'S "TWO APHRODITES" IN THE FICTIONAL PROSE OF D.S. MEREZHKOVSKY, I.S. SHMELEV, I.A. BUNIN

© 2026. Elena A. Osminina

Abstract: The article examines the reflection of the antinomy/mythologem of the "two Aphrodites" (Aphrodite Urania and Aphrodite Pandemos) in five pre-revolutionary historical novels by D.S. Merezhkovsky, the émigré novel "The Story of a Love" by I.S. Shmelev, and the émigré short story "Natalie" by I.A. Bunin. This is the first time that these writers have been compared within the framework of this mythologem; previously, the mythologem had only been identified in Merezhkovsky's prose. This work indicates the source of the mythologem (Plato's dialogue "The Feast") and its subsequent transformations (Plotinus' treatise "On the Good, or the One", comments on "Fiametta" by G. Boccaccio, "Comments on Plato's Feast" by M. Ficino). Based on the analysis of plot collisions, epithets and comparisons in the description of the heroines, the following conclusions are drawn: Merezhkovsky focuses specifically on the myth of Plato and on the interpretation of Plotinus, the poetics of the writer becomes a mythopoetic. Shmelev's prose is intertextual, and the mythologem of the "two Aphrodites" appears in his work as a tribute to I.S. Turgenev. Bunin's prose is characterized by deep psychological insight, his story seems to be an illustration of coincidence, rather than a causal relationship with the source.

Keywords: antinomies, Aphrodite Urania, Aphrodite Pandemos, D.S. Merezhkovsky, I.S. Shmelev, I.A. Bunin

Information about the author: Elena A. Osminina, DSc in Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Communication Technologies, Moscow State Linguistic University, Ostozhenka St., 36, 119034 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4990-7220

E-mail: eleosminina@mail.ru

For citation: Osminina, E.A. "The Antinomy of Plato's 'Two Aphrodites' in the Fictional Prose of D.S. Merezhkovsky, I.S. Shmelev, I.A. Bunin." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed.

Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 435–453. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-435-453

Выстраивая аргументацию относительно причин, мы различаем причинно-следственную связь и совпадение, случайную связь между событиями. То же происходит и в рассуждении о влиянии одного писателя (или мыслителя) на другого. Платоновская мифологема двух Афродит: Афродиты Урании (Небесной) и Афродиты Пандемос (Земной), — по нашему мнению, непосредственно выразилась в женских персонажах дореволюционных исторических романов Д.С. Мережковского и опосредовано, через призму русской классики, отразилась в героинях эмигрантской повести И.С. Шмелева «История любовная». Персонажи эмигрантского рассказа И.А. Бунина «Натали» также сопоставимы с двумя Афродитами; но это сходство, как нам кажется, объясняется не влиянием Платона или русской классики, а отражением законов самой жизни: совпадение происходит не с мифом Платона, а с жизненной правдой, положенной великим философом в основу мифа.

Антиномия «двух Афродит» в античности

Первоисточник мифологемы — диалог Платона «Пир» (60–70-е годы IV в. до н. э.). Платон исходил из происхождения Афродиты: по «Теогонии» Гесиода, богиня родилась из крови оскопленного Урана, по «Илиаде» Гомера, она дочь Зевса и Дионы. В «Пире» один из участников беседы, Павсаний, сказал:

> «…коль скоро Афродиты две, то и Эротов должно быть два. А этих богинь, конечно же, две: старшая, что без матери, дочь Урана, которую мы и называем поэтому небесной, и младшая, дочь Дионы и Зевса, которую мы именуем пошлой <…> идет эта любовь как-никак от богини, которая не только гораздо моложе другой, но и по своему происхождению причастна и к женскому, и к мужскому началу. Эрот же Афродиты небесной восходит к богине, которая, во-первых, причастна только к мужскому началу, но никак не к женскому, — недаром это любовь к юношам, — а во-вторых, старше и чужда преступной дерзости» [31, с. 108–109].

Плотин (III в.) в трактате «О благе, или едином» (другой перевод «О Благе и Едином») писал:

> «…в мифах Эрот всегда вместе с Психеями: потому что хотя душа, конечно, отличается от бога, но — происходя от него — она не может не любить его. И когда она там, у нее небесная любовь, а здесь — обычная. Потому что там — Афродита небесная *(ουράνια)*, а здесь она оказывается обычной, вроде как общедоступной *(πάνδημος)*. И всякая душа — Афродита, что и подразумевает миф о рождении Афродиты и о появившемся вместе с нею Эроте. Поэтому когда душа пребывает в согласии со своей природой, то есть когда хочет сделаться одно с богом, она любит прекрасной любовью, какую испытывает дочь к своему отцу. Однако стоит ей, пришедши в становление, вроде как поддаться обманчивым обещаниям сватов, она, сменив эту любовь на другую, смертную, в отсутствии отца бесчинствует; но вновь возненавидев здешние бесчинства, <…> по очищении от здешнего вновь устремившись к отцу, — она *испытывает блаженство*» [32, с. 301, 303].

Далее мифологема осмысливалась в трудах итальянских гуманистов эпохи Возрождения (итальянцы называли богиню Венерой). В комментариях к повести «Фьяметта» у Джованни Боккаччо (1313–1375) указано:

> «Венера имеет двоякий облик: Венера законная и Венера запретная. Первая соединяет жену и мужа, потому и зовется святейшей; вторая внушает мужу желание обладать чужой женой, как своей, а жене — страсть к чужому мужу, как к своему собственному» [24, с. 230].

У Марсилио Фичино (1433–1499) в «Комментарии на “Пир” Платона»:

> «Венера двояка: одна есть то мышление, которое мы полагаем в ангельском уме; другая есть порождающая сила, приписанная мировой душе. У обеих в качестве подобного им спутника имеется Эрот. Ибо одна врожденной любовью возносится к умопостижению божественной красоты. Другая же — своей любовью — к порождению той же красоты в телах. <…> Эрот сопутствует той и другой. Там — как желание созерцать, здесь — как желание порождать красоту…» [36, с. 32].

Наконец, картина Вечеллио Тициана «Любовь небесная и любовь земная» (1514) закрепила данную мифологему в мировой культуре.

«Две Афродиты» в исторических романах Д.С. Мережковского: мифопоэтика

Д.С. Мережковский уже в первом романе «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (раннее название «Отверженный», 1895) дважды назвал первоисточник мифологемы «двух Афродит», и по-гречески, и по-русски: «Книга была запретная, Симпозион. богохульного и нечестивого Платона»; «Юлиан, лежа на мху, читал “Пир” <…>». Значение Платона подчеркнуто чтением его книги в пещере (пещера — одна из мифологем Платона в диалоге «Государство»). Упомянут и Плотин, при характеристике Ямвлиха: «В его учении о Боге, о мире, об Идеях, о Плотиновой Триаде было глубокое книжное знание» [30, т. 1, с. 41, 44, 64].

Первой в романе возникает Афродита-Анадиомена (дословно — рожденная из пены; таким образом, это Урания), явленная в статуе. Юный Юлиан, будущий император, поклоняется статуе, причем сцена следует сразу за сценой объятий с живой девушкой, Амариллис:

> «Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся наготе <…>. Такой стояла она там, вся целомудренная и вся нагая, как это безоблачное, почти черно-синее небо над ее головой <…>. Ребенок отдавался с бесстрастной улыбкой бесстрастным объятиям. До глубины сердца проникал холод белого мрамора. Эти святые объятия не походили на болезненно страстные, тяжкие, знойные объятия Амариллис. Душа его освобождалась от земной любви <…> Чистая Афродита-Урания как будто сходила от звезд на землю» [30, т. 1, с. 52–54].

Статуя языческой богини знаменует само язычество, любовь, красоту, а также холод, белизну и чистоту (как свойства мрамора). Другие упоминания Афродиты: «Афродита Книдская» и «Афродита Каллипига», — также сопровождаются отсылкой к статуе или, для «Афродиты-Астарты» [30, т. 1, с. 99, 203, 199], — к храму богини, ее жрецам и почитателям.

Более сложно воплощение богини в живых персонажах романа — сестрах Амариллис и Психее, Антиное и Мирре. Сестра-язычница Амариллис имеет «земные» черты (она и противопоставлена статуе), сестра-христианка Психея — «небесные»: «тонкая, бледная и белокурая девочка», «задумчивая», «больной ребенок» с «голубыми, огромными и печальными глазами» [30, т. 1, с. 50].

Антиноя, сначала язычница, потом христианка, неоднократно сравнивается с Артемидой, что заставляет вспомнить иную пару: Ар-

темиду и Афродиту из статьи Мережковского «Трагедия целомудрия и сладострастия». Эти две богини, по мнению Мережковского, есть «два великих начала», о борьбе которых говорить «можно только символами»: «Афродита — сила сладострастия и красоты — идет против Артемиды, целомудренной, строгой, нежной — и такой же сильной и прекрасной» [29, с. 359]. Но в «Юлиане Отступнике» черты Артемиды приобретает и одна из Афродит: эпитет «целомудренная» употреблен уже в отношении Афродиты Анадиомены (см. выше).

Для описания христианки Мирры используется гностическое сравнение, которое перейдет в другие произведения писателя: «Все ее маленькое тело казалось прозрачным и хрупким, как слишком тонкие стенки алебастровой амфоры, изнутри озаренной огнем» [30, т. 1, с. 136]. Такие повторы в описаниях героинь (из романа в роман) как будто возводят их к единому архетипу (воплощением которого они и являются); что кажется нам признаком мифопоэтики.

Во втором романе Мережковского, «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1901), эпитеты еще более определенные: не целомудрие, а непорочность, не нагота, а сладострастие. Сначала также описаны артефакты: статуя Венеры Праксителя, которая герою Джованни Бельтраффио кажется «Белой Дьяволицей», а затем картина Ботичелли:

> «…увидел Джованни картину Сандро Боттичелли — рождение богини Венеры. Вся голая, белая, словно водяная лилия-влажная, как будто пахнущая соленою свежестью моря, скользила она по волнам, стоя на жемчужной раковине. Золотые тяжелые пряди волос вились, как змеи. Стыдливым движением руки прижимала их к чреслам, закрывая наготу свою, и прекрасное тело дышало соблазном греха, между тем как невинные губы, детские очи полны были святою грустью» [30, т. 1, с. 477].

Затем с Афродитой сравнивается живая героиня, мона Кассандра (также именуемая в романе «Белой Дьяволицей»):

> «…он увидел сияющую белизну тела, непорочного, как у Афродиты, вышедшей из тысячелетней могилы, — как у пенорожденной богини Сандро Боттичелли с лицом Пречистой Девы Марии, с неземною грустью в глазах, — как у сладострастной Леды на пылающем костре Савонаролы» [30, т. 2, с. 222–223].

В третьем романе Мережковского, «Антихрист. Петр и Алексей» (1904), сначала опять описана именно статуя богини Венеры (как

будто указана исходная мифологема); повторены и имена собственные из предыдущих романов статуй и антиномические эпитеты:

> «То было изваяние Праксителя: Афродита Анадиомена — Пенорожденная, и Урания — Небесная, <…> Она была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и еще раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник. Все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей» [30, т. 2, с. 339].

Двоящаяся Афродита (Венера) воплощена и в женских образах. Это Евфросинья, любовница царевича Алексея: «Венус, Венус, Белая Дьяволица!»: у нее «грешное и все-таки невинное тело». А также скитница Софья (здесь впервые появляется имя, отсылающее и к гностической традиции, и к софианству В.С. Соловьева с его последователями): «В лике небесном, подобном солнцу, Лик Жены огнезрачной, огнекрылой, Святой Софии Премудрости Божией, он видел лик земной, который хотел и боялся узнать» [30, т. 2, с. 559, 560, 654].

В следующей трилогии Мережковского «Царство Зверя» антиномия сначала разделяется по героиням, а потом соединяется в одну. В романе «Александр Первый» (1911–1912) Софья Нарышкина не просто целомудренна, она испытывает отвращение к чувственной страсти. При этом ее любовь к жениху смешивается с любовью к отцу (свойство Афродиты Урании, по Плотину): «Один Валя казался ей чистым, и она была уверена, что он бы понял ее. “Натуральное наслаждение!”. Если такова натура и Сам Бог устроил так, то она не хочет мира, не хочет Бога <…> И кто — отец любимый, кто — жених возлюбленный, уже не могла отличить. Оба — одно. И любит вместе обоих» [30, т. 3, с. 120–123]. Для описания Софьи использовано то же сравнение, что и для портрета Мирры: «Вся не от мира сего; слишком хрупкая, тонкая, прозрачная; кажется, душа видна сквозь тело, как огонь сквозь алебастр: вот-вот не выдержит стенки лампады, огонь разобьет их и вырвется наружу» [30, т. 3, с. 107].

В романе «14 декабря» (1918) в Марии Павловне Толычевой сначала подчеркивается земное: «И если бы даже полюбил он Мариньку, не изменил бы Софье. Обе — вместе, земная и небесная. Как в последнем пределе земля и небо — одно, как Софья с Маринькой». Затем земное и небесное в Мариньке объединяется, она «близкая и далекая, земная и небесная», «Как в последнем пределе земля и небо — одно,

так Софья с Маринькой; обе вместе — земная и небесная; и в обеих — Одна Единственная <…>» [30, т. 4, с. 17, 165]. При этом двоение и соединение противоположностей в Афродите-Венере в первой трилогии пугает главного героя, наблюдающего антиномию (Джованни Бельтраффио и царевича Алексея), а во второй — оценивается героем положительно.

Таким образом, обе дореволюционные трилогии являют мифологему «двух Афродит» из «Пира» Платона (возможно, с последующей интерпретацией Плотина). Афродита Урания явлена в статуе и в живом воплощении, Афродита Пандемос — в живом, зримом (по Фичино, она и может явиться только в теле). Причем описания героинь прямо отсылают читателя к философской традиции (платонизма и неоплатонизма, отчасти — к гностицизму), они кажутся иллюстрацией и воплощением мифологемы «двух Афродит».

В последней эмигрантской дилогии Мережковского указанная мифологема сменяется другими: мифологемой «мать-сестра-невеста» и мифологемой Андрогина, также восходящей к «Пиру» Платона. Такое воплощение определенных мифологем в образах персонажей — отличительная черта мифопоэтики Мережковского (как частного случая мифопоэтики символизма).

Возможны ли другие источники мифологемы «двух Афродит»? Современники считали, что на Мережковского повлиял Фридрих Ницше (об этом, например, писал М.О. Меньшиков [28, с. 56]) и Владимир Соловьев (мнение А. Белого [23, с. 31]).

Влияние Ницше на Мережковского (в романе «Юлиан Отступник») ощущается достаточно сильно, особенно в первом, журнальном варианте романа. В результате переработки текста для отдельного издания, как убедительно показала Т.В. Воронцова, «уменьшен налет поверхностного ницшеанства» [6, с. 25], хотя и в окончательном варианте идеи Ницше чувствуются. Они подробно разобраны в специальной работе Б. Розенталь [16]. Образ Афродиты исследовательница связала с идеей красоты, которую, по Ницше, язычество несет миру: «Язычество Юлиана — следствие его юношеской влюбленности в статую Афродиты, — содержит намек на собственные переживания поэта[1] во время его греческого путешествия <…> Нездоровой религии христиан Юлиан противопоставляет свою собственную — поклонение “живому духу красоты”» [16, с. 195].

Действительно, красота, чистота, белизна, мудрость, элитарность

[1] Представляется, что Б. Розенталь имела в виду стихотворение Мережковского «Перфенон» (1892).

(избранность) в романе — это качества язычества. Им противопоставлены безобразие, грязь, чернота, невежество, массовость (простонародность) христианства (можно вспомнить буквальный смысл эпитета второй Афродиты — Пандемос, всенародная). Эта антиномия язычества и христианства, безусловно, идет от Ницше.

У Соловьева имя Афродиты Урании можно найти в ранней статье «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873), при этом П.П. Гайденко видит в данной статье «первое, еще неопределенное раскрытие идеи Вечной Женственности, которой суждено будет играть важную роль в творчестве философа» [7, с. 45]. Афродита Урания здесь относится к первой стадии мифологического процесса (их три: ураническая, солярная и фаллическая), а Афродите Пандемос, земной, соответствует, судя по тексту, Афродита Анадиомена (хотя она вышла из пены, а значит, по Гесиоду, рождена от Урана):

> «Греки, отделившись от своего арийского корня, сохранили ясную память о первоначальной богине. Они называли ее Уранией — небесной <…> Урания же у греков, напротив, была лишь воспоминанием, ее место заменила земная ее наследница — рожденная из пены морской Ἀφροδίτη Ἀναδυομένη, — и если Геродот тем не менее не с этою последнею отождествляет упомянутых чужих богинь, а с отдаленною Афродитой небесною, то значит по внутреннему смыслу своему, несмотря на наружное несходство, эти божества более подходят к небесному первообразу Афродиты, нежели к позднейшему ее земному явлению» [33, т. 1, с. 12].

Затем мифологема появляется у Соловьева в «Смысле любви» (1892–1894):

> «Таким образом, истинная любовь есть нераздельно и восходящая, и нисходящая (amor ascendens и amor descendens), или те две Афродиты, которых Платон хорошо различал, но дурно разделял. Для Бога Его другое (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной Женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединяться. К такой же реализации и воплощению стремится и сама вечная Женственность, которая не есть только бездейственный образ в уме Божием, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий. Весь мировой и исторический процесс есть процесс ее реализации и воплощения в великом многообразии ферм и степеней» [33, т. 7, с. 46].

И, наконец, в стихотворении Соловьева «Das Ewig-Weibliche» («Вечная Женственность», 1898) Афродиты прямо сопоставлены:

> Все, чем красна Афродита мирская,
> Радость домов, и лесов, и морей, —
> Все совместит красота неземная
> Чище, сильней, и живей, и полней [34, с. 121].

И «Мифологический процесс в древнем язычестве», и «Смысл любви» предшествуют «Юлиану Отступнику» (даже первому, журнальному варианту романа), однако следует прислушаться к мнению З.Н. Гиппиус, писавшей о Соловьеве: «Д.С. никогда не читал его пристально, между идеями обоих были совпадения иногда, но именно совпадения, как бы встречи» [26, с. 206]. П.П. Гайденко, прослеживая влияние основателя русской софиологии на А.А. Блока, С.М. Соловьева, В.Я. Брюсова, скорее противопоставляет Соловьева и Мережковского [7, с. 368–373]. В.В. Полонский также считает:

> «…Мережковский, в отличие от младосимволистов, по-настоящему, никогда глубоко не впитывал главных мифотворческих идей Соловьева — софиологических <…> Мережковский же был одним из немногих мыслителей рубежа веков, который воспринял Софию в отвлечении от ее гностико-мистических корней. Его “Вечная Женственность” более рационалистична, ее истоки нужно искать в гетевско-ницшеанском образе Венеры-Афродиты трилогии “Христос и Антихрист”» [15, с. 122].

Другие исследователи творчества Мережковского видят в «Венере Пандемос» и «Афродите Урании» (явленных в Евфросинии), «две грани единого целого, составляющего сущность женского начала, ведущего свое происхождение от Вечной Женственности, “Жены, облеченной в солнце”» [9, с. 19]. Или анализируют визуальный ряд первой трилогии, перечисляя иконические источники образа Афродиты, при этом либо возводя последний к статуе Афродиты Книдской [18, с. 128], либо считая Афродиту Праксителя «архетипическим символом “обóженой плоти”» [19, с. 133].

Антиномия «двух Афродит» Платона, в различных трансформациях, с возможным синтезом, прошла через всю мировую литературу. И все же нам кажется, что Мережковский, воплощая ее в своих героинях, шел от первоисточника, а не от последующей европейско-российской традиции. Писатель хорошо знал древние языки, переводил с греческого, неоднократно в своих произведениях упоминал и имя,

и название диалогов Платона, другие его мифологемы. Очень хорошо он знал и гностицизм. Никакие «посредники» ему были не нужны.

«Две Афродиты» в повести И.С. Шмелева «История любовная»: интертекстуальность

Две героини «Истории любовной» (1927) Шмелева: акушерка Серафима и горничная Паша, — могут быть также соотнесены с платоновскими Афродитами.

Афродитой Уранией сначала кажется акушерка Серафима. Для ее описания использованы следующие эпитеты: «это неземное имя — *Серафима*» [37, с. 94], «чудесная, неземная Серафима» [37, с. 22], «Прекрасная, неземная <…> Словно ниспосланная мне с неба» [37, с. 113], «вы женщина, как античная Венера» [37, с. 122], «Я в вас нашел… идеал!» [37, с. 211], «неземное очарование» [37, с. 46], «небесный голос» [37, с. 68, 75], «неземной голос» [37, с. 113], глаза «Божественные, небесные» [37, с. 46], «ваши глаза… лучезарные глаза, как небо!» [37, с. 211], «…виденье! Она была царственно прекрасна. Во всем белом…» [37, с. 68], «небесное платье» [37, с. 98], «тело богини Венеры» [37, с. 123], «неземная ножка» [37, с. 94].

Афродитой Пандемос предстает горничная Паша, в ее образе есть земные черты. Она: «визгливая» [37, с. 27], говорит с ошибками, у нее «виляющая юбка» и «бойкие ноги» [37, с. 40], «черная ее коленка с белой полоской тела и розовой подвязкой» [37, с. 49], «Паша «с кучером возилась» [37, с. 76], конторщик с ней заигрывает.

В конце повести героини меняются местами. Акушерка Серафима увлекает героя в «Чортов овраг» (в реальности — Андреевский овраг) Нескучного сада, где пытается соблазнить. При этом герой видит ее уродство, скрываемое голубым пенсне: «темные, кровяные веки, напухшие, без ресниц, и неподвижный, стеклянный глаз! Этот ужасный глаз смотрел на меня безжизненно…» [37, с. 216]. Горничная Паша молится за здоровья героя, и когда он выздоравливает, уходит в Хотьковский монастырь, по обету, трудницей.

Таким образом, антиномия Афродиты Урании — Афродиты Пандемос оказывается антиномией чистоты — грязи, платонической любви — «пошлости» (эпитет отсылает к современному переводу Платона). Интересно, что в первом подходе к произведению, названном еще «Зобово логов» (1918), идеи небесной или земной (пошлой) любви декларируют мужские персонажи, окружающие насельницу монастыря Серафиму, которая напоминает «девственниц-монастырок

с картин Нестерова» [17, с. 416]. Философ И.А. Ильин обозначил «идеал» героя как «платонический» [27, с. 174], но осмыслил сюжет повести в терминах греха и очищения, как три последовательных столкновения человека с грехом: попытка одолеть грех со «слепым отвращением» (убийство, совершенное соседом героя), «слепою храбростью» (смерть кучера от быка, причем бык именуется «живым символом безудержного инстинкта» [27, с. 176]). Последнее столкновение переживает сам герой, которому болезнь и «горе посылается "в очищение"» [27, с. 177].

Но при всем сходстве героинь с мифологемой Платона, имени последнего в «Истории любовной» нет, хотя повесть полна отсылок к античным реалиям (упомянуты Гомер, Софокл, Сократ). Зато многократно назван русский писатель, И.С. Тургенев. В первой же главе повести упоминается «Первая любовь» [37, с. 16], а в главе последней, уже без кавычек: «Я рыдал в подушку, я оплакивал первую любовь, *первую,* самую чистую, детскую любовь… первую радость жизни» [37, с. 237].

Ряд эпизодов, положений, персонажей, связанных с Серафимой, как будто списаны с «Первой любви»; при этом отражаются они в повести Шмелева словно в кривом зеркале: в сниженном, почти карикатурном виде. Зинаида, героиня Тургенева, не только олицетворяет в «Истории любовной» платонический идеал, но и воплощается (для героя) в Серафиме и Паше — в основном, в первой из них. Имя Зинаиды буквально рассыпано по страницам «Истории любовной»: «Лучезарная Зинаида» [37, с. 17, 75], «чудесная Зинаида» [37, с. 17], «Зинаида. Не совсем *та*, а похожая на нее, собранная во мне совсюду, нежная, как мечта, прекрасная» [37, с. 18], «Зинаида светилась передо мной, но сладость *греха* манила» [37, с. 32], «Это слово звучало во мне соблазном, нежностью Зинаиды, лаской» [37, с. 35]. Серафима «таилась в чудесной дымке, как дивная Зинаида» [37, с. 46], «я вызывал ее, чистую и нетленную, как образ Зинаиды» [37, с. 97]. «Да, вы для меня — лучезарная Зинаида, тоже "грешная" женщина, отдававшаяся безумной любви даже под хлыстом любимого человека!» [37, с. 122]. «Лучезарная Зинаида, явившаяся моей душе, и многие-многие, слившиеся в одну, — в неизъяснимо-прелестный образ чистой и нежной девушки, или в другой, столь же прекрасный образ, только более яркий по красоте и обжигающей душу "тайне", — прелестной женщины, — все покрывалось чем-то ужасно грязным» [37, с. 163]. Но и о Паше герой думает: «если бы она нарядилась амазонкой, была бы совсем как Зинаида!» [37, с. 82].

На последних страницах повести говорится и об «Асе», и о «Дворянском гнезде»: Тургеневым все и начинается, и заканчивается.

И сама антиномия «двух Афродит» предстает у Шмелева в тургеневском воплощении: невинной девушки и опытной женщины. Эта пара присутствует и в «Дыме», и в «Дворянском гнезде», отчасти даже в «Отцах и детях». Источник данной антиномии для Тургенева можно и поискать в биографии писателя и рассмотреть влияние на него Платона (или платоновских последователей): о «платонизме» Тургенева писал П.Б. Струве [35, с. 282].

Таким образом, платоновская антиномия «двух Афродит» переходит в «Историю любовную» не непосредственно (как у Мережковского), а опосредованно, через Тургенева. При этом героини повести только напоминают Афродит, попутно отсылая к Тургеневу. Символизм Шмелева, отмеченный Ильиным, не равен мифопоэтике; по отношению к прозе писателя уместен термин «интертекстуальность».

Самым интертекстуальным считается поздний роман Шмелева «Пути небесные»; этой интертекстуальности посвящены монографии Л.М. Борисовой и Я.О. Дзыги [5], Е.А. Коршуновой [12]. Но в «Истории любовной» данное качество также можно обнаружить. В перечислении Л.Ю. Суровой: «Тут и творения классиков: М. де Сервантес и его “Дон Кихот”, И.В. Гете, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский и добротный беллетрист П.И. Мельников-Печерский, не забыты и приключенческие романы Майн Рида и Ф. Купера» [17, с. 422], ранее исследовательница указала на «Первую любовь» Тургенева, затем на нигилистов Н.С. Лескова. С.В. Шешунова разобрала мотивы «Метаморфоз» Овидия в «Истории любовной» [21].

С повестью Тургенева первым сопоставил «Историю любовную» еще Г.В. Адамович, в рецензии на ее журнальный вариант [22]. Ю.У. Каскина, в специальной монографии о Шмелеве, выявила в его прозе традиции И.С. Тургенева, А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского [10]; отдельную статью посвятила она теме Тургенев — Шмелев [11]. На наш взгляд, «Чертов овраг», куда Серафима влечет героя, напоминает и «Обрыв» И.А. Гончарова: «Совсем под нами темнел овраг, откуда тянуло сыростью» [37, с. 214].

Возможен ли для Шмелева иной «посредник», нежели Тургенев? Например, Достоевский (его влияние на Шмелева отмечалось и в критике, и в литературоведении)? Сошлемся на анализ антиномии «двух Афродит» у Достоевского в статье Н.А. Хафизовой [20]. Исследовательница, разбирая роман «Идиот», возводит Настасью Филипповну и Аглаю Епанчину к Афродите Урании и Афродите Пандемос (соответственно), несмотря на внешнее несовпадение качеств героинь с первообразами. Но у Достоевского Афродитой Уранией оказывается опытная женщина, а Афродитой Пандемос — невинная девушка;

что противоречит антиномии Шмелева (и Тургенева). Кроме того, для героинь Достоевского подходит и антиномия Афродита — Артемида (см. выше).

Можно предположить, что «посредником» был и Мережковский. Т.С. Гвоздик видит «след» Мережковского в произведениях Шмелева о любви. Сопоставив чувства Юлиана перед статуей Афродиты Урании и чувство героя «Истории любовной» в письме Серафиме, исследовательница отмечает сходство в описании «экзальтированного состоянии влюбленности» [8, с. 19] и приходит к выводу: «Философская система Мережковского, жестко критикуемая Шмелевым в размышлениях о литературе общего характера, в художественном плане оказалась ему весьма близкой» [8, с. 23]. Эту близость исследовательница объясняет влиянием Соловьева на обоих писателей (обсуждение данного тезиса в отношении Мережковского — см. выше).

Шмелев соседствовал с четой Мережковских в самом начале эмиграции, когда писал эпопею «Солнце мертвых». В этой эпопее можно усмотреть черты мифопоэтики — вполне вероятно, что и не без влияния Мережковского. Далее пути писателей расходятся. Шмелев читал Мережковского, особенно в период борьбы за Нобелевскую премию, но весьма критически относился к последнему: это отношение подробно разобрано статье А.В. Мартынова [13]. В конце 1920-х гг. Шмелев хорошо понимал свое место в иерархии эмигрантских писателей и никакого пиетета по отношению к Мережковскому уже не испытывал. А вот на Тургенева опереться было не зазорно. Поэтому проза Тургенева кажется нам наиболее вероятным источником антиномии «двух Афродит» для Шмелева.

«Две Афродиты» в рассказе И.А. Бунина «Натали»: психологизм

Героини рассказа Бунина «Натали» (1941), а также отношение к ним самого героя — также заставляют вспомнить двух Афродит Платона-Плотина. На протяжении первых пяти частей рассказа (всего в нем семь частей плюс последнее предложение-эпилог) описываются «две любви» героя: к двоюродной сестре Соне и ее подруге Натали.

В портретах героинь отчетливо прослеживаются черты Афродит.

> Натали «сложена как молоденькая нимфа» [25, с. 303]. «Соня, облокотясь рядом с ней и обняв ее за плечо, была в своем батистовом пеньюаре с оборками похожа на только что вышедшую замуж молодую женщину,

> а она, в холстинковой юбочке и вышитой малороссийской сорочке, под которыми угадывалось все юное совершенство ее сложения, казалась чуть не подростком» [25, с. 310].

Также, в полном согласии с антиномией, раздваивается и чувство героя:

> «сразу две любви, такие разные и такие страстные, такую мучительную красоту обожания Натали и такое телесное упоение Соней» [25, с. 311].

По прошествии времени герой понимает, что это было одно чувство:

> «я любил уже только тебя одну, никакой другой страсти, кроме самой восторженной и чистой страсти к тебе, во мне уже не было» [25, с. 330].

А.К. Бабореко в развернутом комментарии привел слова из дневника И.А. Бунина о «Натали», 30 сентября 1943 г: «Никто не хочет верить, что в ней все от слова до слова выдумано, как и во всех почти моих рассказах, и прежних, и теперешних. Да и сам на себя дивлюсь — как все это выдумалось — ну, хоть в Натали» [2, с. 627], а также строки из письма И.А. Бунина к Б.К. Зайцеву 8 ноября 1943 г: «Вот в “Натали” две любви, как вообще бывают две любви и две ненависти и одна из них иногда вдруг пересиливает другую» [2, с. 627] и мнение Тэффи о рассказе: «Конец у него тургеневский» [2, с. 629]. Тэффи имела в виду причину смерти героинь повести «Первая любовь» и рассказа «Натали».

Произведение Бунина неоднократно привлекало внимание литературоведов. Бабореко вспомнил рассказ Л.Н. Толстого «Дьявол» и роман Ф.М. Достоевского «Идиот» [2, с. 628]; Т.В. Марченко, анализируя детали и эпитеты при описании героинь, указала на их соответствие Татьяне и Ольге из «Евгения Онегина», на переосмысление темпераментов Сони и Наташи из «Войны и мира»; для Сони вспомнила Кармен, для Натали — чтение «Обрыва» Гончарова; для метания самого героя — Тургенева [14]. Е.Е. Анисимова сопоставила «Натали» со «Светланой» В.А. Жуковского [1]. О.В. Богданова выделила «дьявольские» коннотации страсти, пронизывающие образ Сони (вероятно, отталкиваясь от рассказа Толстого «Дьявол»), «ангелоподобный» лик Натали; рассказ в целом сопоставлен с киносценарием Д.С. Мережковского «Данте»: Натали с Беатриче, Соня — с Дамой Щита [4].

В журнальной статье о «Натали» исследовательница предлагает другую пару: Офелия — Кармен [3].

Но при всем сходстве героинь с антиномией Платона и ее продолжением/трансформацией в мировой литературе, нам кажется, что причина этого сходства — не в поэтике (мифопоэтике) и не в интертекстуальности. Глубокий психологизм отличает прозу Бунина. Писатель — в лучших традициях русской классики — отразил саму жизнь в своем рассказе (при том, что литературоведение может усматривать здесь и философскую и литературную традицию). Бунин пишет «о странностях любви», о поворотах судьбы и влиянии случая, ломающего жизнь людей (неожиданный ночной приход Натали в комнату героя, когда там находится Соня), о влиянии одного любовного эпизода на всю последующую жизнь человека, о невозможности забыть этот эпизод.

Таким образом, антиномия «двух Афродит», как нам кажется, непосредственно выразилась в исторической прозе Мережковского, что обусловило, в том числе, мифопоэтику писателя. Та же мифологема только отразилась в повести Шмелева через призму русской классики, поэтому в случае Шмелева надо говорить не о мифопоэтике, а об интертекстуальности. Проза Бунина глубоко психологична, но этот психологизм помогает понять саму природу платоновской антиномии. В основе мифа Платона положена глубокая психологическая правда, которая высказана на языке мифа. К этой правде, основе мифа, а не к ее отражениям (как у Платона, так и у последующих писателей), и восходит рассказ Бунина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Анисимова Е.Е.* «Душа морозная Светланы — в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского университета. Филология. 2011. № 2 (14). С. 78–84.
2. *Бабореко А.К.* Комментарии // *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Московский рабочий, 1999. Т. 6. С. 605–652.
3. *Богданова О.В., Лю Цзыюань.* Дихотомия образа идеальной возлюбленной (рассказ И.А. Бунина «Натали») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 1. С. 178–181. https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.1.35

4. *Богданова О.В.* Русская литература XIX — начала XX века. Традиция и современная интерпретация. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. 732 с.
5. *Борисова Л.М., Дзыга Я.О.* Продолжение «Золотого века»: «Пути небесные» И.С. Шмелева и традиции русского романа. Симферополь: Крым-Фарм-Трейдинг, 2000. 144 с.
6. *Воронцова Т.В.* К проблеме изменения заглавия первого романа трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 18–26.
7. *Гайденко П.П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.
8. *Гвоздик Т.С.* И.С. Шмелев и Д.С. Мережковский: к проблеме «святой плоти» // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки. 2020. Т. 6 (72), № 1. С. 15–27.
9. *Дехтяренок А.В.* Античность и христианство в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Череповец, 2005. 30 с.
10. *Каскина Ю.У.* И.С. Шмелев и русская классика XIX века: И.С. Тургенев, А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский. М: ИМЛИ РАН, 2019. 157 с.
11. *Каскина Ю.У.* Тургеневская традиция в творчестве И.С. Шмелева // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2020. № 1 (26). С. 1–5. https://doi.org/10.34680/2411-7951.2020.1(26).22
12. *Коршунова Е.А.* Между классикой и модерном: традиция и интертекстуальность в поэтике прозы Ивана Шмелева. Харьков: ФОП Бровин А.В., 2013. 216 с.
13. *Мартынов А.В.* «Обидеть больно старого писателя». Рецепции Дмитрия Мережковского в эпистолярном наследии Ивана Шмелева периода эмиграции // Д.С. Мережковский: писатель — критик — мыслитель: Сб. ст. / ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин; Литфакт, 2018. С. 172–188.
14. *Марченко Т.В.* Поэтика совершенства. О прозе И.А. Бунина. М.: ДРЗ им. А. Солженицына, 2015. С. 90–122.
15. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.
16. *Розенталь Б.-Г.* Стадии ницшеанства: интеллектуальная эволюция Мережковского // Историко-философский ежегодник, 1994. М.: Наука, 1995. С. 191–212.
17. *Суровова Л.Ю.* Иван Шмелев // Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: в 3 т. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 394–482.

18. *Суханова И.А.* Сквозной образ Афродиты (Венеры) в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 1. С. 128–134.
19. *Титаренко С.Д.* Функции визуальных образов в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Культура и текст. 2020. № 4 (43). С. 126–143. https://doi.org/10.37386/2305-4077-2020-4-126-143
20. *Хафизова Н.А.* Женские архетипы в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2018. № 4. С. 45–56. https://doi.org/10.15593/perm.kipf/2018.4.05
21. *Шещунова С.В.* «Метаморфозы» Овидия в «Истории любовной» И.С. Шмелева // Актуальность И.С. Шмелева: мат. всерос. научн. конф. 2023 и 2024 гг. СПб.: Изд-во РХГА, 2024. С. 284–291.

Источники

22. *Адамович Г.В.* «История любовная» Шмелева // И.С. Шмелев: Pro et contra: в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. А.М. Любомудрова. СПб.: РХГА, 2023. Т. 1. С. 376–378.
23. *Белый А.* О Блоке: воспоминания, статьи, дневники, речи. М.: Автограф, 1997. 607 с.
24. *Боккаччо Дж.* Фьяметта. Фьезоланские нимфы. М.: Наука, 1969. 325 с.
25. *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Московский рабочий, 1999. Т. 6. 655 с.
26. *Гиппиус З.Н.* Живые лица. Воспоминания: в 2 кн. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн. 2. 384 с.
27. *Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев. М.: Скифы, 1991. 216 с.
28. *Меньшиков М.* Клевета обожания (А.С. Пушкин) // Д.С. Мережковский: Pro et contra / сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. СПб.: РХГИ, 2001. С. 53–81.
29. *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 624 с.
30. *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.
31. *Платон.* Соч.: в 4 т. СПб.: С.-Петерб. ун-т; Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 2. 626 с.
32. *Плотин.* Трактаты 1–11. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2007. 444 с.
33. *Соловьев В.С.* Собр. соч.: в 10 т. СПб.: Просвещение, 1911–1914.
34. *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. 350 с.

35. *Струве П.Б.* Patriotica: Россия. Родина. Чужбина. СПб.: РХГИ, 2000. 349 с.
36. *Фичино М.* Комментарий на «Пир» Платона, о любви // Эстетика Ренессанса: в 2 т. М.: Искусство, 1981. Т. 1. С. 144–241.
37. *Шмелев И.С.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 6 (доп.). 512 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-454-467
https://elibrary.ru/EVTAHD
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ «МУЖСКОГО И ЖЕНСКОГО» В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ АКМЕИЗМА: СЛУЧАЙ Н.С. ГУМИЛЕВА

© 2026 г. А.В. Филатов

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению значения антиномии «мужского и женского» в публичных и печатных выступлениях Н.С. Гумилева, решавших задачу обоснования художественной программы акмеизма и предшествовавших публикации двух манифестов новой литературной школы в журнале «Аполлон» в 1913 г. Показано, что Гумилев сознательно связывал акмеистическую поэтику и адамистическое мировоззрение с мужским началом, противопоставляя их символизму, выдвигавшему на первый план женскую стихию. Отмечается, что несмотря на большой теоретический и полемический потенциал данной антиномии, демонстрировавшей реальные различия в стилевых манерах и эстетических принципах двух явлений литературного процесса, лидер акмеизма в итоге отказался от дальнейшей разработки этой концепции и от ее включения в тексты программных для акмеизма статей. Высказывается предположение, что вероятной причиной такого решения было стремление подчеркнуть синтетический характер нового поэтического течения, а также избежать нежелательных ассоциаций с теоретическими построениями Вяч. Иванова, который также обращался к категориям мужского и женского для осмысления сущности символистского искусства и путей его дальнейшего развития.

Ключевые слова: «мужское и женское», акмеизм, символизм, художественная программа, Н.С. Гумилев, С.М. Городецкий, Вяч. Иванов

Информация об авторе: Антон Владимирович Филатов — кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6683-9376

E-mail: avphilatov@yandex.ru

Для цитирования: *Филатов А.В.* Антиномия «мужского и женского» в теоретическом самоопределении акмеизма: случай Н.С. Гумилева // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 454–467. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-454-467

THE ANTINOMY OF "MASCULINE AND FEMININE" IN THE THEORETICAL SELF-DETERMINATION OF ACMEISM: THE CASE OF N.S. GUMILEV

© 2026. Anton V. Filatov

Abstract: The article considers the importance of the antinomy of «masculine and feminine» in Nikolay Gumilev's public speeches and print papers devoted to the substantiation of the artistic program of Acmeism and preceding the publication of two manifestos of the new literary school in the *Apollo* magazine in 1913. It is shown that Gumilev consciously linked Acmeistic poetics and the Adamistic worldview with the masculine principle, contrasting them with Symbolism, which highlighted the feminine element. It is noted that despite the great theoretical and polemical potential of this antinomy, which demonstrated real differences in the stylistic manners and aesthetic principles of the two phenomena of the literary process, the leader of Acmeism eventually refused to further develop this concept and did not include it in the texts of articles programmatic for Acmeism. It is suggested that the probable reason for this decision was the desire to emphasize the synthetic nature of the new poetic school, as well as to avoid undesirable associations with the theoretical constructions of Vyacheslav Ivanov, who also turned to the categories of male and female to understand the essence of Symbolist art and the ways of its further development.

Keywords: male and female, Acmeism, Symbolism, artistic program, N.S. Gumilev, S.M. Gorodetsky, V.I. Ivanov

Information about the author: Anton V. Filatov, PhD in Philology, Associate Professor at the Department of Theory of Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1/51, 199991 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6683-9376

E-mail: avphilatov@yandex.ru

For citation: Filatov, A.V. "The Antinomy of 'Masculine and Feminine' in the Theoretical Self-Determination of Acmeism: The Case of N.S. Gumilev." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The An-*

tinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 454–467. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-454-467

Как известно, представления о категориях мужского и женского не ограничиваются только физиологическими характеристиками или гендерными моделями. В семиотическом пространстве культуры названные начала получают ряд символических значений, не отменяющих, но дополняющих их непосредственное содержание. Исходная полярность компонентов данной антиномии приводит к тому, что они наделяются аксиологическим статусом и, как следствие, зачастую упрощаются до бинарной оппозиции, представляя собой уже не диалектическое единство двух противоположных явлений, каждое из которых само по себе обладает логической завершенностью и смысловой целостностью, а их контрастное противопоставление по определенному ценностному критерию. Как отмечают О.Р. Демидова и Е.А. Потехина, в европейской культуре Нового времени «мужское и женское выстраивалось в четко иерархизированную конструкцию, основанную на ряде бинарных оппозиций: духовное — телесное, возвышенное — низменное, разумное — природное и пр.» [2, с. 19]. К данному перечню символических значений, проецируемых как на реальное соотношение полов, так и на культурные концепты мужского и женского, можно также добавить оппозиции «рациональное — эмоциональное», «активное — пассивное», «твердое — мягкое», «объективное — субъективное», «инициативное — рецептивное», «начинающее — воспринимающее», «динамическое — статическое» (к ним, в частности, обращаются К.Г. Юнг и его последователи, описывая архетипы анимуса и анимы [13, с. 183–200]) и т. д.

Долгое время «присущие женскому особенности <…> чаще всего получали негативную оценку в обществе» [2, с. 19], однако эпоха рубежа XIX–XX вв., ознаменовавшаяся «резким переломом в положении женщин, а также литературных форм его репрезентации» [5, с. 12], внесла ряд существенных изменений в гендерный порядок культуры, а также в представления о соотношении мужского и женского. По словам О.А. Рябова, «основной пафос суждений русских мыслителей Серебряного века о женщине был направлен против мизогинии. Постоянная идея философии этого времени — комплементарность, взаимодополнительность женского и мужского начал» [10, с. 34], которая, однако, не исключала их традиционной иерархии, вполне

допуская в отдельных аспектах ее инверсию: «…ведь женщина не ниже мужчины, она, по меньшей мере, равна ему, *а то и выше его*», — отмечет Н.А. Бердяев (курсив здесь и далее наш. — *А.Ф.*), особенно подчеркивая: «Без начала женственности жизнь превратилась бы в сухую отвлеченность, в скелет, в бездушный механизм» [14, с. 251, 254].

Обозначенная переоценка соотношения компонентов интересующей нас антиномии, равно как и контекстуальная обусловленность их символических значений проводит к тому, что в одних случаях в роли положительного может оказаться мужское, а в других — женское начало. Подобная смысловая амбивалентность делает данное противопоставление удобным инструментом для ведения полемики, поскольку оно может «переворачиваться» в выгодном для говорящего свете. Судя по всему, именно такую полемическую функцию первоначально должна была выполнять антиномия мужского и женского в художественной программе акмеизма. Она обнаруживается не только в статьях и критических рецензиях Н.С. Гумилева и С.М. Городецкого — лидеров нового поэтического движения, но и в их публичных выступлениях, одно из которых станет отправной точкой наших размышлений.

Обосновывая противопоставление акмеизма и символизма, Гумилев обратился к данной антиномии, прочно ассоциируя символистское искусство с женским началом. Поэт заявил об этом за месяц до появления в печати двух манифестов новой школы — в декабре 1912 г. На прениях, состоявшихся после лекции своего соратника Городецкого в кабаре «Бродячая собака» 19 декабря, он отметил: «В символизме неустойчивость формы — *женская струя*, в акмеизме — твердость, определенность форм — *мужская струя*. Символизм всегда шел по линии наименьшего сопротивления, акмеизм идет по линии наибольшего сопротивления» [23, с. 2]. В другом газетном отчете об этом вечере также сообщалось, что акмеизм, по словам Гумилева, «выдвигает “мужскую струю в поэзии” в противоположность “женской струе”, которую выдвигал символизм» [25, с. 5]. Таким образом, не приходится сомневаться, что мысль о размежевании двух поэтических школ по обозначенному критерию действительно была озвучена акмеистом, но по какой-то причине не вошла в текст его манифеста, над которым он, вероятно, уже активно работал в то время.

Как видно, в заявлении Гумилева мужское паронимически сближается с мужественным, женское — с женственным. Логическими предикатами этих понятий выступают, с одной стороны, оформленность и активность, а с другой, аморфность («неустойчивость фор-

мы») и пассивность («линия наименьшего сопротивления»), что в целом соответствует трактовкам мужского и женского в философии и культуре Серебряного века [10, с. 10–11]. В этом свете получает дополнительное обоснование вошедшее в гумилевский манифест определение адамизма как «мужественно твердого и ясного взгляда на жизнь» [22, т. 7, с. 147], которое, судя по всему, является отголоском озвученной им в прениях мысли. Не менее важен в этой связи и выбор в качестве мифологического эталона поэта в акмеизме образа ветхозаветного Адама — не просто первого человека, но и *первого мужчины*, судьба которого в художественной трактовке Гумилева и является примером стойкого и храброго принятия жизни со всеми ее трудностями (см. об этом: [11]). Неслучайно уже в раннем творчестве поэта библейский персонаж наделялся обозначенными «мужественными» чертами (стойкостью, упорством, твердостью убеждений, серьезностью и т. п.), что, видимо, и делало его наиболее подходящей фигурой для репрезентации мужской поэтики акмеизма. Ср.: «Служеньем Иному прекрасны и грубы, */ Нахмурены брови и стиснуты губы*», «Он любит *забавы опасной игры — / Искать в океанах безвестные страны, / Ступать безрассудно на волчьи поляны / И видеть равнину с высокой горы*» («Сон Адама», 1909); «*В суровой доле будь упрям,* / Будь *хмурым*, бледным и согбенным, / Но не скорби по тем плодам, / Неискупленным и презренным» («Адам», 1910) [22, т. 1, с. 255, 256, 269]. Совсем иное прочтение образ первого человека получает в стихотворении символиста В.Я. Брюсова «Адам и Ева», где описание грехопадения носит эротический характер, а библейский герой показан как страстный любовник: «Что жжет дыханье, Ева! Ева! / Едва могу взглянуть, вздохнуть… / Что это: плод, упавший с древа, / Иль то твоя живая грудь?» [17, с. 384].

В то же время нельзя сказать, что сближение символизма с женским началом было изобретением Гумилева. Напротив, к 1912 г. оно уже стало общим местом в восприятии новейшей модернистской поэзии во многом благодаря ключевой для младосимволистов идее «Мировой Души», усвоенной через философию и поэзию Вл.С. Соловьева и воплощенной в ряде женских софийных образов-символов А.А. Блока, А. Белого, Вяч.И. Иванова и др. [9, с. 80–82]. Как отмечает З.Г. Минц, мифопоэтическим метасюжетом всего русского символизма выступает «борьба Божественного Космоса и Хаоса за Душу мира» [8, с. 66] — вечно женственное начало бытия, благодаря чему категория женского / женственного выдвигается в центр мировосприятия и поэтики данного литературного течения. Весьма характерна в этой связи дневниковая запись Блока, сделанная в 1902 г.: «…давно уже хочу я поло-

жить основание мистической философии моего духа. Установившимся наиболее началом смело могу назвать только одно: *женственное*» [15, т. 7, с. 48]. Таким образом, ключевая для программы акмеизма фигура Адама выступала во многом и как антипод мифологеме Софии, усиливая противоположный характер двух литературных школ.

Однако Гумилев в своем заявлении мог апеллировать не только к описанному культурному топосу модернистской эпохи. Ассоциируя символизм с женским началом, поэт, вероятно, вполне сознательно опирается на идеи Вяч. Иванова. Обосновывая антиномичность развития новейшей русской поэзии, теоретик символизма полагал, что она в конечном итоге придет «к *женственной* планетарности мифотворчества всенародного — чрез *мужественную* солнечность утверждающего мистическую личность почина» [24, с. 244]. Здесь в рассуждениях Иванова обращает на себя внимание имплицитная связь мужественного с аполлоническим (оформляющим, личностным), а женственного — с дионисийским (стихийным, коллективным) началами[1], которая также оказывается важна в контексте противостояния двух поэтических течений. Напомним, что печатным органом и выразителем идей акмеистов был журнал «Аполлон», само название которого, восходящее к описанной Ф. Ницше дихотомии, однозначно указывает на разделяемые его сотрудниками философско-эстетические установки (см.: [7]). «В самом заглавии — избранный нами путь», — лаконично заявлял издатель «Аполлона» С.К. Маковский в редакторском «Вступлении» к первому номеру журнала, возражая против «бесформенных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности» [27, с. 3].

В концепции Иванова мужское и женское начала воплощаются в «двух стихиях» символизма — его реалистическом и идеалистическом типах: «Реализм и идеализм <…> оба везде различимы, как формы типа женского, рецептивного (реализм) и мужеского, инициативного (идеализм)» [24, с. 252]. Подобная трактовка, с одной стороны, акцентирует полярность творческих принципов двух явлений, а с другой — указывает на их глубинный комплементарный характер, открывая путь к возможному синтезу[2]. В то же время сам Иванов отдавал явное предпочтение «женскому», т. е. реалистическому символизму, видя в нем залог возникновения подлинного мифотворчества как высшего этапа в развитии искусства. В целом поэт полагал, что

[1] О связи этих категорий см.: [10, с. 29–30].

[2] Идея синтеза мужского и женского начал была реализована Ивановым в его концепции андрогина; см.: [10, с. 78].

«переживания экстатического порядка (к которым символисты относили как мистические откровения, так и творческие озарения. — А.Ф.) суть переживания *женственной части я*, когда Психея в нас высвобождается из-под власти и опеки нашего сознательного мужского начала <…> наподобие Мэнады, призывающей Диониса. Ибо эта *женственная часть* нашего сокровенного существа утверждает свою обособленную жизнь только при угашении внутреннего очага наших мужественных энергий *подобно тому, как Ева возникает во время сна Адамова*» [24, с. 427–428][3]. Сопоставление библейского прародителя с мужественной (т. е. аполлонической, сознательной) стороной человеческой личности вполне могло быть взято на вооружение лидерами акмеистов, которые были хорошо знакомы не только с хозяином «Башни», но и с его теоретическими и литературно-критическими работами. В то же время положение о том, что мужская часть «я» уступает место женской в моменты подлинного вдохновения и приобщения поэта к высшей реальности, очевидно, не соответствовало акмеистическим установкам и могло стать одним из отправных пунктов для полемики с символизмом.

Таким образом, Гумилев использует ивановскую трактовку антиномии «мужского и женского», проецируя ее на актуальный литературный процесс и используя для объяснения художественных принципов акмеизма, однако переосмысляет логику философско-эстетических построений старшего поэта. Иванов рассматривал «мужское и женское» как корреляты рецептивного и инициативного (воспринимающего и творящего) начал, отдавая предпочтение первому, поскольку с его помощью поэт-символист может воспринять и отразить в своем творчестве вечные ценности высшей реальности (realiorum), а не создавать фантомные миры силой своего индивидуального воображения, прячась в них от подлинной действительности, как это происходило, по его мнению, в творчестве декадентов. Акмеист Гумилев, явно упрощая мысль старшего поэта, напротив, связывал два компонента антиномии с мужественностью (стойкостью, оформленностью) и женственностью (мягкостью, аморфностью) мировоззрения и стиля художника. Если у Иванова женское начало занимало положительный полюс дихотомии, то Гумилев, напротив, оценивал его скорее негативно.

---

[3] Отметим, что со взглядами Иванова в 1909 г. солидаризировался будущий акмеист Городецкий, последовательно пересказывая основные положения его теории в статье «Идолотворчество» и иллюстрируя разные символистские течения с помощью мужских и женских образов; см.: [19].

О таком отношении свидетельствует не только декабрьское выступление поэта в «Бродячей собаке», но и его отклик на книгу стихов своего соратника Городецкого «Ива» (1912), который был напечатан в сентябрьском номере «Аполлона» за 1912 г. Правомерно рассматривать эту небольшую публикацию как «предманифестную», поскольку в ней Гумилев впервые в своем творчестве употребляет слово «акмеизм» [22, т. 7, с. 437]. Данная рецензия, безусловно, была важна и как демонстрация творческого альянса двух синдиков «Цеха поэтов», и как подготовка к презентации собственной художественной программы, состоявшейся в одном из следующих выпусков журнала. Перечисляя в своем отзыве отдельные стихотворения из «Ивы», Гумилев отмечает: «“Странники”, “Нищая”, “Волк” являются представителями *мужской стихии акмеизма* в стихах Сергея Городецкого, цикл “Пытая Жизнь” — *женской*. Мне кажется, последняя — ближе поэту. Потому что, несмотря на великолепный задор и лапидарность выражений, в стихах первой категории, в них есть какая-то мягкость и нежная задумчивость <…>» [22, т. 7, с. 136–137].

Обратим внимание, что здесь поэт говорит о мужском и женском как двух стихиях *внутри* акмеизма, и это как будто противоречит его трактовке этой антиномии для противопоставления двух литературных течений. С одной стороны, Гумилев в данном случае мог сознательно не договорить и затемнить свою мысль: в рецензии он также отмечает, что в «Иву» вошли символистские стихи, «в которых образ по сравнению с ритмом играет чисто служебную роль», а потому они оказываются «слабее других» [22, т. 7, с. 135]. Однако «цеховая» необходимость оценить новую книгу Городецкого как положительно акмеистическую заставляет критика закрыть глаза на ее по большей части символистское содержание (вполне объяснимое, если учесть, что «Ива» включала стихотворения, создававшиеся в 1908–1912 гг., когда ее автор был символистом), чтобы создать у читателя впечатление о преобладании в ней именно мужской (акмеистической) стихии, которая поэтому иллюстрируется тремя стихотворениями, тогда как женская — только одним лирическим циклом. Думается, ограниченный объем журнальной рецензии был не единственной причиной того, что Гумилев упоминает в своем отзыве только четыре произведения из более чем ста сорока текстов, вошедших в «Иву».

С другой стороны (и это кажется более вероятным), поэт мог изначально ассоциировать мужское и женское с определенными формально-содержательными художественными тенденциями, присутствующими как в символизме, так и в акмеизме, но представленными в поэзии этих школ в разной пропорции. Данная трактовка вполне

согласуется с общей для эпохи идеей комплементарности двух начал, а также проясняет зафиксированную в газетном отчете мысль Гумилева о том, что акмеизм «*выдвигает* “мужскую струю в поэзии”»: в таком случае, по мнению поэта, новое литературное течение не отвергает женское начало в искусстве, но ставит его на второй план по отношению к мужскому.

Обращение к отмеченным в рецензии стихотворениям Городецкого несколько уточняет гумилевское понимание мужской стихии, связанной с «великолепным задором и лапидарностью выражений». Герои «Странников» — идущие с посохами по Руси монахи-паломники, у которых «давно обветренные лица о ветры всей родной земли» и «глаза, летящие, как птицы, из-под надвинутой скуфьи» [18, с. 9], напоминают мужественных героев-путешественников самого Гумилева, превозмогающих все тяготы жизни ради высшей цели, — прежде всего, героя стихотворения «Паломник» (1911), которое сам Городецкий упоминает в своем отзыве на книгу стихов Гумилева «Чужое небо» [22, т. 2, с. 258]. «Нищая», вероятно, была отмечена рецензентом в силу своего жизнеутверждающего финала — воодушевленного обращения лирического субъекта к Руси: «Ну-ка, вздохни по-старинному, / Злую помеху свали, / Чтобы опять по былинному / Силы твои расцвели!» [18, с. 18]. Подобный призыв вполне отвечает ключевым ценностям акмеизма, определяемого Гумилевым в той же рецензии как «*расцвет* всех духовных и физических *сил*» [22, т. 7, с. 136]. Стихотворение «Волк» написано от лица животного, что высвечивает «бестиарную» сторону акмеистической программы, отмеченную в манифестах, ср.: «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [22, т. 7, с. 148]; «Первым этапом выявления этой любви к миру была экзотика. Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполняли ранние стихи Н. Гумилева» [6, с. 182]. Любопытно, что Городецкий иллюстрируют этот аспект акмеизма прежде всего творчеством своего соратника. В то же время у обоих поэтов мужское начало сближается с животным, природным, земным, т. е. посюсторонним, тогда как ивановская трактовка этой категории была противоположной и связывала ее с духовным, идеалистическим аспектом.

Три рассмотренных стихотворения также объединяет наличие в них эпического компонента — сюжетного начала. В отличие от них, отнесенный Гумилевым к «женской стихии» цикл «Пытая жизнь» представляет собой образец чистой лирики. Включенные в него произведения содержат размышления тоскующего героя о тайне смерти, о глу-

бинах человеческой души, о том, что «никто доныне не ответил мне правды всей о бытии» [18, с. 219]. Он размышляет о вечном, глядя на звездное небо: «Я один над морем, небо надо мной / Письмена Медведиц, белые валы… / Отлучен от власти тяжести земной, / Весь во власти легкой, первозданной мглы» [18, с. 221]. Понятно, почему такие «ночные» стихи, заставляющие читателя задуматься о потустороннем, осознать свою земную, телесную ограниченность («дух приунылый чувствует: втиснут в позорную клеть» [18, с. 220]), были квалифицированы рецензентом как *женские* — чисто лирические, они к тому же наполнены традиционными символистскими образами и мотивами.

Интересно, что оппозиция «эпос — лирика» является еще одним, собственно литературным коррелятом антиномии «мужского и женского». Это, например, отмечал Блок, рассуждавший о взаимодействии двух литературных родов в стихах Городецкого, персонифицируя их как мужчину и женщину: «Так, может быть, он — светлый *эпос*, *твердое копье событий* — ограждает от утреннего холода ее — *нежную лирику* <…>. В эпосе <…> прежде всего Городецкий видит *спасительный маяк*, без которого он потерял бы путь и заблудился бы в неверной и широкой своей *стихии*, в “родимом хаосе” лирики» [15, т. 5, с. 150–151]. Очевидные здесь параллели между эпосом и аполлоническим, лирикой и дионисийским началами демонстрируют укорененность данных представлений в культуре «серебряного века». В этой связи стоит напомнить и об эпическом характере поэзии самого Гумилева, которую отмечали как критики («Иногда нам кажется, что Гумилев больше эпик, чем лирик...» [21, с. 350]; «лучше удается Н. Гумилеву лирика “объективная”, где сам поэт исчезает за нарисованными им образами» [16, с. 345]), так и исследователи: «Для выражения своего настроения он (Гумилев. — *А.Ф.*) создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпический — балладную форму» [3, с. 422] (см. также: [4]). Таким образом, мужское начало в искусстве для Гумилева получало устойчивую связь не только с ясностью выражений, строгостью формы и жизнеутверждающим содержанием, но и с объективным характером изображаемого художественного мира, которое достигалось через усиление эпической составляющей. Последнее он вполне сознательно культивировал в собственном творчестве, о чем сообщал в одном из писем Брюсову: «Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но только перейдя от тем личных к общечеловеческим, пусть стихийным, но под условьем всегда чувствовать под ногами твердую почву» [22, т. 8, с. 147].

Тем не менее приходится признать, что антиномия «мужского и женского», имея достаточно существенный теоретический потенциал для обоснования разграничения акмеизма и символизма, что было одной из главных задач манифестов новой школы[4], не получила в них программного закрепления, хотя и стала имплицитной характеристикой акмеистической поэзии благодаря концепции адамизма и тем формально-содержательным чертам (ясности и лапидарности стиля, рассудочности, эмоциональной бедности, формальной точности [3]), которые ассоциировались с мужским началом. Попробуем предположить, что могло послужить причиной отказа Гумилева и Городецкого от дальнейшей разработки этой концепции и ее включения в тексты своих программных статей.

Во-первых, декларирование связи акмеизма с мужской стихией было бы воспринято на фоне достаточно известной и авторитетной в модернистских кругах концепции Вяч. Иванова, что вызвало бы ненужные новой школе ассоциации с индивидуалистическим символизмом. Стоит напомнить, что современники небезосновательно видели в Гумилеве одного из последовательных учеников Брюсова, вслед за ним культивировавшего в своем творчестве «парнасскую» эстетику (сам Городецкий еще до союза с Гумилевым с насмешкой называл будущего соратника «формотворцем» и «оруженосцем Брюсова» [20, с. 56]). Как отмечал М.Л. Гаспаров, акмеистическая программа и творчество лидера новой школы «тотчас были оценены как “парнасские”» [1, с. 303], — как прямое продолжение одной из традиций антиномической поэтики модернизма. В подобных условиях апелляция к категориям мужского и женского могла лишь усилить восприятие акмеизма как эпигонского, а для младосимволистов даже как регрессивного явления литературного процесса.

Во-вторых, стремление Гумилева и Городецкого позиционировать свою поэтическую школу как синтетическое течение[5], аккумулирующее в себе достижения предшественников различных эстетических взглядов (старших и младших символистов, учениками которых — в лице В. Брюсова и Вяч. Иванова — были лидеры акмеизма), обязывало их не выдвигать на первый план мужскую или женскую стихию, а, напротив, включать обе в свою программу, постулируя их диалектическое единство.

---

[4] Как отмечают Л.Г. Кихней и Е.В. Меркель, «и Гумилев, и Городецкий, и Мандельштам ставили перед собой задачу отделиться от ближайших предшественников, то есть от символистов, с эстетикой и поэтикой которых каждый из них был генетически связан» [6, с. 185].

[5] Подробнее о синтетических установках создателей акмеизма см.: [12].

Наконец, в-третьих, отказ от какой-либо манифестации антиномии «мужского и женского» в программных статьях позволял Гумилеву и Городецкому дистанцироваться от построений Вяч. Иванова ради большей теоретической самостоятельности, поскольку само использование данных категорий для осмысления современных поэтических течений, равно как и идея синтетического искусства, которое преодолеет противоречия между старшими и младшими символистами, «тезой» и «антитезой» в развитии модернистской поэзии — все эти идеи были восприняты и взяты акмеистами от Вяч. Иванова, который, по признанию О.Э. Мандельштама, сделанному уже в начале 1920-х гг., «много способствовал построению акмеистической теории» [26, с. 185].

Таким образом, антиномия «мужского и женского» была еще одним логическим инструментом для обоснования самостоятельности акмеистической поэтики и той художественной картины мира, которую отстаивали представители этой школы, а также для их обособления от символизма. Несмотря на достаточно большой теоретический и полемический потенциал, данная антиномия не была развернуто представлена в опубликованных в «Аполлоне» манифестах акмеизма и обнаруживается в эксплицитном виде только в отдельных публичных и печатных выступлениях Гумилева. По всей видимости, отказ от включения ее в программные тексты школы был вызван нежелательными ассоциациями с теоретическими построениями Вяч. Иванова, который также обращался к категориям мужского и женского для осмысления сущности символистского искусства и путей его дальнейшего развития. Стремясь к полной творческой независимости, синдики «Цеха поэтов», вероятно, хотели, чтобы их выступление против предшествующего течения создавало впечатление диалога на равных, для чего решили исключить из своих манифестов данную антиномию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 476 с.
2. *Демидова О.Р., Потехина Е.А.* Гендерные модели в культуре, или О философии мужского и женского. СПб.: Русская культура, 2022. 174 с.

3. *Жирмунский В.М.* Преодолевшие символизм // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских исследователей и мыслителей: Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 397–427.
4. *Зобнин Ю.В.* Воля к балладе (лиро-эпос в акмеистической эстетике Гумилёва) // Гумилёвские чтения: материалы междунар. конф. филологов-славистов / сост. В.Е. Триодин, Ю.В. Зобнин. СПб.: СПбГУП, 1996. С. 111–119.
5. *Зусева-Озкан В.Б., Кузнецова Е.В.* Введение // Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890-х – 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9–25.
6. *Кихней Л.Г., Меркель Е.В*. Акмеизм: теория и художественная практика. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021. 492 с.
7. *Мельник Н.Д.* Просветительская миссия журнала «Аполлон» (1909–1917): от символизма к акмеизму // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2024. № 1. С. 141–146.
8. *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 478 с.
9. *Полонский В.В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX — XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 471 с.
10. *Рябов О.А.* Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: ИвГУ, 1997. 157 с.
11. *Филатов А.В.* Миф об Адаме в лирике Н.С. Гумилева // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 4. С. 170–183. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-4-170-183
12. *Филатов А.В.* Н.С. Гумилев и С.М. Городецкий как теоретики акмеизма: к вопросу о философии нового течения // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е.А. Боратынского / под ред. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 293–300. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 6).
13. *Юнг К.Г., Франц М.-Л. фон, Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А.* Человек и его символы / пер. И.Н. Сиренко, С.Н. Сиренко, Н.А. Сиренко. М.: Медков С.Б., Серебряные нити, 2006. 352 с.

Источники

14. *Бердяев Н.А.* Метафизика пола и любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков. М.: Прогресс, 1991. С. 232–265.

15. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
16. *Брюсов В.Я.* Дебютанты (отрывок) // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских исследователей и мыслителей: Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 345–346.
17. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1: Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. 670 с.
18. *Городецкий С.* Ива. Пятая книга стихов. СПб.: Шиповник, 1913. 255 с.
19. *Городецкий С.* Идолотворчество // Золотое руно. 1909. № 1. С. 93–101.
20. *Городецкий С.* Формотворчество // Золотое руно. 1909. № 10. С. 52–58.
21. *Гофман В.В.* Н. Гумилев. Романтические цветы // Н.С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских исследователей и мыслителей: Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 350.
22. *Гумилев Н.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Воскресенье, 1998–2007.
23. *И.К.* Символизм и акмеизм (Лекция Сергея Городецкого в подвале «Бродячей Собаки») // Речь. 1912. № 353. 24 декабря.
24. *Иванов Вяч.* По звездам. Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. 438 с.
25. *Л.* Символизм и акмеизм // Русская молва. 1912. № 14. 22 декабря.
26. *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2: Проза. 464 с.
27. *Ред.* [*Маковский С.К.*]. Вступление // Аполлон. 1909. № 1. С. 3–4.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-468-485
https://elibrary.ru/EXJQEK
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ПОЭТИКА АНТИТЕЗЫ И АНТИНОМИИ В ПОЭМЕ ВЛАДИМИРА ГИППИУСА «ЛИК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ»

© 2026 г. Т.В. Игошева

Аннотация: Статья посвящена изучению поэмы Владимира Гиппиуса «Лик человеческий», опубликованной автором в 1922 г. лишь частично; ее бо́льшая часть до сих пор остается в архиве. Исследование поэмы показало, что важными инструментами для ее организации послужили антитеза и антиномия. Поэтика антитезы организует в произведении поэтологический сюжет, центром которого стал традиционный романтический конфликт поэта и толпы. Поэтика антиномии участвует в создании другой сюжетной линии, связанной с феноменологией Гиппиуса, центральная тема которой — переживание драматичности человеческой жизни, антиномической в своей основе (плоть — дух), и кроме того — страстная жажда богообщения. В первую очередь антиномически построен центральный «я»-персонаж поэмы, одновременно являющийся и объектом изображения, и познающим субъектом. Кроме того, художественному осмыслению в поэме подвергаются, такие антиномии как *существование души — ее отсутствие*, *существование смерти — ее отсутствие*. Последняя антиномическая оппозиция снимается религиозным сознанием в идее *бессмертия*, в котором разрешается противостояние жизни и смерти. Именно в данном контексте необходимо понимать тему Рождества: изображая рождение младенца-Христа, автор поэмы особо подчеркивает догматическую антиномичность его природы, соединившей в себе божественное и человеческое естество. Значение Рождества в идейном составе «Лика человеческого» осмысляется религиозно-мистическим и символическим обетованием бессмертия человеческой души.

Ключевые слова: Владимир Гиппиус, символизм, поэма «Лик человеческий», поэтика антитезы, поэтика антиномий

Информация об авторе: Татьяна Васильевна Игошева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Отдел новейшей русской литературы, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: https://https://orcid.org/0000-0001-7988-204X
E-mail: tigosheva@mail.ru

Для цитирования: *Игошева Т.В.* Поэтика антитезы и антиномии в поэме Владимира Гиппиуса «Лик человеческий» // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 468–485. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-468-485

POETICS OF ANTITHESIS AND ANTINOMY IN VLADIMIR GIPPIUS'S POEM "THE HUMAN FACE"

© 2026. Tatiana V. Igosheva

Abstract: This article examines Vladimir Gippius's poem «The Human Face», which was only partially published by the author in 1922; most of it remains in the archives. A study of the poem has shown that antithesis and antinomy served as important tools for its organization. The poetics of antithesis organizes a poetological plot in the work, the center of which is the traditional romantic conflict between the poet and the crowd. The poetics of antinomy contribute to another narrative thread, connected to Gippius's phenomenology. Its central theme is the experience of the drama of human life, fundamentally antinomic (flesh vs. spirit), and, furthermore, the passionate thirst for communion with God. First of all, the lyrical subject is constructed antinomically, being simultaneously both the object of knowledge and the knowable subject. In addition, the poem artistically explores such antinomies as the existence and absence of a soul, and the existence and absence of death. The last antinomian opposition is removed by religious consciousness in the idea of immortality, in which the opposition between life and death is resolved. It is in this context that the theme of Nativity must be understood: in depicting the birth of the infant Christ, the author of the poem particularly emphasizes the dogmatic antinomy of his nature, which unites the divine and the human. The meaning of Nativity in the ideological composition of «The Human Face» is understood as a religious, mystical and symbolic promise of the immortality of the human soul.

Keywords: Vladimir Gippius, Symbolism, the poem «The Human Face», the poetics of antithesis, the poetics of antinomies

Information about the author: Tatiana V. Igosheva, DSc in Philology, Associate Professor, Leading Research Fellow, Department of Modern Russian Literature, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: https://https://orcid.org/0000-0001-7988-204X
E-mail: tigosheva@mail.ru
For citation: Igosheva, T.V. “Poetics of Antithesis and Antinomy in Vladimir Gippius’s Poem ‘The Human Face’.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 468–485. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-468-485

Владимир Васильевич Гиппиус (1876–1941) — поэт, прозаик, литературный критик, педагог. Более всего известен как поэт-декадент и друг Александра Добролюбова. Первый сборник его стихов «Песни» увидел в свет осенью 1896 г., когда автору был 21 год. Затем на 15 лет Гиппиус уходит из литературы в педагогику[1], понимаемую им как подвижничество: служил учителем словесности в гимназии Стоюниной, а затем в Тенишевском училище, в котором он стал директором (1917–1920). В литературу вернулся в 1912 г. книгой стихов, которая так и называлась «Возвращение» (1896–1906). Последующие годы были отмечены довольно оживленной литературной деятельностью: появлялись стихи, поэмы, статьи, литературная критика, сборники стихов. Несмотря на довольно заметную активность, творчество Гиппиуса до сих пор должным образом не освоено, не изучено и во многом остается не опубликованным. Сказанное касается также и его поэмы «Лик человеческий», над которой поэт начал работу в 1920 г.

В архиве Иванова-Разумника сохранился проект содержания журнала издательства «Эпоха»[2] (1-й номер было намечено выпустить в марте 1922 г.), из которого следует, что Гиппиус планировал опубликовать в нем начало (I–IV песни) своего монументального произведения «Лик человеческий». Проект журнала осуществлен не был, четыре песни из поэмы в рамках данного проекта остались ненапечатанными. Однако всего полгода спустя, осенью 1922 г., поэма Гиппиуса была выпущена в берлинском отделении издательства «Эпоха»

[1] При этом сам Гиппиус считал, что внутренняя творческая работа шла в нем без перерыва. В Анкете 1925 г. для вступления во Всероссийский союз писателей на вопрос «Были ли перерывы в вашей литературной работе» он ответил: «Для себя — без перерыва. В печати — до 1912 г. выступал только временами» (РО ИРЛИ. Ф. 91. Оп. 1. Ед. хр. 441. Л. 40).

[2] РО ИРЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 1.

отдельным изданием: при этом было опубликовано не четыре, как планировалось весной, а уже восемь песен. Между тем архивные материалы свидетельствуют, что поэт продолжил работу над поэмой уже и после того, как состоялась публикация 1922 г. Всего им было создано тридцать завершенных песен и в черновых редакциях — еще несколько. Стихотворное заключение к поэме написано в 1939 г. Таким образом, над своей поэмой Гиппиус работал в течение почти двух десятилетий.

Для современников публикация поэмы 1922 г. стала полной неожиданностью, так как к этому времени произведения Гиппиуса не появлялись в печати больше пяти лет[3]. Р.В. Иванов-Разумник на ее выход откликнулся восторженной рецензией: «радость — поистине нечаянная: поэма Влад. Гиппиуса “Лик человеческий”. Вот уж подлинно: сидел человек сиднем (так казалось) тридцать лет и три года — и вдруг написал громадную эпическую поэму “песен в двадцать пять”[4], современнейшую, напряженную, захватывающую» [3, с. 129]. И далее: «Эпическая, философская, символическая поэма — ее не хватало в истории нашего символизма. Огненное “Возмездие” Блока — осталось незавершенным; “Младенчество” Вяч. Иванова едва начато; из задуманных “Трех свиданий” Андреем Белым написано пока лишь “Первое свидание”. И законченная, цельная “поэма песен в двадцать пять” Влад. Гиппиуса заполняет свободное место, а самого его, мало кому известного лирического поэта, ставит в первые ряды старших поэтов символизма» [3, с. 129].

Высокая оценка Иванова-Разумника не выглядит чересчур комплиментарной: поэма, подводившая итоги творчества Гиппиуса[5] и демонстрирующая его поэтическую зрелость, действительно заслуживает более пристального филологического внимания и как самостоятельное произведение, и как составляющая в истории русского символизма.

Поэма до сих пор остается практически не изученной: нам известно лишь одно замечание, касающееся интересующего нас аспекта антитетической организации в поэме Гиппиуса. В своей давней работе о языке русской поэзии XX в. [6] Р.Д. Тименчик, рассуждая о специфическом «петербургском» языке поэзии, противопоставленном «мо-

---

[3] Предшествующие поэме поэтические публикации — сборники стихов «Ночь в звездах» (1915; 1917) и «Томление духа» (1916), а также поэма «Влюбленность» (1916).

[4] Цитата из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина.

[5] Сам Гиппиус охарактеризовал поэму следующим образом: «Нечто вроде завещания — жене моей Надежде» (РО ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 96. Л. 15 об.).

сковскому», отмечая их оппозицию, охарактеризовал ее цитатой из поэмы Гиппиуса: «Уставный лад испытанных стихов / Условный лепет петербургских слов» [9, с. 12].

В своей основе «Лик человеческий» — философско-религиозная поэма, а значит, размышляющая и рассуждающая, вследствие чего оппозиции становятся одним из важнейших инструментов ее риторической и сюжетно-композиционной организации. Вместе с тем часть из них Гиппиус оформил в виде антитезы, другая — призвана участвовать в его антиномических построениях. В то время как антитеза — метод формальной логики, для которой противоположности не могут одновременно являть истину и быть снятыми в пределах рационального познания, зиждущегося на логическом непротиворечии. Антиномия же в отличие от нее — принцип диалектического познания, где взаимоисключающие противоположности, противоречия не только сосуществуют в рамках одного предмета или явления, но и синхронно утверждают равно обоснованные суждения. По определению П. Флоренского, антиномия есть «идея, единая в себе, является как сопряженность антиномически противолежащих полюсов» [14, с. 478]. В логическом мышлении антитеза взаимоисключает противоположности, осмысляя их как противоречия, в антиномиях — диалектически разрешает их. Вместе с тем для рассудочного восприятия логическая структура антиномии остается противоречивой.

Поэтика антитезы в «Лике человеческом» участвует прежде всего в организации поэтологического сюжета[6]. Так, при помощи антитезы определятся субъект речи в его земной, плотской проекции:

Я ль закоснел? Коснеет ли каменье?
По невским берегам — непримиренник,
Бесов ли пленник, — девий ли моленник, —
Толкаюсь попусту из дому в дом?

Так, — попросту: заядлый декадент,
Пьянино старомодного наследник, —
Гремит симфонии назло соседям, —
Иль, — гимназист умом — душой студент, —
Провинциал! По идеалам бредит, —
На балалайке тренькая с безделья?.. [9, с. 13]

[6] См. подробнее: [4].

Мало того, что лирический субъект ощущает себя с одной стороны, «заядлым декадентом», а с другой — провинциалом, гимназистом умом, с душой студента, антитеза выстраивает и взятый в отдельности внутренний образ «заядлого декадента»: «Бесов ли пленник, — девий ли моленник». К однозначному решению поэт так и не приходит, поэтому антитеза в характеристике лирического субъекта есть знак непримиренных противоположностей, невозможности окончательного установления его истинного статуса в земной жизни.

Антитеза, выраженная как *действие и противодействие*, образует сюжет, близкий по своей трактовке к *пушкинско-лермонтовскому* «Пророку», где лирический субъект ощущает себя поэтом-избранником:

О, Боже слов — звучаний и молчаний,
Ты, малый дар вручая мне, сказал,
Чтоб я звучал печалью всех желаний,
Которыми Ты душу мне связал, —
Чтоб не молчал! И бьется в берег вал —
На утренней заре в ночном тумане… [9, с. 60]

Осознание своей творческой сущности как высокой пророческой миссии (не случайно мечты поэтического «я» выражены словами: «страстными стихами — раздаться над угрюмыми сердцами» [9, с. 32]) противопоставлено эстетической беседе певца с музами. Поэтика антитезы здесь реализована как совершённый выбор между эстетизмом и религиозным служением: антиномическое соединение противоположностей (и эстетизм, и теургия) здесь немыслимо для поэта.

Далее, в отличие от пушкинской, но уже в согласии с лермонтовской моделью «Пророка» для реализации своей миссии герой Гиппиуса выходит навстречу толпе, однако этот выход к людям не завершается вербальным контактом. Для описания несостоявшейся коммуникации с толпой автор поэмы и моделирует ситуацию *действия* со стороны поэта и *противодействия* со стороны толпы:

Хотел быть нужным, — говорят, не нужен!
Ну, что ж? не нужен, — значит, замолчи! —
<…>
— Зажег свечу — звончее всех жемчужин… —
«Задуй свечу, — покорствуй, не звучи!..»

«Ты думаешь: ты пользу приносил, —
Кому-то был, на самом деле, дорог?
И с кем-то Божью правду сотворил —
И с ним делил надежду в общем горе?..
<…>
— Сияние в незримое — влекло! —
«Ах! Отвлечённина… Скажи — прямее!»
— Боролись чувственно — добро и зло… —
Увы! — Не чувствуют — не разумеют, —
Но тонкою, — но острою иглой
Пронзают душу, — злее не умеют…

Я замолчу… «Безогненный ответ…»
<…>
Я закричу!.. «Кричи себе на славу!..»
Зажали уши и пошли гулять… [9, с. 38–39]

Нужен — не нужен, «зажег свечу» — «задуй свечу», «я закричу» — «Кричи себе на славу», но при этом они же — «Зажали уши и пошли гулять». Что бы ни делал поэт, как бы творчески ни самовыражался — в толпе он вызывает только раздражение, поскольку она «не чувствует, не разумеет». Антитеза буквально управляет сюжетным развитием в конфликте поэта и толпы.

Вместе с тем поэтологическая модель «Лика человеческого» предполагает коммуникативный акт не только по горизонтали (автор — поэма — читатель, критика), но и по вертикали, что также выстраивает антитезу (мир явлений — мир сущностей).

В согласии со своей творческой программой в качестве источника поэзии автор понимает отнюдь не собственную личность, а «миры иные», лежащие за пределами эмпирического бытия. Поэзия для него — отнюдь не субъективное самовыражение, а уловленный им из инобытия «звон стихов иных»:

И не безволен мой нетвердый стих,
Он только вольности твоей покорен, —
Ты — там! Услышал звон стихов иных, —
И ты мне шлешь их: ветер через море
Летит — утешить человечье горе, —
На берегах — на берегах земных! [9, с. 33]

Вновь обращаясь к поэтике антитезы, Гиппиус противопоставляет «берега земные» и далекое «там», находящееся за пределами эмпирического восприятия. В чем-то это понимание похоже на фетовскую трактовку происхождения стихов, представленную им, например, в стихотворении «Одним толчком согнать ладью живую…» (1887):

> Одной волной подняться в жизнь иную,
> Учуять ветр с цветущих берегов… [13, с. 724].

Однако фетовское двоемирие сугубо эстетического характера, а у Гиппиуса оно напрямую связано с религиозным типом символистского миропонимания, включающего в свой состав связь с трансцендентным, выраженным не фетовской, но соловьевской лирикой. Отсюда для автора «Лика человеческого» вытекает важная поэтологическая задача — передать в слове «непостижимую тайну мира». «Ты» в приведенных стихах — умерший отец, уже пересекший границу физического мира и принадлежащий вечности, благодаря чему он непосредственно слышит «звон стихов иных», в то время как лирическому субъекту — существу земному — напрямик не дано их уловить: в его случае коммуникативная цепочка удлиняется за счет включения в нее *ветра*, выполняющего функцию связующего звена между двумя мирами.

Поэтика антиномии реализована поэтом-символистом Гиппиусом в другой сюжетной линии «Лика человеческого», и связана она с авторской феноменологией[7], центральная тема которой — переживание драматичности человеческой жизни, антиномической в своей основе (плоть — дух), и кроме того — страстная жажда богообщения; по словам Л. Гоготишвили, «символизм и <…> есть концепция диалога человека с Богом» [1, с. 167].

Антиномическое мышление было свойственно сознанию Гиппиуса еще в начале его творческого пути. Так, в статье «О новой точке зрения в русской критике» (1900), рассуждая об антитезе материи и духа, материализма и идеализма, укорененном в представлении современного человека, Гиппиус, не соглашаясь с таким положением вещей, подчеркивал не сугубый антитетизм, а их антиномию: «Это мировой человеческий закон — эти колебания раздвоенного сознания, идеализм и материализм. Они колеблются в сторону друг друга; сознание стремится к единству; сознание не доверяет ни единству только духа, ни единству только материи» [10, с. 23–24].

---

[7] См. подробнее: [5].

То же стремление преодолеть антитетический принцип, свойственный рационализму, и выйти мысленно к антиномическому единству противоположностей обнаруживаем и в программной статье Гиппиуса «Предчувствия» (1918). Рассуждая о понятиях *личная* и *народная жизнь*[8], писатель подчеркивает, сколь трудно мыслить эту антитезу антиномической целостностью:

> «Потому что для нас есть — неслитые в одно сознанное движение личные и народные жизни, но нет одной общечеловеческой жизни. Не должно быть сомнения, — мы не знаем ее как единство ни в ее явлениях, ни в нашем сознании. Но человеческая воля хочет единства — и напрягает сознание его найти. Искания единства выражаются в вероучениях о Боге. Переход от многобожия к единобожию и вызван, конечно, потребностью в единстве» [11, с. 102].

Антиномические построения в «Лике человеческом» закономерны и неизбежны, поскольку религиозное философствование выводит автора за пределы позитивистского опыта, опирающегося на логику, а всякий такой выход, по Канту, с неизбежностью приводит к антиномии. Не дискурсивное мышление, а исключительно религиозная мысль с опорой на веру в силах, по Гиппиусу, преодолеть логическую антитезу и выйти к антиномическому познанию, воспринимающему мир в его диалектической сложности и единстве[9]. В неопубликованном пояснении своего замысла «Лика человеческого» автор рассуждал: «По простейшему даже психологическому смыслу: оживленье смерти — немыслимо логически»[10]. И далее о том, что именно христианская диалектическая мысль превратила антитетические противоречия, открытые еще античной философией, в сложнейшие антиномии: «Основные метафизические и гносеологические темы в христианстве разрешены полностью: начало и конец вещей, единство и множественность[11], проблема движения, дух и материя, время

---

[8] Эти рассуждения созвучны проблеме, которую исследовал П.И. Новгородцев, наиболее полно раскрыв ее в труде «Об общественном идеале» (1917). В этой работе он рассуждал об антиномии бесконечных духовных потребностях личности и ограниченных формах общественной жизни.

[9] Наиболее известным в широких культурных кругах начала XX в. трудом, исследующим антиномии религиозного сознания, является «Столп и утверждение Истины» (1914) П. Флоренского. См. также современное исследование сочинений Флоренского с точки зрения антиномизма: [2].

[10] РО ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 96. Л. 15 об.

[11] *Вписано поверх зачеркнутого*: дух и материя, начало вещей начало и конец вещей.

и пространство»[12]. Приведенные суждения Гиппиуса подтверждают закономерную неслучайность антиномических построений и их развитие в «Лике человеческом».

Центральная фигура поэмы — автобиографичный в своей основе «я»-персонаж, осознаваемый автором антиномичным уже по своей изначальной природе — поэтому определяющийся через ряд оппозиций, таких как, телесность — духовность, смертность — бессмертие. В числе прочего он в одно и то же время и *объект изображения*, и *познающий субъект*: и в этом диалектическом тождестве противоположностей он прежде всего и представляет самостоятельный интерес для автора, являясь для него носителем особенного опыта, т. е. выступающий как трансцендентальное «я», ведущее познание, не сводящееся исключительно к эмпирическому и рациональному, а тяготеющее к феноменологическому восприятию трансцендентного бытия, и транслирующее свой опыт в художественном слове. Феноменология Гиппиуса в «Лике человеческом» проявляется в сюжетно оформленном познании и самопознании автобиографического субъекта, неразрывно сопровождаемого его рефлексией над этим процессом.

Гиппиус различает два вида познания, подчеркивая их оппозицию:

Если есть
Мышленье, мыслить — значит, числить. Здесь
Не численная утаилась тайна —
За мыслимым — немысленное знанье… [9, с. 251]

Численному, т. е. логическому мышлению неподвластна тайна внеэмпирического бытия. Однако, по утверждению поэта, есть другое знание, основанное на интуиции и вере, способное на большее, чем рационально-логическое. Подобно другим символистам, автор «Лика человеческого» считал, что за пределами эмпирического мира (к знанию о котором и приводит человеческая мысль, опирающаяся на позитивизм) расположен мир иной, «реальнейший», — по слову Вяч. Иванова, — неподвластный нормам, установленным кантовской гносеологией, но доступный усилиям интуиции и веры.

Среди кантовских антиномий Гиппиус выделяет ту часть четвертой динамической антиномии чистого разума, в которой доказывается неразрешимость идеи Бога (*существует безусловно необходимая сущность — не существует безусловно необходимая сущность*) средствами разума. И на этом основании в поэме Кант характеризуется

[12] РО ИРЛИ. Ф. 77. Ед. хр. 96. Л. 16.

прежде всего философом, отвергавшим ставшие традиционными доказательства бытия Бога[13]:

Ведь Кант пришелся папенькой — Ренану…
Был немец щуплый, — хоть солидным слыл —
За то, что в Кенигсберге отлучил —
Сияние от Духа, — предложив:
Взамен Христа, — почтить — Императив
Категорический: вот так — Осанна! [9, с. 276]

Вместе с Кантом в этом ряду нигилистов и отрицателей автор поэмы располагает и Ницше:

О, мир созвучий!.. Рифму, — рифму — к Нитцше!
Какая ж свище — в этой шибкой притче,
Чем некто — в Мюнхене гуляя: «прытче» —
Пришпилил, — шут!.. «Дух провонял давно…»
А нам-то — мнилось, — угонись, — поди ж ты:
«Европа дряхлая — как труп — гниет!» [9, с. 255]

Не подлежит сомнению, что выражения в приведенном фрагменте варьируют знаменитую ницшевскую фразу «Бог умер! Бог не воскреснет!» [12, с. 147], которую точно прокомментировал М. Хайдеггер: «Слова “Бог мертв” означают: сверхчувственный мир лишился своей действенной силы» [7, с. 246].

В отличие от Канта и Ницше «я»-персонаж гиппиусовской поэмы занят обратной задачей — отысканием аргументов в пользу доказательности божьего бытия:

Решаю так — мудрец я иль простак —
(Один с другим каким-то краем сходствен):
Есть — здание, так — стало быть — есть Зодчий, —
А Зодчему, — по малой мере родствен
План — здания; Его расчет и страх, —
Страх — творческий, — как предразмыслить бревна —

[13] Ср. суждение Гиппиуса в его «Записках по истории русской литературы»: «Существование Бога Лейбниц доказывал космологически. Он был последним из ученых, доказывавших существование Бога; вскоре после него философ Кант установил, что нельзя доказывать существование Бога» [8, с. 96].

Фундамент и цемент… Он, словом, строил, —
А выстроиться сам — не то, что храм, —
Сарай не мог бы — выдуматься сам.
Вот доказательство: оно простое
И древнее… Его же отверг сам Кант, —
Так верно же чего-нибудь — да стоит! [9, с. 275–276]

Разумеется, речь здесь идет о пятом — телеологическом — доказательстве бытия Бога Фомы Аквинского, в котором утверждалось, что целесообразность устройства мира указывает на существование Бога-Творца, упорядочивающего мироздание. В соответствии с ним Гиппиус разворачивает поэтическое уподобление мира архитектурному сооружению, а Бога — Зодчему, осуществившему свой план постройки бытия.

Для развития «рассуждающего» сюжета Гиппиусу была необходима другая точка зрения, не совпадающая с его собственным видением мира и человека. Таковой для него стало не только кантовское отрицание, но и «“культурное сознание” европейца нового времени», исторически возникшее в результате научной революции XVII–XVIII вв.:

Души, мол, — нет! А есть — «конгломерат» —
Каких-то там толканий и дрожаний, —

Есть — толчея!.. Добро бы — беснованье
Вилявых бесов — нет, частиц мельканье
<…>
А имя каждой из таких крупиц
(Беззвучнее им не дал бы названье —
Сам ад!) есть — атом… (вроде восклицанья, —
Когда не продохнешь, хоть — задохнись!) [9, с. 220–221]

В своих наблюдениях за развитием научной мысли Гиппиус выходит к антиномии: *душа есть — души нет*. Европейская научная мысль настаивает на материальности всего сущего, а значит, — и на невозможности существование бестелесной души. Персонаж Гиппиуса, напротив, веруя в духовные начала бытия, формулирует собственный символ веры, идущий вразрез с европейским сциентизмом:

Я не спирит, столов я не вертел,
Я душ, тела забывших не тревожил, —

Я адских бы проклятий не презрел,
Но не склонился бы к тщете безбожья:
Я знаю Бога! [9, с. 228]

Научная картина мира, по мнению Гиппиуса, — проявление умственной слепоты современного человека, ограничивающая его знание о действительности. Безобманным осознанием бытия может считаться лишь то, из которого вынуты формальная логика и сугубо научное объяснение, т. е. по существу — феноменологическое восприятие.

Как бы временно заняв позицию научного европейца, «я»-персонаж поэмы воочию увидел чудовищное в своем насилии и безнравственности земное существование:

А вкруг шумел парад веков вселенский,
Вой и галдеж — бесовских голосов…
<…>
И — покупают на продажах — тело,
Распределяя веско меж собой;
И режутся из-за одной постели —
Кому достанется — на миг ночной; —
И волочатся за чужой женой, —
И — жертвуют за женщину мечтой.

И — вешают — на взмыленных веревках,
Борцов — за то, что страстны и честны;
И — подлецам житьё, — и — жить неловко —
Тому, кто верит иначе, чем — вы, —
Тесня рабов и вызволяя войны…
И — все мы вместе взятые — черны, —

Как — головни!.. Все это — есть и — было, —
А — будет ли?.. Не мыслю, — не приму —
Такого омерзительного мира, —
И раньше времени — усну, умру, —
Но не пойду, — не разделю на пире —
Ни рюмки! — с тем, кто — праведных теснит… [9, с. 260–263]

Совершая своеобразное нисхождение в ад земной жизни, поэт приходит к заключению: «мир лежит во зле!» [9, с. 264], а значит, над всем царствует смерть и тление. Научному мировоззрению, сделав-

шему ставку на рациональные пути познания, мир раскрывает себя как антитезу *жизнь — смерть*, разворачивающуюся во времени, демонстрируя в его современном состоянии превосходство последней. Между тем «научной трезвенности» Гиппиус противополагал внутренний опыт своего «я»-персонажа, охваченного томлением духа и стремящегося к созерцанию сущностей своим внутренним взором. Вследствие этого он постигает мир не в традиционных для рационализма антитезах, а в религиозных антиномиях, где противоположности синхронно пребывают в состоянии борьбы и единства в целостном составе бытия. Ключевая среди них: *смерть есть — смерти нет*.

Исследуя дуализм мира, созданного божественным промыслом, поэт особо выделяет антиномию жизни и смерти. Но если факт смертности неопровержим, то идея вечной жизни не столь очевидна:

И — смерти нет! — Как — сути, как — явленья, —
Как крови божеской… Она не зло,

Но — райской плоти в мире, — исступленье —
Перед неправедном мирским томленьем —
Нет смерти — в облике… Скелет? Число?..
<…>
И, если — хищным пламенем дыша —
Нам чудится! — она отсель нас хитит, —
<…>
Мы обольщаемся — не ею!.. Смерти — нет… [9, с. 263–264]

Далее Гиппиус разворачивает фантасмагорическую картину «живого зла», противоборствующего со светом и добром и управляющего смертью:

Но мир лежит во зле! И вот — ответ
На ужасы всего: Оно — живое:
Оно с тех пор, как сталось, выло, воет —
И будет выть — и злиться мертвой волей, —
На пламенеющий рыкая — Свет!.. <…>

Дотоле — смерть — как бы вольна, — властна —
Злом вынуждаемая — миром править,
Сама себя уж тем мертвецки славя, —
Что Злу в угоду — шулерски счисляет,

Что Духа нет, — и этим упраздняет
Вселенную, что Духом воззжена… [9, с. 264–265]

Противодействие земных явлений жизни и смерти снимается в антиномическом синтезе — бессмертии. В связи с этой идеей в поэме возникает тема Рождества, трактуемого автором как чудо воплощения, приход в мир добра, истины и света; как залог и обетование преодоления смерти («смертию смерть поправ»). В момент Рождества Христова снимается онтологическое противоборство света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти:

Но мир — во Зле… Я нашепчу привет
Тебе — из книги пламенных сказаний:
Его поведал мне бывалый дед —
И книгочий, и умудренный странник, —
И не поверили: сказали — бред…
Родился мальчик: Мальчик тот был — Свет! [9, с. 266]

Это происходит в том числе и благодаря догматической антиномичности природы младенца-Христа, соединившего в себе божественное и человеческое естество. Волхвы в поэме пришли поклониться младенцу как чуду, сочетающему в себе смертное и бессмертное:

И кланялись, и почитали прах —
Прах человеческий и несказанный! [9, с. 270]

Утверждению факта смертности человека Гиппиус противопоставляет свою веру в субстанциональное свойство человеческой души — бессмертие, которое переживается «я»-персонажем поэмы не столько в качестве умозрительного понятия, сколько в виде напряженного экзистенциального чувствования. Вглядываясь в своего «внутреннего человека», лирический субъект, совмещающий в себе, как уже говорилось выше, и объект, и субъекта познания, обнаруживает в глубине своей души подтверждение ее бессмертной сущности:

Я воскресенье потому зову,
Что я его, — как блеск внезапный — чую…
Я родился — и для того живу,
Чтобы осилить тягу праха злую… [9, с. 227]

Без сомнения, эти строки «Лика человеческого» созвучны словам Первого послания Коринфянам ап. Павла: «Тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие» (1 Кор. 15: 52). Самопознание «я»-персонажа поэмы и направлено не столько на самоопределение в своем земном существовании, сколько на метафизическое самоосуществление себя в бессмертии:

Я не погибну, — я рожден — бессмертным;
Меня земля стремительно стремит! —

Воскреснем все! Твоим дыханьем свыше,
По возгласу архангельской трубы… [9, с. 64]

Кульминацией для «я»-персонажа поэмы становится его мистическое прикосновение к высшей истине — Богу, являющемуся для него тем существом, в котором разрешаются все антиномии. Экстатическое единение персонального «я» с трансцендентным несет ему переживание полноты единственно подлинного бытия. Духовно-религиозные усилия привести противоречия собственной антиномичной природы к высшему единству возвышают «я»-персонажа до постижения Непостижимого:

О, пусть томленью моему поверят, —
Мне смерть порукой: я узрел Тебя! [9, с. 63]

Встреча с Богом открывает ему истину о грядущем преображении мира. В этом новом бытии примиряются любые противоположности — то, что кажется невозможным для рационального рассудка, становится нормой для религиозного сознания, способного совмещать противоречия.

Христос — воскрес! Вселенная готова —
Преобратить истленье — в божество! [9, с. 85]

Таким образом, автобиографичный «я»-персонаж «Лика человеческого», ярко осознающий противоречия как персонального существования, так и всеобщего бытия, различает их как антитетические и антиномические. В то время как мышление антитезами и восприятие мира, основанного на непримиримых противоположностях, поэт связывает с рациональным, логическим познанием, привилегией религиозного гнозиса, с его точки зрения, является опознавание

антиномической природы бытия. В результате, в советской действительности 1920-х гг., в условиях нарастающего атеизма Гиппиусу, по-прежнему остававшемуся в новых условиях поэтом-символистом, гораздо важнее было не столько установление антиномизма как гносеологического инструмента познания диалектической сложности истины, которая, по слову Флоренского, всегда антиномична, сколько утверждение наличия антиномий в самом составе бытия, в ее метафизическом измерении, где противоположности являют собой полюса, объединяющиеся высшей целостностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Гоготишвили Л.* Рецепция символизма в гуманитарных науках (лингвофилософский аспект) // Литературоведение как литература. М.: Языки славянских культур; Прогресс-традиция, 2004. С. 148–175.
2. *Горячев Д., свящ.* Антиномика Флоренского. Белгород: Политерра, 2022. 172 с.
3. *Иванов-Разумник Р.В.* «Три богатыря» // Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика. Статьи критические. Пб.: Колос, 1922. С. 128–131.
4. *Игошева Т.В.* Поэтология Владимира Гиппиуса в поэме «Лик человеческий» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2025. № 3. С. 84–89.
5. *Игошева Т.В.* Феноменология Владимира Гиппиуса в поэме «Лик человеческий» // Словесность и история. 2025. № 4. С. 185–203.
6. *Тименчик Р.Д.* К изучению языка русской поэзии XX века // Мат. XXVI студенч. научн. конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. С. 58–59.
7. *Хайдеггер М.* Ницше: в 2 т. / пер. с нем. А.П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2007. Т. 2. 604 с.

Источники

8. *Гиппиус Вл.* Записки по истории русской литературы. Пг.: Тип.-лит. А.Ф. Маркова, [б. г.]. 374 с.
9. *Гиппиус Вл.* Лик человеческий. Пб.; Берлин: Эпоха, 1922. 278 с.
10. *Гиппиус Вл.* О новой точке зрения в русской критике // Мир искусства. 1900. Т. 4. № 13 и 14. Отд. II. С. 21–24.

11. *Гиппиус Вл.* Предчувствия // Мелос: Книги о музыке / под ред. Игоря Глебова и П.П. Сувчинского. СПб.: Гос. тип., 1918. Кн. 2. С. 97–117.
12. *Ницше Ф.* Собр. соч. М.: Изд. книгопродавца М.В. Клюкина, [1901]. Т. VII: Веселая наука / пер. А. Николаева. 329 с.
13. *Фет А.А.* Полн. собр. стихотворений / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Б.Я. Бухштаба. Л.: Сов. писатель, 1959. 836 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
14. *Флоренский П., свящ.* У водоразделов мысли: в 2 т. М.: Академический проект, 2017. Т. 1. 684 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-486-492
https://elibrary.ru/EXTYCD
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

МЕТАФОРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ VS ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

© 2026 г. Л.А. Лучинина

Исследование выполнено при поддержке программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» БФУ им. И. Канта

Аннотация: В статье представлена попытка соотнесения различных взглядов русских авангардистов на феномен метафоризации. Выделена магистральная линия в осмыслении данного феномена на уровне «теоретического» дискурса: *метафора* воспринимается авангардистами как «ходуля» — инструмент, присоединяемый к «телу» текста извне, ограничивающий органическое существование слов в нем и тем самым умерщвляющий текст. Также при обращении к авангардистским метатекстам установлен статус *слова*, как «естественного» компонента текста: «самовитое» слово описывается как организм, способный к жизнедеятельности и мифопорождению. Соотнесение указанных позиций позволило рассмотреть возможность выделения антиномии *метафора/слово*, ранее не являвшейся предметом описания в исследованиях, посвященных авангардистской метафорике. В выделенной антиномии метафора обладает чертами мортальности, а *слово* осмысляется как витальный феномен. Однако на уровне поэтического дискурса фиксируется смешение и смещение компонентов данной антиномии: 1) для раскрытия идеи самоценности *слова* авангардисты используют механизм метафоризации, т. е. противопоставленность «живого» *слова* «мертвой» *метафоре* стирается, поскольку они оказываются структурно связаны внутри поэтического текста, 2) корпус авангардных метафор включает примеры соотнесения *слова* как с витальными, так и с мортальными компонентами, что размывает представление о витальности слова и формирует дополнительную зону антиномичности внутри семантического поля данного компонента. Со-противопоставленность всех указанных позиций свидетельствует также о внутренней системной антиномичности концептуального пространства и художественной практики русского авангарда.

Ключевые слова: авангард, метафора, художественное слово, поэтический текст, метатекст

Информация об авторе: Лада Александровна Лучинина — аспирант, старший преподаватель, Высшая школа коммуникаций и креативных индустрий БФУ им. И. Канта, ул. А. Невского, д. 14, 236041 г. Калининград, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-7461-352X

E-mail: LaLuchinina@kantiana.ru

Для цитирования: *Лучинина Л.А.* Метафоры русского авангарда: теоретический vs поэтический дискурс // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 486–492. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-486-492

METAPHORS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE: THEORETICAL VS. POETIC DISCOURSE

© 2026. Lada A. Luchinina

Acknowledgements: The research was supported by funds provided through the Russian Federal Academic Leadership Program “Priority 2030” at the Immanuel Kant Baltic Federal University.

Abstract: The article compares various opinions of Russian avant-garde artists on the phenomenon of metaphorization. The main theses for understanding this phenomenon at the level of “theoretical” discourse are highlighted: the avant-garde artists refer to metaphor as a “stilt” and perceive it as an instrument that is attached to the “body” of a text from the outside, limiting the organic existence of words within the text and killing it. In addition, by referring to avant-garde metatext, the status of the word as a “natural” component of the text has been established: the independent word is described as an organism capable of vital activity and creativity, as well as the creation of myths. By comparing these positions, it has been possible to identify the antinomy “metaphor/word”, which has not previously been explored in studies on avant-garde metaphors. In this antinomy, the metaphor is characterized by its mortality, while the word is seen as a vital phenomenon. However, at the level of poetic discourse, there is a mixture and displacement of the components of this antinomy: 1) to reveal the idea of the self-value of the word, the avant-garde uses the mechanism of metaphorization, so the opposition between the “living” word and the “dead” metaphor is erased, as they are structurally connected within the poetic text, 2) the list of avant-garde metaphors includes examples of the word being associated with both vital and

mortal components, which blurs the concept of the vitality of the word and creates an additional zone of antinomy within the semantic field of this component. The correlation and opposition of all these positions also testify to the internal systemic antinomy of the conceptual space and artistic practice of the Russian avant-garde.

Keywords: avant-garde, metaphor, artistic word, poetic text, metatext

Information about the author: Lada A. Luchinina, PhD student, Senior Lecturer at the Higher School of Communications and Creative Industries at Immanuel Kant Baltic Federal University, A. Nevskogo St., 14, 236041 Kaliningrad, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0007-7461-352X

E-mail: LaLuchinina@kantiana.ru

For citation: Luchinina, L.A. "Metaphors of the Russian Avant-Garde: Theoretical vs. Poetic Discourse." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 486–492. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-486-492

Программной установкой литературной практики русского авангарда было стремление к поиску новых художественных форм и — шире — новых средств осмысления мира и концептуализации действительности. Авангардистское новаторство строилось как на отрицании существующих подходов к творчеству и сложившихся традиций, так и на утверждении необходимости создания нового поэтического инструментария. Эти позиции осмыслены в ряде авангардистских метатекстов, например, в футуристическом манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912 г.): «Прошлое тесно <…> Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности» [2, с. 129]. Далее эта установка сохраняется и обозначается и во многих других программных текстах: ср. «Supplementum к поэтическому контрапункту» (1914 г.): «мы изжили старое искусство» [2, с. 136], «Два последних слова» (1916 г.): «мы отвергаем прошлое, все прошлые школы» [2, с. 188], Программа ЛЕФ (1923 г.): «в мастерстве — право откинуть старье» [2, с. 210] и т. д. Отказ от следования традиции в художественном творчестве формирует лакунарную зону, средством заполнения которой для авангардистов выступало новаторство на различных уровнях — от фонетического, где реализуется идея создания «новой азбуки для новых звуков» [2, с. 136] («Supplementum к поэтическому контрапункту», 1914 г.), до тематического — «мы выдвинули впервые новые принципы творчества, мы во власти новых тем» [2, с. 131] («Садок судей» II, 1914 г.).

Ассортимент конкретных инструментов тексто- и смыслообразования, используемых в поэтической практике, также подлежал пересмотру со стороны авангардистов. В частности, *метафора*, являющаяся одним из базовых тропов, традиционно задействуемых в организации художественного текста, на уровне «теоретического» дискурса[1] авангарда отвергалась как ненужный механизм, поэтический «костыль», средство избыточной эстетизации.

Одной из причин такого восприятия метафоры русскими поэтами-новаторами начала XX столетия могло быть влияние идей У. Уитмена. К. Чуковский в работе, посвященной творчеству американского автора, приводит свидетельства увлечения уитменством В. Хлебникова, В. Маяковского и др.; отмечает, что, в целом, творчество русских футуристов в ранний период несет на себе «явный отпечаток поэтики Уитмена» [5, с. 280]. Развивая этот тезис, В. Альфоносов и С. Красицкий делают ссылку непосредственно на позицию У. Уитмена, релевантную и для осмысления творчества русских авангардистов: «Я и подобные мне убеждаем не метафорами, не стихами, не доводами, мы убеждаем тем, что существуем» [1, с. 10]. Противопоставленная жизнетворчеству метафора теряет для авангардистов свой статус средства воздействия/убеждения; сам принцип поэтической метафоризации, построенный на образном мышлении, воспринимается как «неубедительный», и, соответственно, нецелесообразный, о чем впрямую пишет, например, Н. Кульбин: «метафора — сказанное в переносном смысле, следовательно, не вполне убедительное» [3, с. 56].

Значимость орнаментальной функции метафоры также подвергается критическому осмыслению в теоретических работах авангардистов. В частности, А. Крученых в «Кукише пошлякам» описывает феномен метафоризма через заимствованный у В. Маяковского образ «поэтических ходулей» — метафоры (а также эпитетов и других тропов), ситуативно поддерживая текст, неизменно ведут его к умиранию, представляя собой «явные признаки конца» [4, с. 52]. В данной позиции, вероятно, А. Крученых во многом отталкивается от идеи собственной витальной силы слова, разрабатываемой им и его единомышленниками в раннеавангардистских метатекстах. Если метафоры — «ходули» (не «ноги», как часть «тела» текста, а именно «ходули»), т. е. дополнительный «внешний» инструмент, с одной стороны поддерживающий, но с другой — регламентирующий (ограни-

[1] Компонентами «теоретического» дискурса авангарда здесь и далее называются позиции, обозначаемые в метатекстах и программных работах, а также факты жизнетворчества, определявшие концептуальные установки русского авангарда.

чивающий) организацию текста, то метафора становится также препятствием и для самостоятельного развития *слова*.

В этом контексте на уровне теоретического дискурса русского авангарда мы обнаруживаем тенденцию к отрицанию метафоры как избыточного механизма; возможно, это отрицание — в пользу раскрытия свободы действия «слова как такового». Способность *слова* к автономному существованию и развитию в тексте (в том числе без использования тропов, в частности, метафор и других интегрируемых автором в текст поэтических механизмов) утверждается во многих авангардистских метатекстах через номинации и характеристики: «самовитое слово» [2, с. 129] («Пощечина общественному вкусу», 1912 г.), «слово — живой организм», «слово-жизнедеятель» [2, с. 136] («Поэтические начала», 1914 г.) и т. п. Встроенность *слова* в контекст «естественной» (органической) жизни предполагает расширение границ поэтического творчества от области художественного — к пространству бытия языка. На следующих этапах развития данной концепции в представлении авангардистов *слово* оказывается способным не только к жизнедеятельности, но и к самостоятельной продуктивной деятельности — смыслопорождению и мифотворчеству, что описывается, например, в «Садке судей II» (1914 г.): «мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот» [2, с. 131]. При этом деятельность *слова* и обращение поэта к этой деятельности рассматривается на уровне теоретического дискурса авангарда не как художественный акт (акт, которому присуща «художественность»), а как естественное действие. В связи с этим в Декларации «Слова как такового» (1913 г.) критика предшествующей поэтической традиции строится на противопоставлении неактуального для авангардистов стремления через поэзию «разобраться в человеческой душе» продуктивной идее «прямого» обращения к слову — будетляне должны «жить словом как таковым, а не собой» [2, с. 139].

Таким образом, на уровне теоретического дискурса русского авангарда можно выделить опосредованно раскрываемую в сопрягающихся метатекстах антиномию *метафора/слово*: при этом *метафора* рассматривается как «ходуля» — инструмент, искусственно принесенный извне и имеющий скорее мортальную силу (метафора как «признак конца»), *слово* же осмысляется как органический естественный феномен, обладающий витальной силой (слово как живой организм, способный к мифотворчеству).

В художественных текстах, т. е. на уровне поэтического дискурса, можно обнаружить смещение и смешение компонентов данной

антиномии: во многих стихотворениях авангардистов самоценность *слова* раскрывается через систему *метафор,* в связи с чем противопоставленность *слова метафоре* частично стирается, поскольку они оказываются структурно связаны внутри поэтического текста.

В ряде случаев через метафору осмысляется собственная жизнь *слова-организма*, наделяемого чертами реальных живых существ — птиц, например, у В. Хлебникова: «*вылетят птенчики из тихого слова*», зверей — типа «*слов торопящееся стадо*» у Д. Бурлюка [6, с. 196] или насекомых — как в тексте А. Крученых: «*жужжат мохнатые слова*» [8, с. 93]. В сходных контекстах слово может быть также соотнесено в структуре метафоры с конкретным субъектом, человеком — например, у В. Маяковского: «*слов звонконогие гимнасты*» [9, т. 2, с. 144], у Д. Бурлюка: «*слов дружно шагающих роты*» [6, с. 150] и т. п. Данные примеры иллюстрируют представление авангардистов об органической природе слова, а метафора служит средством раскрытия данного представления.

Также в ряде поэтических текстов через метафоры обозначается продуктивный потенциал *слова*, его способность к созиданию и порождению —например, у А. Крученых *слово* метафорически соотносится с конкретными биологическими единицами, способными к репродукции: «*слова мои — занозы / сперматозоиды / Я щедрым заездом бросаю их в толпу — / Что они там зародят?*» [8, с. 149], у В. Маяковского через метафору утверждается способность слова к созданию новых смыслов и контекстов: «*каждое слово душу новородит*» [9, т. 1, с. 183], а в текстах Д. Бурлюка *слово* метафоризируется как инструмент воскрешения: «*о, воскреси, губитель, словом*» [6, с. 140]. В представленных текстах заключены образцы типичных для поэзии авангарда контекстов, раскрывающих идею витальности *слова*.

Однако пространство поэтического дискурса русского авангарда содержит в себе также и разнообразные примеры метафоризации *слова* как разрушающего/травмирующего элемента — например, оружия, как у В. Каменского: «*слово — сабля из ножон*» [7, с. 195], у В. Хлебникова: «*царапай мировой слух плеткою свежих слов*» [10, с. 240] или орудия, обладающего губительной мортальной силой, что отражено, в частности, в текстах А. Крученых: «*как молоток влетело в голову отточенное слово*» [8, с. 144], В. Маяковского: «*гвоздями слов прибит к бумаге я*» [9, т. 1, с. 208] и др. Так, на уровне поэтического дискурса представление о витальности слова размывается; наличие двух противопоставленных подходов к метафоризации слова и двух задаваемых этими подходами поэтических контекстов, формирует дополнительную зону антиномичности внутри семантического поля данного компонента.

Со-противопоставленность всех указанных позиций позволяет очертить последовательно конструируемую и размываемую систему антиномий, определяющих некоторые особенности поэтики русского авангарда: 1) на уровне «теоретического» дискурса *метафора* оказывается противопоставлена *слову* по признаку мортальности / витальности; 2) этот же признак оказывается определяющим для выделения антиномии *слово порождающее/слово разрушающее*, осмысляемой через систему метафор на уровне поэтического дискурса; 3) соотнесение двух авангардных дискурсов (теоретического и поэтического) обнаруживает определенную непоследовательность в формировании концептуального пространства и его преломлении в художественной практике. На уровне «теоретического» дискурса метафора отрицается, а на «практическом» (поэтическом) уровне используется. Представляется, что данный факт может быть осмыслен как свидетельство внутренней системной антиномичности русского авангарда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Альфонсов В.Н.* Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. 752 с.
2. *Бродский Н.Л.* Литературные манифесты: от символизма до «Октября». М.: Аграф, 2001. 374 с.
3. *Воробьев И.С.* Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). СПб.: Композитор, 2008. 256 с.
4. *Крученых А.Е.* Кукиш пошлякам. М.: Гилея, 1992. 58 с.
5. *Чуковский К.И.* Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. М.: Прогресс, 1969. 304 с.

Источники

6. *Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 592 с.
7. *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1966. 507 с.
8. *Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб.: Академический проект, 2001. 480 с.
9. *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: в 13 т.: М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1: 1912–1917. 482 с.; 1956. Т. 2: 1917–1921. 538 с.
10. *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 2: Стихотворения, 1917–1922. 609 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-493-502
https://elibrary.ru/EXYMCB
УДК 82.0
Научная статья / Research Article

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЧНАЯ ПРИРОДА БЫТА В ФИЛОСОФСКОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВОСПРИЯТИИ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

© 2026 г. К.И. Беляев, Е.П. Беляева

Аннотация: В статье рассматривается антиномичная природа быта как онтологической категории в философском и художественном восприятии писателя-модерниста С.Д. Кржижановского. Анализируется онтологическая система автора, положения которой раскрываются в театроведческой работе «Философема о театре»; она включает в себя четыре категории: бытие, быт, бы, 0 (небытие). Концепция может быть экстраполирована на мировоззрение и художественный метод писателя. В понимании автора быт предстает субстратом бытия, его неподлинной копией и находится между бытием и небытием. В этом выражается антиномическая природа быта: в нем реализуются как бытийные, так и небытийные качества. При этом быт обладает и рядом свойств, противоположных категории «бытие»: зримость, множественность и изменчивость. Однако, несмотря на свою доступность к чувственному восприятию, быт не может быть познан в своих проявлениях: «пестротность» действительности приковывает взор, но не позволяет постичь вещь как таковую. Автор обнаруживает несколько путей выхода из бытового пространства, также вытекающих из антиномичности этой категории. Выход из быта в бытие возможен благодаря любви как универсальному инструменту познания, из быта в бы — через творческий акт. Художественная реализация изложенных положений анализируется на примере новеллы «Собиратель щелей».

Ключевые слова: С.Д. Кржижановский, антиномичность, «Философема о театре», онтологическая система, бытие, быт, небытие

Информация об авторах: Кирилл Игоревич Беляев — младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; аспирант, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-0824-5905

E-mail: lightlukas2104@yandex.ru

Екатерина Павловна Беляева — магистрант, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0005-0748-1710

E-mail: sailor.moon@mail.ru

Для цитирования: *Беляев К.И., Беляева Е.П.* Антиномичная природа быта в философском и художественном восприятии С. Кржижановского // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 493–502. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-493-502

THE ANTINOMIC NATURE OF EVERYDAY LIFE IN THE PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC PERCEPTION OF S. KRZHIZHANOVSKY

© 2026. Kirill I. Beliaev, Ekaterina P. Beliaeva

Abstract: The article explores the antinomic nature of everyday life as an ontological category in the philosophical and artistic worldview of the modernist writer S.D. Krzhizhanovsky. The analysis focuses on the author's ontological system, outlined in the theatre study "The Philosophical Idea of Theatre," which comprises four categories: being, everyday life, would-be (by), and 0 (non-being). This concept can be applied to the writer's worldview and artistic method. According to the author, everyday life appears as a substratum of being, its unauthentic copy, positioned between being and non-being. This reflects the antinomic essence of everyday life, where both existential and non-existential qualities are manifested. Additionally, everyday life possesses properties opposite to the category of "being," such as visibility, multiplicity, and variability. Nevertheless, despite its accessibility to sensory perception, everyday life cannot be fully grasped in its manifestations: the "patchwork" nature of reality captivates the gaze but prevents the comprehension of things as they are. The author identifies several paths to exit the everyday life, stemming from the antinomic nature of this category. Escaping everyday life into being is possible through love as a universal tool of cognition, while the transition from everyday life into would-be (by) is achieved through creative action. The artistic embodiment of these ideas is analyzed through the example of the novella "The Collector of Cracks".

Keywords: S.D. Krzhizhanovsky, Antinomy, "the Philosophy of Theater", Ontological System, Being, Would-be (by), Non-being

Information about the authors: Kirill I. Beliaev, Junior Researcher, Laboratory of Textology and Scientific Editorship of Leo Tolstoy, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; PhD student, Department of Theory of Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0001-0824-5905

E-mail: lightlukas2104@yandex.ru

Ekaterina P. Beliaeva, Master's student, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Leninskiye gory, 1, 119991 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0005-0748-1710

E-mail: sailor.moon@mail.ru

For citation: Beliaev, K.I., Beliaeva, E.P. "The Antinomic Nature of Everyday Life in the Philosophical and Artistic Perception of S. Krzhizhanovsky." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 493–502. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-493-502

С.Д. Кржижановский — автор-модернист, период писательской активности которого приходится, главным образом, на 1920–1940 гг. Одной из художественных и философских констант творчества Кржижановского является антиномичность быта как онтологической категории: к обозначенной теме писатель обращается как в своих теоретико-философских, так и художественных произведениях. В этом отношении наиболее знаковой работой можно признать «Философему о театре» (1923), где автор подробно описывает свою онтологическую концепцию. Отдельные ее аспекты, изолированные от театральной темы, множественно претворяются в других произведениях писателя, что позволяет судить о ее устойчивости и универсальности в рамках творчества автора. Несмотря на это, онтология Кржижановского представляется еще мало изученной темой; среди работ, посвященных ее обстоятельному рассмотрению, мы можем отметить, пожалуй, лишь статью В.В. Петрова «Бытие и логика в философской прозе Сигизмунда Кржижановского» [6]. В нашем исследовании мы обратимся к авторской концепции бытия в связи с антиномичностью одной из онтологических категорий, рассматриваемых писателем, — быта.

Согласно «Философеме о театре», онтологическая концепция Кржижановского включает в себя четыре категории, выделяемые пу-

тем словесной и смысловой игры: писатель берет наиболее «полную» из них — бытие — и, путем последовательного усечения графем и смыслов, достраивает собственную картину миропорядка вплоть до полного ее истощения, низвержения в Небытие («Беру слово “Бытие” и отрываю ему два конечных знака: быт. Оборвав к этому тупое “т”, оставляю: бы. Делаю то же со смыслом, что и с буквами: как от слова к слову все меньше звучания и знаков, так и от смысла к смыслу: все меньше сутей, убывает и малеет бытие. Дальше не пойду: как ни черны мои чернила, ночь небытия чернее» [14, т. 4, с. 52]). Итак, итог проделанной операции — следующие категории: *бытие* (т. е. подлинное существование); *быт* (существование мнимое, или действительность, доступная рецепции); *бы* (пространство фантазмов и фантазии, т. е. свободной творческой мысли; в контексте «Философемы о театре» Кржижановский рассматривает категорию преимущественно в рамках театральной темы, однако оставляет указания, позволяющие судить о возможности ее экстраполирования и на литературу: «Подымается и опускается занавес. Подымаются и падают страницы. И из-за занавеса, и со страницы — одно и то же. Лишь разно и разным данное» [14, т. 4, с. 44]); *0* (или небытие как ничто, несуществование, которого Кржижановский в тексте статьи практически не касается, однако регулярно обращается к нему в художественных произведениях через ряд мотивов, с небытием ассоциирующихся: щелей, пустот, тьмы, смерти, сна и т. д.). В центре авторского внимания — несмотря на то, что работа театроведческая, — находится преимущественно противопоставление бытия и быта как подлинного и мнимого — или, следуя за И. Кантом, ноуменального и феноменального; обозначенные оппозиции можно назвать одной из констант как теоретических, так и художественных работ писателя.

По Кржижановскому, быт — лишь неподлинная копия, «субстрат» бытия: «Быт, формулируя кратко, — это явление, играющее в вещь; мнимость, притворяющаяся реальностью; бессильные тени, пробующие хоть контурами поподражать подлинным вещам» [14, т. 4, с. 54]. Однако причины возникновения быта в той форме, в которой он воспринимается автором, Кржижановский-теоретик не раскрывает: согласно авторской мысли, бытие творит быт в силу непостижимого парадокса:

> «Но вещи, которые легко мыслимы без теней, которым тени для их бытия не нужны и излишни, все же неизменно обрастают движущимися пятнами теней. Нумен, вещь в себе, которой достаточно себя для себя, все же, вопреки всяким логикам и мыслимостям, обрастает феноменами <…> Это чисто онтологический факт, окруженный многообразием непонима-

ний: “зачем сущностям нужны призрачности, нуменам — феномены?” Всякий не понимает это по-своему. И я тоже» [14, т. 4, с. 50].

«Непонимание» это все же находит разрешение — по крайней мере, в художественном мире писателя. Противоположный полюс мироздания формируется небытием — так же, как и бытие, единым, но качественно иначе — в том смысле, в котором Вл.С. Соловьев, на философию которого очевидно опирается Кржижановский при разработке собственной онтологической концепции, понимает «отрицательное единство»: «Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою» [7, с. 552]. Небытие, по Кржижановскому, и есть абсолютная нерасчлененная пустота, мир теней и щелей, проникающих в быт и дробящих вещи. Идея эта художественно отображена в новелле «Собиратель щелей» (1922) через вставной нарративный элемент — сказку об Отшельнике, проповедующем единство щелям: «Худо быть Божьему миру не целу. Вы, щели, раскол вщелили в вещи. <…> И гибнет от вас единство и братское слияние вещи с вещью <…> Смиритесь, сестры щели, умерщвляйте плоть свою. Ибо что она: пустоты извитие. Только» [14, т. 1, с. 467]. Таким образом, бытовое пространство формируется на стыке бытия и небытия; небытийные эманации — пустоты, щели, тени — формируют его, заставляя вещи как бы «обрастать контурами» и, как следствие, разъединяться. Быт оказывается «пограничной» категорией, находящейся между бытием и небытием — двумя полюсами мироздания; он антиномически сочетает в себе бытийные и небытийные черты, для него равно не характерны ни полнота существования, ни абсолютное отсутствие его. Все, что остается быту, ничем подлинно не являющимся, — это, выражаясь словами автора, «притворяться» бытием: «Быт, формулируя кратко, — это явление, играющее в вещь; мнимость, притворяющаяся реальностью; бессильные тени, пробующие хоть контурами поподражать подлинным вещам» [14, т. 4, с. 54].

Однако антиномичная природа быта не оставляет возможностей для воссоздания сколько-нибудь правдоподобной кажимости: основные качества обозначенной категории во всем противоположны бытийным (т. е. незримости, единству и неизменности): быт зрим, множественен и изменчив соответственно. Художественное претворение этих качеств формируют абрис реальности в духе Ф. Кафки, отобразившего в своих произведениях модели существования [10], зациклившегося в дурной повторяемости. Для Кржижановского быт олицетворяет уклад, заставляющий жизни людей «вращаться вокруг

неподвижной точки»; он оказывается вместилищем «недомолвок и лжи», одиноких людей, «выключенных из всего, ущербных и мучимых чувством неполноты» [14, т. 4, с. 61]. Автор не испытывает никаких иллюзий относительно обаяния бытового пространства, в отличие от, например, М.А. Булгакова, для которого вещи, полнящие быт, суть «Вещи с большой буквы», без которых «немыслима жизнь» и «отсутствие которых — помеха творчеству» [13, с. 275]. Для Кржижановского подчиниться власти феноменов — вещам овеществленным — значит стать их рабом, сорваться в «фетишистское приобретательство», которым болен обыватель — субъект быта: «Сначала, покупая вещи, он думает, что он приобрел вещь: потом оказывается, что вещи приобрели в собственность его. И получается: не утварь у твари, а тварь у утвари» [14, т. 4, с. 107].

Интересно, что быт — единственно зримая онтологическая категория, но оттого не более доступная для сущностного восприятия: «пестротность» действительности приковывает взор, но не позволяет постичь вещь как таковую, и даже наоборот — мешает ее познанию («…философия, чтобы видеть вещи, поворачивается к ним не глазом, а спиной» [14, т. 4, с. 43]). В связи с этим в текстах теоретических работ и художественных произведений писателя обнаруживается тесная взаимосвязь образа глаза и быта, построенная на оксюмороне. Устанавливается обратная зависимость между зримостью и реальным зрением: чем больше смотришь, тем меньше видишь; чтобы добраться до сути вещи, нужно как можно больше «отдалить» ее, исключить из перцептивного поля. В статье «Арго и Ergo» (1918) автор пишет: «…Те вещи <Идеи вещей — *К.Б.*, *Е.Б.*> — до них руке не дотянуться, глазом не достать, — но верю: они суть: за далями, вне касаний, там, где окончились линии зрительных осей и погасли краски» [14, т. 5, с. 506]. Однако необходимо отметить, что образ глаза фигурирует в текстах Кржижановского (например, в новеллах «Четки» (1921) и «В зрачке» (1927)) и в ином контексте, связанном с ракурсом миросозерцания отдельно взятого человека; его появление детерминировано культурным представлением о глазе как о накопителе и проводнике знаний, что зафиксировано в мифологической и языковой близости концептов «видеть» и «понимать/знать» [1, с. 8]. Эта же образная интерпретация фиксируется в «Философеме о театре»: «Кант вынимает весь мир, от звезды до пылинки, из глаза» [14, т. 4, с. 45].

Рецепция бытового пространства Кржижановским близка восприятию «обманчивого мира, / под грубою корою вещества» [8, с. 125] Вл.С. Соловьевым. Так, в своих «Чтениях о богочеловечестве» (1881) философ описывает реальность как «множественность распавшихся

элементов, чуждых друг другу, непроницаемых друг для друга», а действительное пространство как «состояние внешности», где «каждое единичное существо, каждый элемент исключается или выталкивается всеми другими» [9, с. 59]. Очевидно, Кржижановский воспроизводит те же суждения в «Философеме о театре», осмысляя их, однако, как факт социальный, а не глобальный, имеющий отношение к мирозданию в целом. Это объяснимо тем, что писатель не признает действительность в отрыве от человека, а значит и от социума; именно вследствие этого быт, несмотря на объективный онтологический статус, в художественном пространстве произведений Кржижановского предстает, чаще всего, как явление субъективное.

Быт, и без того выхолощенный, подвергается энтропии; сквозь сознание — уже подлинно автора, а не только его героев — было пропущено и бытовое пространство, разлагаемое небытием. В произведениях писателя оно приобретает форму «минус»-пространства, согласно номинации, предложенной В.Н. Топоровым [11]. Основные характеристики его: узость, теснота, извилистость, изломанность, опустошенность, тенистость. Замкнутый в нем герой может испытывать лишь одну потребность: выбраться вовне.

Путей из быта несколько, что также исходит из антиномичной природы этой категории. Путь в бытие намечен в ранней статье писателя «Любовь как способ познания» (1912), и пролегает он, соответственно, через познание и любовь, воспринимаемую как важнейший гносеологический инструмент: «Любовь разрушает деление на “я” и “не-я”, опрокидывает искусственные стенки логических определений, стремящихся раздробить и распылить бытие: предоставленная самой себе, любовь интегрирует раздробленную рассудком жизнь и дает мистическое ощущение единства, слиянности отдельных проявлений бытия» [14, т. 5, с. 485]. Однако в художественных произведениях Кржижановского попытки покинуть бытовое пространство, как правило, оканчиваются трагически: герои не находят иных выходов из быта, кроме срыва в небытие. Причин тому несколько: с одной стороны, герои сталкиваются с невозможностью преодолеть социальное разобщение, которое является одной из основных черт быта, отчего лишаются возможности полюбить, почувствовать причастность ко внебытовым материям (иллюстративными примерами могут выступать новеллы «Швы» (1923), «Одиночество» (1939), «Невольный переулок» <1933>); с другой — становятся жертвой позитивистского неверия в бытие, кроме прочего, носящего божественный характер.

В этом отношении репрезентативной представляется новелла «Собиратель щелей», в которой изложены представления Кржижа-

новского об иллюзорности пространственно-временной цельности реальности; предположение Е.В. Ливской о том, что в новелле обыгрываются идеи Р. Бартини [5, с. 129], стоит полагать маловероятным хотя бы в силу хронологического несоответствия: статья Бартини, раскрывающая положения дискретного характера времени и пространства, была издана не ранее 1965 г. и воспринята современниками как первоапрельская шутка[1]. Никаких достоверных сведений о знакомстве авиаконструктора с Кржижановским обнаружить также не удалось (кроме того, Бартини прибыл в СССР в 1923 г. [3, с. 10–11], в то время как «Собиратель щелей» был написан в 1922 г.). Тем не менее, считать задумку писателя полностью оригинальной также не приходится: она связана с общим культурным контекстом эпохи, когда не утихали «философские споры о природе времени и его дискретности» [14, т. 1, с. 660] (к тому же, идея временной прерывности была выдвинута еще Зеноном в апории «Стрела»). Так или иначе, в рамках новеллы межпространственные и межвременные разломы — щели — предстают проводниками пустоты, разделяющими вещи и людей, дробящими быт; солнце — образ, зачастую репрезентирующий бытие в текстах писателя, — в свою очередь, противостоит восстающей тьме небытия («И когда солнце устанет, отовсюду — из-под листвы, каменных нависей стен, склонов гор — осторожно выползают черные лоскутья и снова срастаются в тьму» [14, т. 1, с. 164]).

Скрытая полемика с позитивистскими методами познания реальности связывается с фигурой Готфрида Лёвеникса — центрального персонажа новеллы (интересно происхождение имени персонажа: Лёвеникс — исковерканный вариант фамилии Готфрида (!) Лейбница, переводящийся с нижненемецкого как «ни во что не верит» [12, с. 94]). Герой силится постичь природу пространственно-временных разломов математическими способами, закономерно терпит поражение и поглощается небытием, становясь, выражаясь языком автора, «ушельцем в щель» [14, т. 1, с. 482]. Причина неудачи лежит глубже, нежели в самонадеянности математика: дело в его неверии в бытие, выражающееся, в том числе, недоверием к солнцу как сакральному проводнику бытия. Так, солярный образ последовательно подменяется сначала «солнцем в темных пятнах» (т. е. бытовым — в онтологическом смысле — представлением, диктуемым современным научным

[1] Ср.: «Эту зло пародирующую псевдоматематический вздор статью (опубликованную, помнится, около 1 апреля) студенты моего поколения знали давно, так как ее автор — замечательный итальянский авиаконструктор, работавший в России совсем в другой области науки, — пытался опубликовать ее в Докладах уже несколько лет» [2, с. 42].

знанием), затем — небытийным «черным солнцем»: «я усомнился, понимаете ли, усомнился в этом желтом диске, врезанном в лазурь. Теперь все знают: солнце в черных пятнах. Но многим ли открыто: само оно лишь черное пятно, черными лучами бьющее по планетам» [14, т. 1, с. 475]. Оторванность героя от бытия, его «обытовленность», тяготеющая к небытию, проявляется и в потере возлюбленной, любовь к которой оказалась «втянута щелью» [14, т. 1, с. 476]. Особенно примечательно ее имя — София: с одной стороны, эта подробность — очередная ниточка, ведущая к Готфриду Лейбницу, бывшему в тесной связи с Софией Шарлоттой Ганноверской, первой королевой Пруссии [12, с. 72], с другой же — вполне вероятная ссылка на соловьевскую концепцию Софии как «начала, выступающего посредником между Творцом и творением» [4, с. 39]. Отсутствие связи с бытием, Творцом, излишняя вера в позитивистское знание поселяет вечную «онтологическую ночь» [14, т. 1, с. 475] в душе героя, что приводит его, в конечном итоге, к трагедии.

В тексте «Философемы о театре» Кржижановский отмечает возможность еще одного пути из быта, ведущего в «бы» — в пространство творчества. Стоит отметить, что категория «бы» в отдельных своих проявлениях тяготеет к бытию или его постижению. Так, если быт — игра в бытие, то бы — игра в быт: как известно, двойное отрицание ведет к снятию негации: человек, погрузившийся из быта в бы, осознает мнимость обоих, сочетая «две противоположных ошибки в истину» [14, т. 4, с. 51]. При этом для «бы» характерно подлинно бытийное качество — беспредельная свобода, не поддающаяся осмыслению ввиду ограниченности человеческого ratio, а потому требующая обращения к иррациональному и таинственному, преобразующемуся в таинство: искусство сближается с религией, что отмечается в ранее упомянутой статье Кржижановского «Арго и Ergo»: «Искусству союзна религия: стоит на Семи тайнах. Искусство — точно несистематическая, беспорядочная религия…» [14, т. 5, с. 505–507].

Таким образом, быт предстает внутренне антиномичной категорией, занимающей промежуточное положение между бытием и бытом и вмещающей в себя черты обоих, не воплощая их полностью; из обозначенного парадокса и проистекают характеристики, определяющие быт — призрачность, мнимость, зримость, множественность и изменчивость, — качества, противоположные бытийным, но не относящиеся к небытию. Кржижановский в своих произведениях намечает два потенциальных выхода из быта: в бытие (посредством любви) и в бы (через творческий акт).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Антонов Д.И.* Видеть и знать. Предисловие // Сила взгляда. Глаза в мифологии и иконографии / ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: РГГУ, 2014. С. 7–14.
2. *Арнольд В.И.* Истории давние и недавние. М.: ФАЗИС, 2002. 96 с.
3. *Казневский В.П.* Роберт Людвигович Бартини. 1897–1974. М.: Наука, 1997. 87 с.
4. *Кузнецова В.В.* София как образ вечной женственности в философии В.С. Соловьева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2013. Т. 13, вып. 2. С. 38–42.
5. *Ливская Е.В.* «Щелиное царство» как доминанта художественного пространства прозы С.Д. Кржижановского и способы ее репрезентации // Вестник СамГУ. 2013. № 5. С. 128–135.
6. *Петров В.В.* Бытие и логика в философской прозе Сигизмунда Кржижановского // Интеллектуальные традиции в прошлом и настоящем / отв. ред. М.С. Петрова. М.: Аквилон, 2014. Вып. 2. С. 340–372.
7. *Соловьев В.С.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1988. Т. 1: Первый шаг к положительной эстетике. С. 548–555.
8. *Соловьев В.С.* Три свидания // *Соловьев В.С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 125.
9. *Соловьев В.С.* Чтения о Богочеловечестве // *Соловьев В.С.* Соч.: в 2 т. М.: Правда, 1989. Т. 2. С. 5–170.
10. *Ткаченко В.И.* Модель пространства в произведениях Франца Кафки // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 2. С. 118–123.
11. *Топоров В.Н.* «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 6 т. М.: Б.С.Г.–Пресс; СПб.: Симпозиум, 2013. Т. 6. С. 354–497.
12. *Филиппов М.М.* Лейбниц. Его жизнь и деятельность: общественная, научная и философская. СПб.: [б. и.], 1893. 96 с.
13. *Чудакова М.О.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 672 с.

Источники

14. *Кржижановский С.Д.* Собр. соч.: в 6 т. / сост. и комм. В. Перельмутера. М.: Б.С.Г.–Пресс; СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 1. 687 с.; 2006. Т. 4. 848 с.; 2010. Т. 5. 638 с.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-503-514
https://elibrary.ru/FWWNLH
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

АНТИНОМИЯ ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В РУССКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ МОДЕРНИЗМЕ И ПРОБЛЕМА (ПОСТ-)

© 2026 г. М.М. Бешимов

Аннотация: В предлагаемой статье поэтический проект концептуалистов (наряду с поэзией ленинградской ветви неофициальной культуры 1970-х гг.) рассмотрен как логическое развитие антиномичности поэзии русского модернизма, на которую указал М.Л. Гаспаров. Формальные наблюдения Гаспарова уточняются и дополняются поэтологическим ракурсом антиномичности русского поэтического модернизма, а именно — антиномией традиции и новации. В результате проблема (пост-), связанная с явлением концептуализма в русской поэзии, переосмысляется не как завершение модернистской линии, идущей от символизма, но как новый (и неизбежный) виток в череде инновативно-консервативных усложнений традиции.

Ключевые слова: антиномии, модернизм, поэтология, концептуализм, традиция, новация

Информация об авторе: Михаил Максимович Бешимов — аспирант, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», наб. канала Грибоедова, д. 123А, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-7600-8663

E-mail: mbeshimov@edu.hse.ru

Для цитирования: *Бешимов М.М.* Антиномия традиции и новации в русском поэтическом модернизме и проблема (пост-) // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 503–514. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-503-514

ANTINOMY OF TRADITION AND INNOVATION IN RUSSIAN POETIC MODERNISM AND THE PROBLEM OF (POST-)

© 2026. Mikhail M. Beshimov

Abstract: In this article, the conceptualists' poetic project (along with the poetry of the Leningrad branch of unofficial culture of the 1970s) is examined as a logical development of the antinomy of Russian modernist poetry, as pointed out by M.L. Gasparov. Gasparov's formal observations are refined and supplemented by a poetological perspective on the antinomy of Russian poetic modernism, namely, the antinomy of tradition and innovation. As a result, the (post-) problem associated with the phenomenon of conceptualism in Russian poetry is reconsidered not as the culmination of a modernist lineage stemming from Symbolism, but as a new (and inevitable) turn in a series of innovative-conservative complications of tradition.

Keywords: antinomies, modernism, poetology, conceptualism, tradition, innovation

Information about the author: Mikhail M. Beshimov, PhD student, National Research University Higher School of Economics, Griboedov Canal Emb., 123A, 190068 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-7600-8663

E-mail: mbeshimov@edu.hse.ru

For citation: Beshimov, M.M. "Antinomy of Tradition and Innovation in Russian Poetic Modernism and the Problem of (post-)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 503–514. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-503-514

Традиционно возникновение постмодернизма в русской поэзии тесно связывается с 1970–1980 гг., когда о себе и о своем творческом методе громко заявили представители так называемого московского романтического концептуализма — Д. Пригов, Вс. Некрасов, Л. Рубинштейн, А. Монастырский и др. Все они, не имея желания наследовать соцреалистическому канону и встраиваться в советские официальные институции (во всяком случае, путем публикации «серьезных» текстов), принадлежали к пространству позднесоветской неофициальной «самиздатской» культуры, которая во всех своих проявлениях стремилась соотноситься с русским модернизмом начала

века: причем, как с его радикальными поисками 1920-х гг. (таков самиздатский журнал «Транспонанс», продолжавший футуристические опыты), так и с его умеренным полюсом, наметившимся в 1930-е гг. (на который ориентировалась ленинградская ветвь неофициальной культуры — журналы «37», «Часы», «Северная почта», «Обводный канал»). Тем более сложный статус приобретает поэзия концептуалистов, которые изнутри литературного поля, возникшего в диалоге с модернизмом, резко противопоставили себя как этому полю, так и всей модернистской традиции, объявляя ее «завершение».

В предлагаемой статье поэтический проект концептуалистов (наряду с поэзией ленинградской ветви неофициальной культуры) будет рассмотрен как логическое развитие антиномичности поэзии русского модернизма, на которую первым указал в одноименной статье М.Л. Гаспаров [3]. Сопоставление различных модернистских проектов, однако, будет преимущественно проходить не столько по линии формальных подходов и поэтики (как у Гаспарова), сколько по линии понимания поэтами своего места относительно культурной традиции. Так, уточняя формальные наблюдения Гаспарова, мы рассмотрим в качестве связующего звена поэтологический разрез антиномичности русского поэтического модернизма, а именно — антиномию традиции и новации, в свете которой проблема (пост-), связанная с концептуализмом, будет переосмыслена не как завершение модернизма, но как новый (и неизбежный) виток в череде инновативно-консервативных усложнений традиции.

Итак, прежде всего стоит оговориться, что антиномия традиции и новации в нашем понимании, несмотря на внешнее сходство, не имеет непосредственной связи со спором архаистов и новаторов по Ю. Тынянову [9]. В то время как известный представитель формальной школы говорил об архаистах и новаторах в контексте нововременной борьбы между архаизирующими и инновативными тенденциями в искусстве XVIII–XIX вв. и имплицитно отсылал к знаменитому спору «старых» и «новых» во Франции XVII в., мы обращаемся к специфическому пониманию «нового» или «современного», которое закрепилось в европейских языках во второй половине XIX в. и ознаменовало переход от культуры Просвещения через романтическое понятие «современности» к культуре модерна [5]. Для этого специфического «модерного» понимания «нового» и, соответственно, «новации» характерно ощущение современности как «временного», «преходящего», которое может быть противопоставлено лишь вечности, а, следовательно, требует предельно чуткого и напряженного отношения художника к своему настоящему. «Это значение оказывается возможным

всякий раз, когда современники могут рассматривать свое настоящее и его идеи как “прошлое будущего настоящего”», — подчеркивает Х. Гумбрехт [5, с. 246]. Равно как русский символизм вмещал в себя, по Гаспарову, две взаимоисключающих потенции, модернизм и модернистское искусство в целом неизбежно совмещают в себе два одновременно и противоположных и взаимодополняющих понимания времени и новации. Художник-модернист может привнести что-то новое либо из перспективы прошлого, и тогда его высказывание встраивается в бесчисленный ряд голосов с необходимостью прибавить к ним что-то, чего не было раньше (назовем это *высказыванием из традиции*), либо в перспективу будущего, и тогда высказывание само становится голосом, на который необходимо будет откликаться будущим поколениям, споря с ним или вступая в доверительный диалог (назовем это *высказыванием авангардным*). Как результат, речь идет не об обновлении языка, как это мыслилось Тыняновым, но исключительно о том, какой способ автор изберет (либо какую пропорцию из этих двух способов выведет) для высказывания о собственном неустойчивом времени.

Однако так как концептуализм и связанная с ним проблема (пост-) интересуют нас не в контексте общеевропейского, но именно русского модернизма, уместным выглядит обращение к статье Гаспарова с целью проследить, как фундаментальная для модернизма антиномия традиции и новации реализовывалась в русском модернизме с учетом конкретно-исторических антиномий, о которых говорит исследователь. Так, модернистское понимание искусства Гаспаров связывает с русскими символистами, которые в конце XIX в. восприняли как целое два исторически разделенных явления — парнасскую школу французской поэзии (Т. Готье, Т. Де Банвиль, Ж. М. де Эредиа, Л. де Лиль, Сюлли-Прюдом и др.), и проклятых поэтов (П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо, Т. Корбьер). По Гаспарову, принимая эти два явления как одно целое, русские символисты положили в основу собственного творческого метода антиномию, которая впоследствии в той или иной мере проявлялась в русском поэтическом модернизме.

Так, для парнасцев было характерно «светское» понимание символа — формальные поиски и холодная отстраненность при стремлении к автономизации поля литературы и к идеалу искусства ради искусства. Среди русских символистов к такому полюсу тяготели «старшие» — В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб. Для них символ был инструментом ремесленника. А для проклятых поэтов, наоборот, в приоритет вставало стремление «претворить» поэзию в жизнь, сделать поэзию не только искусством, но образом жизни и самой жизнью.

Гаспаров говорит о своего рода духовном понимании символа — об инструменте, с помощью которого поэты пытаются выйти за границы одного лишь искусства. Русские младосимволисты наиболее развили в себе именно это начало — А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов. Для их поэзии характерна тема теургии, мистицизма, их поэзия также получает активное философское обоснование.

Однако несмотря на тяготение к разным потенциям, к разным началам антиномии, символисты всё еще нередко совмещали разные черты «парнасцев» и «проклятых» (как, например, И. Анненский, который перевел и тех и других под одной обложкой). Совмещали они в себе и отношение к новации, которое еще не оформилось у них в яркую антиномию ввиду их прецедентного положения в культуре (в этом смысле, на раннем этапе символисты мыслили себя в рамках авангардного полюса, стремясь соотноситься не с прошлым, но основывать новую традицию с перспективой в будущее). Зато у постсимволистских течений — акмеизма (наследовавшего изначально традиции парнасцев) и футуризма (наследовавшего традиции «проклятых»), проблема соотношения традиции и новации выходит на первый план.

Так, акмеизм с его ориентацией на уже существующие тексты и «пробелы» между ними, на «межтекстовые пространства» (на что указал Р. Тименчик [8, с. 73]), понимает поэтическую новацию как диалог с предшественниками и как некоторое новое высказывание о природе поэзии в рамках богато развитого и весьма разнообразного дерева претекстов. Иначе говоря, акмеисты разрабатывают понимание замкнутого в самом себе знака, который получает значение лишь в контексте культурной деятельности (то самое «светское» понимание символа).

Иное у футуристов. Их знаменитое «сбросим Пушкина, Толстого и Достоевского с корабля современности» декларативно заявляет о разрыве с традицией. Слово для них не замкнутый знак акмеизма и не чистое отношение символизма, оно, слово, — овеществляется — в том смысле, что материальная составляющая его (звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт) становится самоценным художественным объектом (в случае, скажем, «самовитого слова» В. Хлебникова), либо же становится орудием жизнестроительства и агитации (как в случае поэзии В. Маяковского). При этом футуристы принимают ко всему авангардистскому пафосу «проклятых» ориентацию «парнасцев» на формальный эксперимент, что даст впоследствии М.М. Бахтину повод для резкой, но, во многом, справедливой оценки: «Там, где для символиста был смысл, деяние, теургический

акт, — там для футуриста оставалось только обессмысленное слово, в котором вследствие этого и выдвинулись на первый план его голые лингвистические возможности» [7, с. 168–169].

В недавном исследовании творчества В. Ходасевича и О. Мандельштама Э. Вайсбанд провел терминологическую ревизию ряда как отечественных, так и зарубежных работ, посвященных русскому модернизму, и предложил, в духе статьи Гаспарова, говорить о двух полюсах — умеренном и радикальном, которые присутствовали в русском модернизме с момента его появления [2]. В этом ключе акмеизм, разумеется, представляет собой умеренный полюс русского модернизма, тогда как футуризм — радикальный. И примечательно то, что в дальнейшем, по Вайсбанду, эти два полюса стремятся к «снятию» противоположности друг друга в некотором синтезе, который принято соотносить с «высоким модернизмом»: «именно совмещение умеренных и радикальных тенденций модернизма и формирует то поле ассоциаций, которое читательское восприятие связывает с понятием художественного совершенства, модернистской классики или канона» [2, с. 46–72]. Однако важно, что принципиального новшества в антиномию традиции и новации этот синтез не привносит, продолжая во многом акмеистическую линию *высказывания из традиции*.

Ранее уже было сказано, что в 1970-е и 1980-е гг. в СССР (преимущественно в крупных городах — Москве, Ленинграде, Екатеринбурге) существовало уникальное социальное явление, получившее название неофициальной, «неподцензурной» культуры. В сущности, это были очаги общения между неподцензурными поэтами, музыкантами, философами, которые с конца 1960-х гг. стали постепенно объединяться в общее поле альтернативной культурной формации, ориентированной на возобновление и продолжение насильственно прерванной традиции модернизма (характерно, что М.Л. Гаспаров в заключение статьи отмечает: «Так просуществовал русский модернизм свое последнее десятилетие — 1920-е годы…» [3, с. 304] — в 1970-е исследователь практически не был знаком с «неофициальной культурой»). Наиболее же преуспели в подобном объединении и продолжении модернистской линии ленинградцы, которые в то время на волне религиозно-философского ренессанса пришли к осмыслению неофициальной литературы как своего рода соборной целостности. В центре этого поля стояла собственная самиздатская периодика (самиздатские журналы «37» и «Часы»), собственная поэтическая премия (Премия Андрея Белого), точки притяжения (неофициальные семинары в квартирах, кафе на Малой Садовой, кафе «Сайгон»,

курилка Публичной библиотеки и др.). Связь с «серебряным веком» у ленинградцев была непосредственная и часто осмыслялась через топику петербургского текста (который во многом способствовал развитию акмеистического типа поэтической новации через разговор с традицией). Ключевым ориентиром и пространством духовного поиска для представителей неофициального Ленинграда становился тот самый «высокий модернизм» — синтез умеренного и радикального полюсов в его религиозно-философском изводе.

В Москве же, в силу ряда причин, образования целостного поля неофициальной литературы не произошло. Отчасти именно поэтому Москва стала своеобразной «лабораторией авангарда», не будучи, в отличие от Ленинграда, на бытовом уровне скована традицией. Конкретно в Москве, как уже говорилось, нас интересует круг «московских романтических концептуалистов» в составе Д. Пригова, Вс. Некрасова, Л. Рубинштейна и А. Монастырского. Такое название им дал в 1978 г. переехавший из Ленинграда в Москву философ и культуролог Б. Гройс [4], ставший, наряду с А. Монастырским, одним из первых теоретиков течения.

Говоря о том, как концептуалисты переосмысляют антиномию традиции и новации, можно заметить необычное для модернизма начала XX в. сближение полюсов. С одной стороны, концептуалисты оперируют некоторыми поэтическими формулами довольно близко к тому, как это делали и акмеисты, которые могли, например, заимствовать чужие строки или образы, чтобы схватить то или иное чувство. Только концептуалисты доводят акмеистический прием текст-в-тексте (установку на знак в себе, не существующий без культуры) до абсурда, составляя, например, центоны из стихов, полностью взятых из чужих произведений. Вот, скажем, стихотворение Всеволода Некрасова, где каждая строка берется из А.С. Пушкина:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное теченье
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье [11, с. 132].

С другой стороны, концептуалистская новация сугубо авангардна — концептуалисты (по утверждению Гройса) порывают со всей предшествующей традицией, но не так как футуристы (которые выступали против символизма, подспудно у него учась), а как те, кто должен завершить традицию «знака в себе», без шанса на ее продолжение.

Вся та богатая сложность и разветвленность выражений и схватываний, которая пополнялась в рамках акмеистского подхода к новации, не имеет теперь смысла, потому как традиция в лице концептуализма пришла к точке отказа от расширения и углубления, и отныне может лишь высвечивать свою ограниченность и искусственность при ироническом применении к быту:

Нет, думается, весь я не умру,
И будет красоваться на миру
Мой дух необмирающе великий
И задрожит всяк сущий активист
И комсомолец всяк и коммунист
И беспартийный всяк и ныне дикий
Антирелигиозный пропагандист [13, с. 44].

Сопоставляя поэтику и подход концептуалистов с футуристической новацией, поэт и исследователь П. Арсеньев подчеркивает: «Если авангардные поэтические способы действия стремились наделить слово (-как-таковое) статусом вещи (футуризм) или даже заменить репрезентацию производством реальных вещей, концептуалистский жест обратил эти отношения и привилегировал семиотический характер объектов (или их отсутствия)» [1]. Пустота на месте «вещного» слова действует у Пригова как минус-прием, подрывающий основу всякого высказывания.

При этом специфическая пустота поэтического высказывания может выражаться у концептуалистов и в явлении, противоположном дефициту, — инфляции. Так, некоторые стихи А. Монастырского простираются на многие десятки страниц, представляя собой повторяющиеся синтаксические конструкции, на которые нанизываются, зачастую без какой-либо связи все новые и новые конфигурации слов. Вот, например, начало его текста «Все в движении 1 — 200»:

было беззвучно
все было беззвучным
беззвучно было везде
беззвучнее не было никогда
всюду беззвучно
все стало беззвучным

было мягко
все было мягким

мягкость была везде
мягче не было никогда
всюду мягко
все стало мягким

было новое
все было новым
новое было везде
новее не было никогда
всюду новое
все стало новым

было свободно
все было свободно
свободно было везде
свободнее не было никогда
всюду свободно
все стало свободным [10, с. 17]

И далее эта конструкция повторяется на протяжении 47 страниц.

Когда в 1978 г. Б. Гройс опубликовал свою статью (во многом, комплиментарную) о московском романтическом концептуализме на страницах самиздатского журнала «37» в Ленинграде, среди его читателей, равно как в пределах его редакции, развернулась широкая волна негодования. Например, В. Пореш, один из редакторов журнала «37», на дискуссии, посвященной этой публикации, отметил: «…такие материалы, как статья Маркаде о православной иконе и статья “Московский романтический концептуализм”… То, что они помещаются под одной обложкой, это хотя в принципе и оправдывается названием журнала, поскольку название журнала, я бы сказал, “географическое”, но с точки зрения идейной такие материалы несовместимы. Необходимо предполагать редакционную статью, с оценкой явления с точки зрения общей позиции журнала. К статье “Романтический концептуализм” такого предисловия нет» [12, с. 236].

Представители умеренного полюса русского модернизма, прекрасно знакомые с самыми экстремальными экспериментами футуристов и лояльные к ним (в силу того, что все эти эксперименты к середине 1970-х гг. воспринимались как часть традиции), почувствовали угрозу со стороны концептуалистского нигилистического типа высказывания. Уже в середине 1980-х гг., когда опыты концептуалистов в полной мере дошли до ленинградской неофициальной

культуры, поэт и редактор самиздатского журнала «Обводный канал» С. Стратановский говорил об очередной публикации Д. Пригова: «Я люблю многие его стихи. Понравилась мне и маленькая пьеса, опубликованная в журнале. Но я отчетливо вижу, что разрушительная, нигилистическая сила его дарования может (и бывает) направлена не только на ценности ложные и мнимые, но и на подлинные: религию, национальную культуру. Конечно, все можно сделать примером игры, но не опасны ли эти игры, не опустошают ли играющего?» [14, с. 197–198].

Концептуалисты иронически деконструировали любые дискурсивные системы — от языка плакатов и бытовой речи до философской и религиозной лирики, они также выступали в роли демифологизаторов, лишая поэта исключительной роли в мире и возвращая ему статус ремесленника (в чем наследовали в дальней перспективе парнасцам). При этом, став фактом литературы, концептуалистская ирония и деконструктивистская негация [6] отныне должны были учитываться представителями умеренного полюса модернизма, для чего им требовалось переосмыслить основания собственного отношения к поэзии. В сущности, необходимость этого переосмысления и знаменует тот самый переход к состоянию (пост-), который связывается в русской поэзии с 1970–1980 гг. И ключевое отличие этого состояния от состояния (до-) заключается в том, что ответ концептуализму более не может быть универсальным, потому как всякая претензия на универсальность уже заранее деконструирована концептуализмом.

Однако, как показывает история русского поэтического модернизма, рассмотренная сквозь призму антиномии традиции и новации, всякое авангардное новшество (как на уровне формы, так и содержания) рано или поздно приходит к синтезу с умеренным полюсом, занимая устойчивую позицию. Так, концептуализм уже более сорока лет как лежит у оснований современной конфигурации русской инновативной поэзии, и способов выхода из него инструментами обновленного умеренного полюса модернизма найдено немало — от «лингвистического» письма (который заключается в том, что поэт никогда не составляет законченное высказывание, но самим актом письма/чтения постоянно «ускользает» от завершенности и формулирования универсального высказывания), на русском языке наиболее последовательно этот выход развивал А. Драгомощенко в 1980–2000-е гг., до «социальной поэзии нового типа», как ее определил теоретик и практик такого письма В. Лехциер (где акцент письма смещается с личности лирического субъекта в сторону исследования «чужой речи» как документа и свидетельства [6]) или же до предель-

но усложненного диалога с традицией как частью собственного бессознательного (М. Айзенберг).

Собственно революционная роль концептуализма заключалась в том, что он довел до предела то, на чем держался умеренный полюс русского модернизма — традицию (и, шире, — культуру) как общий фон для множества творческих индивидуальностей, и заставил «умеренных» обратиться за поиском нового основания высказывания не вовне (в культуру или религию), но вовнутрь — к человеческой психике, телесности, когнитивистике. Подлинная новация (как литературный факт) в таких условиях становится возможна лишь в области оправдания поэтического слова, в области поэтологии как мысли о поэзии и о роли поэта в этом мире. И в этом повороте от понимания традиции как пространства неумолкающих голосов и, как следствие, разрастающегося интертекста, к пониманию традиции как ряда уникальных попыток преодоления кризиса пост-, которые складываются в новые ряды, видится выход и в то же время обновление той фундаментальной для модернизма антиномии традиции и новации, которой была посвящена эта статья.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Арсеньев П.А.* «Писать дефицитом»: Дмитрий Пригов и природа «второй культуры» // Новое литературное обозрение. 2019. № 1 (155). URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20652/ (дата обращения: 03.02.2026).
2. *Вайсбанд Э.С.* Умеренный полюс модернизма: Комплекс Орфея и translatio studii в творчестве В. Ходасевича и О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 568 с.
3. *Гаспаров М.Л.* Антиномичность поэтики русского модернизма // *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 286–304.
4. *Гройс Б.Е.* Московский романтический концептуализм // Тридцать семь. 1978. № 15. С. 51–66.
5. *Гумбрехт Х.У.* Современный, Современность (Modern, Modernität, Moderne) / пер. с нем. К. Левинсон // Словарь основных исторических понятий: Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 241–298.

6. *Лехциер В.Л.* Поэзия в эпоху постметафизического мышления: «Чужая речь» и чужая метафизика. Поиски новой онтологии в слове // Gefter. URL: https://gefter.ru/archive/16830 (дата обращения: 04.02.2026).
7. *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. 232 с.
8. *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. 14. Текст в тексте. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1981. С. 65–75.
9. *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. 578 с.

Источники

10. *Монастырский А.В.* Поэтический мир. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 336 с.
11. *Некрасов Вс.Н.* Стихи. 1956–1983. Вологда: Геркулес, 2012. 591 с.
12. *Пореш В.Ю.* Отрывок из выступления на дискуссии 22 марта 1979 г. о журнале «37» и общих задачах неофициальной культуры // Тридцать семь. 1979. № 18. С. 236–240.
13. *Пригов Д.А.* Стихи из сборника «Официально неутвержденные основания жизни» (Предуведомление, 1978) // Эпсилон-салон. 1986. № 12. С. 40–46.
14. *Стратановский С.Г.* Черные игры (Письмо к другу о новом литературном журнале) // Обводный канал. 1985/86. № 8. С. 195–198.

ПУБЛИКАЦИИ

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-518-562
https://elibrary.ru/FWYSSA
УДК 82.0
Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

This is an open access article Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

«ОСНОВЫ ОБНОВЛЕННОГО ХРИСТИАНСТВА» В ПРОЕКТАХ МЕРЕЖКОВСКИХ

© 2026 г. Е.А. Андрущенко
Вступительная статья, подготовка текста и примечания

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: Воспроизводятся записи в рабочих блокнотах З.Н. Гиппиус и машинописные копии из архива Мережковских, сохранившиеся в Иллинойсском университете. Предпринимается попытка реконструкции работы писателей над проектами религиозных союзов. Благодаря переписке с современниками восстанавливается контекст и некоторые подробности этой деятельности и исправляются искажения, допущенные в предшествующих публикациях отдельных записей. Материалы сгруппированы в два раздела. В первом воспроизводится машинописная копия текста «Основы обновленного христианства» и его варианты. Во втором разделе — «Союз или Круг Непримиримых (Х 1)», «Дополнения» к нему и варианты. Построенные на антитезах, которые характеризуют противоречия прежде всего в социальной и политической жизни России, эти материалы свидетельствуют об антиномичном мышлении Мережковских. Предложенный подход к воспроизведению материалов делает возможным изучение динамики замысла и, вместе с тем, демонстрирует его беспомощность и декларативность. Публикация адресована исследователям русской литературы в эмиграции, а также тем, кто изучает историю общественно-политических союзов и объединений.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, рабочие блокноты, автограф, машинописная копия, антиномии

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961
E-mail: a.andru@mail.ru

Для цитирования: «Основы обновленного христианства» в проектах Мережковских / вступ. ст., подгот. текста и примеч. *Е.А. Андрущенко* // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 518–562. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-518-562

"FOUNDATIONS OF RENEWED CHRISTIANITY" IN MEREZHKOVSKYS' PROJECTS

© 2026. Elena A. Andrushchenko
Comp., preface and commentary

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: This publication reproduces the entries in Z.N. Gippius's work notebooks and typewritten copies from the Merezhkovskys' archive stored at the University of Illinois. It attempts to trace the writers' work on projects of various religious unions. Their correspondence with contemporaries serves to restore the context and various details of this work as well as to correct inconsistencies made in prior publications of individual entries. The materials are grouped into two sections. The first section reproduces the typewritten copy of the text called «Foundations of Renewed Christianity» and its variants. The second section includes «Union or Circle of Irreconcilables (X 1)», its «Appendices» and variants. These texts, based on antitheses that describe primarily the contradictions in Russian social and political life, bear witness to the antinomic thought of the Merezhkovskys. The proposed way of reproducing the materials enables the examination of how the concept evolved and also illustrates its helpless and declarative nature. This publication is addressed to the researchers of Russian émigré literature and of the history of sociopolitical unions and associations.

Keywords: D.S. Merezhkovsky, Z.N. Gippius, work notebooks, handwritten draft, typewritten copy, antinomies

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

E-mail: a.andru@mail.ru

For citation: "'Foundations of Renewed Christianity' in Merezhkovskys' Projects (comp., preface and commentary by E.A. Andrushchenko)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 518–562. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-518-562

В 23 томе «Записок Русской академической группы» (1990) в рубрике «На разные темы» опубликованы материалы, которые, по словам Т. Пахмусс, она получила от многолетнего секретаря Мережковских В.А. Злобина [21, с. 213]: текст З.Н. Гиппиус под заглавием «Непримиримость» он напечатал еще в 1957 г. [5, с. 4–5]. Первый из них Пахмусс озаглавила <О «Союзе непримиримости»>, второй опубликовала под названием, принадлежащим З.Н. Гиппиус: «Основы обновленного христианства» (далее — «Основы»). Есть в публикации и третий материал — небольшая статья «Хоб и упыри» [21, с. 217][1], своего рода реплика Гиппиус в споре с неким К-н, имя которого публикатор не раскрывает. Комментариев к этому тексту нет, можно только предполагать, кого имела в виду Гиппиус: Л.И. Кальберин, Н.А. Клепинин, Н.К. Кульман.

Тексты первых двух публикаций очевидно пересекаются друг с другом. Первая начинается словами: «Полнота и цельность вселенной не исчерпывается матерьяльным содержанием ее, доступным опыту нынешних пяти чувств» [21, с. 217], вторая — «1. Необъятная полнота и цельность Вселенной не исчерпывается ее материальным содержанием, доступным опыту наших пяти чувств» [21, с. 219]. Сличение дальнейшего текста свидетельствует о совпадении в последовательности изложения и о высокой лексической близости. Создается впечатление, что речь идет о двух редакциях одного и того же текста, но второй отличается от первого тем, что изложен в виде тезисов. Заглавие, данное публикатором первому из них, таким образом, сомнительно.

В архиве Гиппиус, хранившемся у Пахмусс и находящемся в Иллинойском университете, отложилось несколько единиц хранения, имеющих прямое отношение к публикации в «Записках Русской ака-

[1] Слово «упыри» отсылает к заглавию статьи Д.С. Мережковского «Упырь» (1917), посвященной В.И. Ленину.

демической группы»: черновой автограф карандашом с густой правкой в рабочем блокноте Гиппиус, начинающийся словами «Необъятная полнота и цельность вселенной не исчерпывается материальным содержанием ее…»; беловой автограф этого текста ее рукой черными чернилами, две его машинописных копии и, наконец, машинописная копия «Основ» с незначительной правкой от руки, напоминающей почерк Н.В. Чайковского, который в начале 1920-х г. состоял в переписке с Мережковскими [22, с. 354–408]; правку можно сравнить с его почерком. Черновой, беловой автографы и машинописные копии не озаглавлены. Вероятно, завершив свою работу, Гиппиус передала ее для обсуждения, в результате которого окончательная редакция этого текста обрела заглавие и структуру. Ее прочел Н.В. Чайковский и внес несколько правок. Эта копия — самая исправная, тезисы пронумерованы, сформулированы кратко, четко.

Таким образом, мы имеем представление почти обо всех этапах работы над текстом, имевшим, по-видимому, для круга Мережковских большое значение. Судя по их письмам, в начале 1920-х г. они стремились объединить усилия оказавшихся в эмиграции общественных, религиозных, политических деятелей, литераторов, публицистов Н.В. Чайковского, В.Л. Бурцева, С.Ф. Штерна, В.В. Топорова, А.В. Карташева, И.П. Демидова, Н.П. Вакара, В.В. Руднева, И.И. Фондаминского и др. в союз, который в одном из своих писем Н.В. Чайковскому Мережковский назвал «союзом Духа» [22, с. 366] (см. также: [2, с. 611–627]). Некоторые отклики об этой деятельности зафиксированы в письмах и дневниках. В январе 1921 г. Гиппиус и Злобин побывали у Буниных. «Темы самые разнообразные: о каком-то новом объединении, в которое входит и Руднев, и Балавинский, и Карташев, и Мережковские, и куда приглашают Яна», — записала тогда Вера Николаевна [24, с. 21]. 1 января 1921 г. Мережковский пригласил Н.В. Чайковского посетить их: «В среду вечером, в 9 ч<асов> у нас будет Бурцев, Штерн, В. Топоров, и Карташева звали. Не придете ли и Вы?» [22, с. 364]. Из следующего сохранившегося письма от 18 января 1921 г. понятно, что Н.В. Чайковский подтвердил свой приход, с ним обсуждался состав приглашенных: «И.П. Демидов обещал тоже быть. Я напишу также Карташеву. Пригласите и Вы его от себя. Хотелось бы также пригласить Руднева, но я не знаю его адреса и имени и отчества. Пожалуйста, сообщите и, если увидите его, передайте ему мое приглашение на Субботу. Иметь его на первом собрании было бы очень важно. Относительно Ильи Исидоровича Фондаминского я колеблюсь. Но, м<ожет> б<ыть>, его следовало бы пригласить? Как Вы полагаете?» [22, с. 365].

Следующее письмо не датировано, написано во вторник, вероятно, 25 января. Мережковский выражал сожаление, что Н.В. Чайковский не пришел и собрание не состоялось. «Назначьте другой вечер, уговоритесь с И.П. Демидовым, А.В. Карташевым и Рудневым, если их увидите. Или известите меня заранее, чтобы я мог с ними уговориться. Хотите, в следующую Субботу вечером в 9 ч<асов>? Простите мою настойчивость, но “дни лукавы”, и я убежден, что нам всем следует объединиться, и что при этом объединении может выйти толк» [22, с. 366]. 26 января 1921 г. он направил письмо В.В. Рудневу: «…по просьбе А.В. Карташева и Демидова, который на несколько дней уезжает в Марсель, наше собрание переносится с этой субботы на следующую, через неделю. Мне это неприятно, ибо одно из двух: или совсем не браться за дело, или делать его, не останавливаясь. Хотелось бы, чтобы впредь таких перерывов случайных и неожиданных больше не было» [17, с. 215]. 1 марта 1921 г. Мережковский сообщил Н.В. Чайковскому, что они готовы подписать его заявление, посвященное Кронштадтскому восстанию, рассматривая свое участие как шаг к объединению: «Только это действие, по существу не политическое, а религиозное, сдвинет нас с мертвой точки пустых отвлеченных разговоров. Так как Илюша и Руднев отказались от этого действия, то нам следует собраться без них. И это собрание да будет “учредительным”. Мы объявим, по кр<айней> мере для себя, наш Союз Духа существующим, и решим, что делать дальше. <…> Чтобы не обидеть Фондаминского, Руднева и Бунина (оказавшегося тоже бесполезным), мы предлагаем собраться не в Субботу, а в другой день, напр<имер>, в Воскресенье у Вас или у нас, как хотите» [22, с. 366].

Заявление «Настал час», о котором говорится в этом письме, было опубликовано 9 марта 1921 г. в «Общем деле» [25, с. 1]. Его подписали Чайковский, Мережковский, Демидов, Вакар, Гиппиус, Карташев и Злобин. По сути, в письме Мережковского уже звучит признание, что дальше разговоров дело не идет. Запись Гиппиус в дневнике, сделанная 11 марта 1921 г., косвенно подтверждает это: «Чайковский, И. Демидов, Вакар, Карташев и мы — соединяемся в какой-то религиозный союз. Илюша и Руднев, посидев, ушли, ибо не желают (не могут) вливать в “дела” — дух, а дух делать действенным. Бунин — во-первых, слишком чистый “художник”, а во-вторых — не без черносотенства. Карташев — но буду ли я о Карташеве? В смертельном томлении душа моя» [8, с. 321]. Никаких сообщений о дальнейших собраниях в известных нам письмах Мережковских нет.

Вместе с тем в статье «О верности», опубликованной в «Общем деле» в январе 1922 г., Гиппиус писала: «Год тому назад, на этих же

страницах, было много упомянуто о “Союзе Непримиримых”. Он жив — еще бы! — этот таинственнейший из тайных, неуловимых для “товарищей”, союз, рожденный органически, самой жизнью. <…> Это все. И, кажется, все, что я могу сказать о “Союзе Непримиримых” в печати. Добавлю только, что зародившись в России, Союз переселился и в Европу. В тяжких условиях беженства человек, даже не слабый, легко теряется, становится безоружным против соглашательских провокаций. Но если он член “Союза Непримиримых” — он помнит себя, верен себе и России, знает, что не один и не забыт» [6, с. 2]. Здесь Гиппиус имела в виду третий раздел «Февраль» своей статьи «Там, в России» (1921), в которой писала: «Вся Россия, все ее громадное большинство, без различия классов, только с различием ступеней сознательности, — есть единый “союз февралистов”. <…> “Союз февралистов?” — Это, как мы сказали, в сущности, вся Россия (ведь большевики — не Россия). Но “союз февралистов” — в то же время и реальный русский интеллигентский, надпартийный, союз. Члены его — люди, могущие сознательно, и *ответственно* для себя, заявить: 1) что бы ни переживала Россия, и я лично, — я не способен даже мысленно, отречься от России новой, пожелать, хотя бы мгновенно, чтобы не было февральской революции, и 2) как бы долго ни сидели большевики, я не способен ни на какое внутреннее их принятие и на то внешнее, которое выходит за черту физического насилия. Изменив этому — я изменяю самому себе и теряю свою личность. Эта подписка — не бумажная, и “союз”, несмотря на всю свою реальность — вне досягаемости “товарищей”. Но все-таки о нем, и о его разрастании вниз, в виде “Круга Непримиримых”, более подробно я пока говорить не буду» [9, с. 2]. Таким образом, в январе 1921 г. Гиппиус публично сообщила о том, что существует союз противников большевиков, который не только создан, но и разрастается в «Круг Непримиримых», а в 1922 г. — что он «переселился и в Европу». Других печатных упоминаний об этом союзе найти не удалось.

Н.А. Богомолов, комментируя письмо Мережковского к Рудневу от 26 января 1921 г., не вполне был уверен в существовании тайного союза: «Не исключено, впрочем, что речь идет о тайном (и неизвестно, существовавшем ли в реальности) “Союзе Непримиримых”» [17, с. 215]. Р.А. Городницкий и А.И. Серков в статье «Мистические устремления Мережковских и Савинкова: поиск организационных форм» (2021) опубликованные Пахмусс фрагменты записей Гиппиус связывали с другими объединительными проектами. «Создание Мережковскими неохристианской коммуны, — пишут исследователи, — участие в работе Религиозно-философских собраний, Религиозно-философ-

ского общества сравнительно хорошо известно. Менее известно об их участии в масонском движении, а также в Союзе непримиримых» [1, с. 276]. Р.А. Городницкий и А.И. Серков полагают, что неуспех Союза непримиримых был связан со смертью Н.В. Чайковского, арестом Б.В. Савинкова и изменениями в настроениях русских эмигрантов. Дополнительный свет на объединительные проекты Мережковских, по-видимому, могут пролить письма-дневники Т.Н. Гиппиус [23], относящиеся к 1906–1908 гг. О.А. Блинова в выступлениях на конференциях «Круг Мережковских» встраивает деятельность Мережковских в более широкий контекст исканий «Главного», начальный период которых зафиксирован в дневнике Гиппиус «О Бывшем (1899–1914)». Сохранившиеся в архиве Иллинойсского университета автографические материалы, среди которых и «Основы», дают возможность судить об этом более предметно. В рабочих блокнотах Гиппиус с черновыми записями, посвященными «союзу непримиримых», «кругу непримиримых» и другим союзам, есть несколько реалий, по которым можно датировать их концом 1920 г. – весной 1922 г.

Немаловажным остается вопрос о месте «Основ» среди этих материалов. Видимо, они писались как программный документ, который должны были принять члены создаваемого союза. Параллельно с работой над ним Гиппиус начинала в блокнотах, но оставляла незавершенным изложение истории создания прежних союзов и прописывала правила членства в «Союзе Непримиримых». Исходя из того, что незавершенные фрагменты, как правило, содержатся в блокнотах, а беловые автографы этих текстов с незначительной правкой записаны на отдельных листах, можно реконструировать ход ее работы. В блокнотах она набрасывала первые соображения, иногда карандашом, затем на отдельных листах более обстоятельно и развернуто прописывала тексты на ту же тему, но только три из них — «Основы», «Ligue universalle de renaissance religieuse et sociale» и «Непримиримость и дополнение» были перепечатаны на пишущей машинке как завершенные: последние еще ждут публикации. Это дает возможность уточнить состав текстов, опубликованных после смерти Гиппиус [18, с. 77–80; 19, с. 79–96; 20, с. 127–143; 21, с. 213–222], разъединить произвольно соединенные фрагменты и восстановить их авторскую редакцию.

Черновой автограф «Основ» находится на л. <13–20> в блокноте, названном нами «оранжевым» по цвету обложки[2]. На л. <1–12> чернилами в этом же блокноте записан незавершенный текст без заглавия, начинающийся словами: «Февральская революция 1917 г. была

[2] 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius

встречена всем русским населением с замечательным единодушием…». Он посвящен истории «Союза Февралистов». Эту запись можно датировать временем после 7 июня 1920 г., когда Д. Ллойд Джордж выступал в парламенте Великобритании, поскольку Гиппиус упоминает в тексте «соглашательство с “каннибалами”», отсылающее к этому выступлению. Запись на л. <21> представляет собой попытку сформулировать несколько тезисов, которые в отредактированном виде вошли в «Основы». Таким образом, после попытки осветить историю «Союза Февралистов» в «оранжевом» блокноте сделаны две записи, которые можно рассматривать как черновые варианты «Основ».

Блокнот со светло-серой обложкой («светло-серый» блокнот) содержит попытки Гиппиус описать другие союзы — «Союз Непримиримых», «Союз Д.Р. (Духовно-Революционный)» и, наконец, «Три круга единого союза» («Непримиримый», «Февралисты» и «Действенный»). В блокноте с серой обложкой («серый» блокнот) изложен незавершенный фрагмент «Февралисты (Союз X[3] 2)» и черновой автограф карандашом некролога «В.Д. Набокову», который можно датировать временем между 22 марта, когда политик был убит, и 7 апреля 1922 г., когда некролог был опубликован в «Общем деле» под именем Д.С. Мережковского [13, с. 1; 18, с. 7–80; 15, с. 203–204]. Среди разрозненных листов в другой папке отложились черновой автограф «Союз или Круг Непримиримых» (I) и его машинописная копия, автограф «Союз Р.Р. (Религиозно-Революционный)» — редакция текста «Союз Д.Р. (Духовно-Революционный)» из «светло-серого» блокнота, а также две машинописные копии текста «Основ». Таким образом, Гиппиус одновременно работала над двумя документами. Один из них был призван сформулировать цель, задачи и правила вступления в «Союз Непримиримых», второй, «Основы», — его программу. В текст двух статей — «Там, в России» (1921) и «О верности» (1922), — она включила небольшие фрагменты разрабатываемых ею документов.

При изучении объединительных проектов Мережковских 1920-х гг. возникает проблема адекватной публикации этих материалов. Как уже говорилось, Пахмусс напечатала некоторые из них в том порядке, составе и с теми заглавиями, которые объяснить затруднительно. Это привело, на наш взгляд, к существенным искажениям в пони-

Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5.

[3] Можно предположить, что заглавной X обозначается №, символ которого отсутствовал в пишущей машинке.

мании процессов, имеющих большое значение для изучения первого этапа эмиграции Мережковских, а соединение разрозненных записей в единый документ или дополнение текста фрагментами других текстов, подходящих по теме, искажает авторскую волю, разрушает представление о жанровых границах текстов, когда незавершенные записи в блокнотах становятся частью оформленных текстов или сделанные в разные время записи публикуются как единый текст.

Думается, весь имеющийся материал следует воспроизвести в двух блоках. Первый составляет как основной текст машинописная копия «Основ» с правкой Н.В. Чайковского — завершенный, структурно оформленный, озаглавленный и содержащий минимальную правку текст. Его публикацию сопровождает воспроизведение чернового автографа со всеми правками, внесенными Гиппиус, тезисов из «оранжевого» блокнота и машинописной копии этого текста — последнего известного нам этапа ее работы до окончательного оформления текста «Основ». Второй блок должны составить как основной текст машинописная копия наиболее полного и завершенного текста «Союз или Круг Непримиримых (Х 1)» и «Дополнения» к нему, у Гиппиус представляющие собой единый текстовый фрагмент; его редакции «Февральская революция 1917 г. была встречена…», «Февралисты (Союз Х 2). История», «Союз Непримиримых сложился в определенную форму…», «Три круга единого союза»; автограф «Союз Р.Р. (Религиозно-Революционный)» и его редакция «Союз Д.Р. (Духовно-Революционный)» из «серого» блокнота. Представленные в таком виде материалы дадут возможность видеть сложные и противоречивые процессы, о которых до сих пор приходилось судить лишь по мемуаристике и эпистолярию, и говорить о них как о продолжении объединительных проектов Мережковских, создававшихся в поисках нового религиозного единства [14, с. 233–247]. Подтверждение этому находим в «оранжевом» блокноте. Гиппиус устанавливала преемственность «Союза Непримиримых» от «Союза Февралистов», а его связывала с еще одним, неназванным: «“Союз Февралистов”, — писала Гиппиус, — (вышедший, в свою очередь, из союза более узкого, но и более глубокого)»[4]. Связь этих материалов с публицистикой Гиппиус помогает поместить ее статьи 1920-х гг. в более объемный контекст.

Публикуемые материалы отложились в двух папках архива Иллинойсского университета: Materials for “Soiuz Neprimirimykh”

[4] 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokoov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5.

(Union of Irreconcilability), 9 items + 3 notebooks, 1921. 31 l. Manuscript (unbound). An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 3; 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on "Soius Fevralistov" (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Листы в папках и в блокнотах не везде пронумерованы, их последовательность в папках обозначена в описи архива Пахмусс порядком перечисления. При публикации авторские подчеркивания передаются курсивом, а правка воспроизводится постранично. Обозначения публикатора заключены в угловые скобки. Орфография и пунктуация приведены к современным нормам, но сохраняются индивидуальные особенности стиля автора.

Материалы архива скопировали О.А. Коростелев и Е.Р. Пономарев, благодаря которым эта публикация стала возможной.

I.
ОСНОВЫ ОБНОВЛЕННОГО ХРИСТИАНСТВА

1. Необъятная полнота и цельность Вселенной не исчерпывается ее материальным содержанием, доступным опыту наших пяти чувств.

Она одухотворена Богом, — она полна Им.

2. Вселенная во всей своей полноте самопостигается в человеке, как воплощение Божие.

Так утверждается истина, что человек создан по образу и по подобию Божию, иначе он не был бы способен к этому.

3. По природе своей человек также способен к одухотворенности, и всегда стремится к ней, как к величайшему благу, — к Богочеловечеству.

Спаситель наш Иисус Христос, пострадавши за грех — за несовершенство мира и воскресши после телесной смерти своей, явил миру Абсолютно Одухотворенную Личность Человеческую — Богочеловека, истинного Сына Божия.

В Его мировом прообразе человеку навеки было дано неиссякаемое утешение в страданиях и указана мировая цель их — обновление в жизни временной и воскресение в жизни вечной.

4. Жизненное объединение людей в обществе и нации не исчерпывается во всей своей[1] полноте их экономическими, политическими и

[1] своей — *вместо*: его — *правка рукой Н.В. Чайковского.*

даже идеологическими интересами; оно строится на более глубокой связи людей, вытекающей из общности их духовных и религиозных переживаний и навыков.

Поэтому материалистическое понимание[2] мира и истории, со всеми выводами из него вытекающими (как атеизм, аморальность как борьба классов, социальная ненависть, разрешение социальной проблемы путем насилия одного класса над другим и т. д.) является кощунственным извращением мировой истины и ведет неизбежно к разложению человеческого общества и глубокой реакции, противным как интересам наций, так и трудовых классов.

Напротив, все усилия человечества к обновлению своей общественности на основах братства, свободы и равенства, одухотворенные социальной любовью, взаимным уважением и готовностью к самопожертвованию, — должны признаваться праведными и спасительными (в том числе и Февральская революция 1917 г. в России).

5. Глубокое преобразование современного недостаточного и порочного общества — социальная проблема — составляет главное содержание исторического процесса наших дней. Она может быть разрешена только путем совместной творческой работы самих народов, согретой социальной любовью и освященной опытом религиозных переживаний.

Только такие социальные силы могут обеспечить сознание единства интересов и мирное сожительство народов, государств, обществ и классов, потому что для этого необходимо, чтобы они, сохраняя свою индивидуальность, отказались от сознательного коллективного эгоизма и стремления к господству над другими, чтобы они прониклись коллективной готовностью к самопожертвованию и постоянным[3] стремлением к обновлению.

6. Неизбежное глубокое обновление человеческих объединений наших дней возможно только чрез связь Духа Божия, тайна сошествия которого на сообщества людей была возвещена Богочеловеком, Иисусом Христом почти 2000 лет т<ому> назад[4].

7. Воплощение Божественного содержания в жизнь требует от[5] людей постоянной совместной духовной работы и религиозного синтеза.

---

[2] понимание — *вместо*: понижение — *правка рукой Н.В. Чайковского.*

[3] постоянным — *вписано рукой Н.В. Чайковского.*

[4] почти 2000 лет т<ому> назад. — *вписано рукой Н.В. Чайковского.*

[5] от — *вписано рукой Н.В. Чайковского.*

Публикуется по неавториз. маш., фиолетовая лента, правка от руки, 3 л. под скрепкой. Materials for “Soiuz Neprimirimykh” (Union of Irreconcilability), 9 items + 3 notebooks, 1921. 31 l. Manuscript (unbound). An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 3. Опубл.: [21, p. 219–220].

1.

Полнота[1] и цельность вселенной не исчерпывается[2] материальным содержанием ее[3], доступным опыту наших пяти чувств[4].

Вселенная полна Духом Божиим, и[5] постигается человеком, в полноте[6], как становящееся Царство Божие[7].

Человек, по природе своей, жаждет полной одухотворенности, стремится, как к высшему благу, к Богочеловечности.

Спаситель наш Иисус Христос, пострадавши за грех, — за несовершенство людей, и воскресши после смерти, явил миру Абсолютно одухотворенную личность человеческую — Богочеловека, истинного Сына Божия.

В его мировом прообразе человеку навеки дано утешение в страданиях и указана мировая цель их — обновление в жизни временной и воскресенье в жизни вечной.

Указав этот путь спасения для каждого отдельного человека, Христос возвестил о грядущем сошествии Духа Святого, о[8] божественной[9] полноте объединения людей, силе, помогающей человечеству[10] приближаться к Богочеловечеству, идти к подлинному созданию Царства Божия на земле.

[1] *Вместо*: Необъятная полнота

[2] *Далее вычеркнуто*: ее

[3] ее — *вписано*.

[4] *Далее вычеркнуто*: Она одухотворена Божьим / наполнена дыханием

[5] *Далее вычеркнуто*: В полноте вселенная

[6] в полноте — *вписано*.

[7] *Далее вычеркнуто*: Так утверждается истина, что человек создан по образу и подобию Божию, ибо иначе он не постигал бы божественную полноту вселенной. И сам

[8] о — *вписано*.

[9] *Далее вычеркнуто*: связи между

[10] *Далее вычеркнуто*: приблизиться и преобразиться в Богочеловечество, создать

Доныне в истории[11] соединения людей не были осуществлением полноты[12] или даже приближением к ней[13]. В исторических[14] церквах открывался[15] путь спасения только[16] каждого человека в отдельности[17], путь личной жертвы[18] и отречения[19]. Исторические Церкви, только хранительницы откровения о Духе,[20] не стремились к одухотворению плоти мира —[21] а, напротив, отделяли дух от плоти[22] и себя от мира.

Таким образом, мир, человечество, в своих природных[23] и жизненных национальных[24] соединениях остаются[25] как бы покинутыми на свои собственные силы. И, в непобедимом стремлении[26] устроиться на земле всемирно[i], — человечество хватается за так называемый «научный атеистический»[27] материализм.

Но этот материализм[28] со всеми своими[29] выводами[30] (атеизмом, аморализмом, борьбою классов, социальною ненавистью, разрешением социальной проблемы путем насилия одного класса над другим и т. д.[31]) — есть

---

[11] *Далее вычеркнуто*: соеди общественные / человеческие

[12] полноты — *вписано*.

[13] *Далее вычеркнуто*: нему. Христианские Церкви, храня в себе / носительницы откров / заветы Христа

[14] исторических — *вместо*: Христианских

[15] открывался — *вместо*: собраниях верующих – воплощался

[16] только — *вписано*.

[17] *Вместо*: соединяющегося с Богом отдельного человека

[18] *Далее вычеркнуто*: личного отречения от земного, соединяющегося с Богом.

[19] отречения — *вместо*: только отречения от земного, соединяющегося с Богом.

[20] только хранительницы откровения о Духе, — *вписано*.

[21] *Далее вычеркнуто*: жизни

[22] *Далее вычеркнуто*: прах от плоти, духовного от мирского

[23] *Далее вычеркнуто*: (национальных) (экономических, политических)

[24] национальных — *вписано*.

[25] остаются — *вместо*: оставались

[26] *Далее вычеркнуто*: своем

[27] атеистический — *вписано*.

[28] Но этот материализм — *вместо*: Но материалистическое понимание истории и мира

[29] своими — *вписано*.

[30] *Далее вычеркнуто*: из него вытекающими (как

[31] *Далее вычеркнуто*: является кощунственным извращением истины, разлагает личность, лишая ее понятия отечества, разлагает окончательно / разлагает общество и ведет к самой грубой реакции, противной как интересам как наций, так и трудовых классов.

Напротив, усилия человечества обновить общественность на основах *братства, равенства* и *свободы*, одухотворить ее социальной любовью, взаимным уважением и

кощунственное извращение истины.[32] Глубокие мировые потрясения человечества делают задачу преобразования современного неустойчивого и порочного общества, — проблему социальную, — главным содержанием[33] исторического процесса наших дней.[34] Разрешение этой проблемы возможно лишь путем[35] неустанной работы в свете нового религиозного сознания и мироощущения. Это есть[36] работа[37] в жизни, работа над самой жизнью во всем ее многообразии[38], во всех областях[39]. Борьба не с материей мира, а с косностью материи во имя ее[40] одухотворения[41].

Только в такой[42] социальной работе[43] народы, государства, общества и классы[44] могут, сохраняя свою индивидуальность, сознатель-

---

готовностью к самоутверждению, — должен признаваться праведным и спасительным (в том числе и февральская революция 1917 г. в России). / Личность и общество строятся только на религиозном откровении социальной любви, на религиозном понимании Братства, Свободы и Равенства.

[32] *Вписано на обороте предшествующего листа*: Личность и общество строятся только на религиозном отрицании социальной любви, на религиозном понимании Братства, Свободы и Равенства.

[33] *Далее вычеркнуто*: тех дней

[34] *Далее вычеркнуто*: Разрешить эту проб / Разрешение этой проблемы возможно лишь путем невероятной творческой / неустанной работы в свете нового религиозного сознания и мироощущения. Эта работа жизни / в жизни, работа над самой жизнью во всем ее многообразии, во всей полноте, во всех областях, в политической, экономической работе, устроение истинной человеческой общности, новое творческое преобразование областей экономических и политических. Борьба с косностью материи духа человеческого и Духа Божьего во всех областях ее, экономической, политической, внутренней.

[35] неустанной — *вместо*: совместной творческой

[36] есть — *вписано*.

[37] *Далее вычеркнуто*: жизни

[38] *Далее вычеркнуто*: во всей ее полноте, во всех ее областях, в политической, экономической работе, устроение истинной человеческой общности, новое творческое преобразование областей экономических и политических. Борьба с косностью материи духа человеческого и Духа Божьего

[39] *Далее вычеркнуто*: экономической, политической, внутренней.

[40] ее — *вписано*.

[41] *Далее вычеркнуто*: ее, во имя полноты жизни человечества на земле.

[42] *Далее вычеркнуто*: неустанной

[43] *Далее вычеркнуто*: можно дать / Понимание общности интересов повести к мирному сожительству народов, государств, общества и классов, требующей от

[44] *Далее вычеркнуто*: чтобы они сохраняли

но отказываться[45] от коллективного эгоизма, от[46] господства одного[47] над другим и[48] свободно идти к своей общей цели[49] — осуществлению Царства Божия на земле.

Измученное[50] человечество, далеко отошедшее от смысла жизни,[51] изнемогающее в непосильной борьбе с косностью неодухотворенной материи, должно наконец проснуться.[52] Кое-где уже вспыхивают искры. Отдельные личности соединяются в группы, группы сливаются в союзы и общества. Эти люди, независимо от того, находятся ли они в христианских церквах, доселе разделяющих духовное от мирского или просто в мире европейской, *христианской* культуры, — уже почувствовали[53] социальную проблему как первую и главную проблему времени[54]. Поняли, что она решается только религиозно. Услышали веяние Духа Божьего над человечеством, Духа-Утешителя, связующего и соединяющего, обещанного Посланника Иисуса Назорея, Богочеловека, Первенца из воскресших.

Люди, одушевленные этой верой, этим проникновением, не боятся малости[55] своих сил, разрозненности своих союзов, громадности предстоящей[56] работы. Они знают, что чем дальше, тем их будет больше. И когда-нибудь все эти союзы, все эти собрания верующих в Духа Святого, Господа, от Отца и Сына исходящего, — сольются в одно — Царство Божие на земле, Богочеловечество.

Одна из таких искр малых, возникающих ныне повсюду Союзов Духа — и наш союз. Работники дела Божьего соединены в нем, ответственно и крепко, одной верой, одним устремлением, одним и тем же, — полным, — принятием Жизни, любовью Христовой и надеждой на обновление Земли.

---

[45] отказываться — *вместо*: отказаться

[46] от — *вписано*.

[47] одного — *вместо*: одних

[48] *Далее вычеркнуто*: могли

[49] идти к своей цели — *вместо*: двигаться вперед к своему обновлению

[50] *Вместо*: Постепенно в измученном

[51] *Далее вычеркнуто*: подыхающее

[52] должно наконец проснуться — *вместо*: начинает просыпаться.

[53] *Далее вычеркнуто*: насущность, настоятельную необходимость

[54] *Далее вычеркнуто*: Они

[55] малости — *вместо*: ничтожности

[56] *Далее вычеркнуто*: им

Публикуется по черн. авт., карандаш, густая правка. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <13–20>.

[i] …*устроиться* ***на земле*** *всемирно*… — Реминисценция из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского за 1877 г., ноябрь, гл. 3 (III. Надо ловить минуту) [12, т. 26, с. 90] и романа «Братья Карамазовы» (Ч. 2. Кн. 5. Гл. V. Великий инквизитор) [12, т. 14, с. 235].

2.

Во все века люди пытались устроиться на земле всемирно[i].

Но никогда социальная проблема не вставала перед человечеством так остро, как в наши дни.

Социальная проблема не может быть решена в порядке чисто материалистического миропонимания.

Человеческое общество строится на основах религиозных.

Христианские Церкви, положив в основу учение о Богочеловеке, указывали путь спасения каждого отдельного человека. Но они[1], в истории, не дали пути к спасению человечества. Откровение о Духе, связующем и преображающем человечество в Богочеловечество, осталось в христианских церквах не воплощенным.

Люди, соединяющиеся ныне в союз Духа для совместной творческой работы над проблемой социальной, признают, что эта работа должна происходить

Публикуется по авт., черн. чернила. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Л. <21>.

[i] …*устроиться* ***на земле*** *всемирно*… — См. примеч. к публ. I, 1.

[1] *Далее вычеркнуто*: не дали

3.

Полнота и цельность вселенной не исчерпывается матерьяльным содержанием ее, доступным опыту наших пяти чувств.

Вселенная полна Духом Божиим, и постигается человеком, в полноте, как становящееся Царство Божие.

Человек, по природе своей, жаждет полной одухотворенности, стремится, как к высшему благу, к Богочеловечеству.

Иисус Христос, пострадавши за грех, за несовершенство людей, и воскресши после смерти — явил миру Абсолютно одухотворенную личность человеческую, истинного Сына Божия.

В его мировом прообразе человеку навеки дано утешение в страданиях и указана мировая цель их — обновление в жизни временной и воскресенье в жизни вечной.

Указав этот путь спасения для каждого отдельного человека, Христос возвестил о грядущем сошествии Духа Святого, о божественной полноте объединения людей, о силе, ведущей человечество к Богочеловечеству, — к Царству Божию на земле.

Все исторические соединения людей не были осуществлением и завершением этой полноты. В христианских церквах ярко открывался путь спасения каждого человека в отдельности, путь личной жертвы и отречения. Исторические Церкви, хранительницы Духа и откровения о Духе, недостаточно стремились к одухотворению плоти мира, а напротив, с особым пафосом отделяли дух от плоти и себя — от мира.

Таким образом, мир, человечество, в своих соединениях национальных, политических, экономических, остался как бы покинутым на свои собственные силы. И, в непобедимом стремлении устроиться *на земле* всемирно[i], — человечество хватилось за так называемый научный материализм.

Но матерьялизм со всеми его выводами — атеизмом, аморализмом, борьбою классов, социальною ненавистью, насилием одного класса над другим и т. д. — есть кощунственное извращение истины. Матерьялистическая *основа* разлагает общество и приводит его к реакции, противной интересам и наций, и трудовых классов. Праведными и спасительными должны признаваться только усилия обновить общественность на основах, в Христианском свете понятых *Братства, Свободы* и *Равенства*.

Преобразование нашего классового и порочного общества — проблема социальная, — есть главное содержание исторического процесса наших дней. Путь к разрешению этой проблемы только один:

совместная работа в жизни — над самой жизнью, во всех ее областях, — политической, экономической, во всем ее многообразии — работа при свете нового религиозного сознания. Борьба не с материей мира, а с косностью материи во имя ее одухотворения.

Народы, государства, общества, классы только при таком свете могут понять общность интересов и, сохраняя свою индивидуальность, сознательно отказаться от коллективного эгоизма и от стремления господства одного над другим. И лишь тогда они смогут свободно идти к своей общей цели — к осуществлению Царства Божия на земле.

Измученное человечество, далеко отошедшее от смысла жизни, изнемогающее в темной борьбе, должно, наконец, прозреть.

Уже вспыхивают искры. Отдельные люди, ищущие света, соединяются в группы, сливаются в союзы и общества. Эти люди, независимо от того, находятся ли они в христианских церквах или просто в мире европейской, христианской культуры, уже почувствовали социальную проблему как главную и первую проблему времени. Поняли, что она решается только религиозно. Услышали веяние Духа Божьего над человечеством, Духа связующего и соединяющего, ниспосланного Иисусом Назореем, Первенцем из воскресших.

Люди, проникнутые этой верой, не боятся малости своих сил, громадности предстоящей работы. Они знают, что все союзы, все собрания, верующих в Духа Святого, сольются когда-нибудь воедино и станут человечеством, преобразованным в Богочеловечество.

Одна из таких искр, — возникающих ныне Союзов Духа, — и наш Союз. Работники дела Божьего соединены в нем, ответственно и крепко, одной верой, одним устремлением, любовью Христовой и надеждой на обновление Земли.

Публикуется по неавториз. маш., черная лента. 1 экз. — скрепленные листы; 2 экз. — разрозненные листы. Materials for “Soiuz Neprimirimykh” (Union of Irreconcilability), 9 items + 3 notebooks, 1921. 31 l. Manuscript (unbound). An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 3. Опубл.: [21, с. 217–219].

[1] …*устроиться* ***на земле*** *всемирно*… — См. примечания к публ. I, 1.

II
МАТЕРИАЛЫ О «СОЮЗЕ НЕПРИМИРИМЫХ»

1.

Союз или *Круг Непримиримых* (X I)

История и цель Круга

Круг Непримиримых сложился в определенную форму тогда, когда Советская власть в России закончила уничтожение всех разделений внешних, кроме одного: разделения на *правящих* и *управляемых*.

Вторые, управляемые, — несоизмеримое большинство, — физическим насилием принуждаемы были идти на ту или другую службу к первым, к правящей партии большевиков, вооруженному меньшинству.

Так как всякая возможность свободного слова была задавлена и всякое уклонение каралось террором (не только против уклоняющегося, но и против его семьи, его близких), то получилось следующее положение: между двумя советскими служащими или двумя офицерами красной армии, — скажем, А. и Б. — на взгляд со стороны не оказывалось никакой разницы, хотя бы А. был загнан на службу насилием и оставался непримиримым, а Б. пошел своей волей, в расчете приспособиться и заискать у победителей.

Такие господа Б. первые передадутся к новой, послебольшевистской власти, когда победа будет за ней, и уж, конечно, не побрезгуют никакой клеветой, никакими средствами для спасения своей шкуры. Нет сомнения, что они погубят много невинных и притом самых нужных России людей, т. е. никогда внутренно не примирявшихся с кровавым засильем большевиков. Когда и чьими бы руками ни был совершен переворот — возрождающейся России необходима работа именно этих, чистых и твердых духом людей. Но по какому признаку, по чьему свидетельству, будет новая власть отделять этих, годных ей, людей — от других, негодных? К кому отнестись ей с доверием, на кого опереться без страха? Опираться же на население, делать выбор, ей придется с первого шага…

Ясно, что жизнь требует приготовления к будущему перевороту, предварительного «учета сил».

Непримиримые поняли это и сами пожелали взять себя «на учет».

Фактическому образованию Круга Непримиримых пришел на помощь другой русский надпартийный Союз, ранее существовавший и тоже строго тайный (Союз X 2).

Организация Круга Непримиримых

Так как, по самому смыслу своему, дело требовало наивозможной широты, то Круг Непримиримых, ради ее достижения, признал себя, во-первых, совершенно автономным, независимым от Союза Х 2, давшему ему начало организации, и затем счел необходимым для себя два пункта:

I. К<руг> Н<епримиримых> должен быть абсолютно недосягаемым для большевиков, неуловимым ни при каких обстоятельствах.

II. Каждый, в момент вступления в К<руг> Н<епримиримых>, дает определенный минимум словесного обязательства.

Пункт I

Для реализации этого пункта К<руг> Н<епримиримых>должен был поставить себя иначе, нежели все другие, самые тайные, союзы. В последних — члены, хотя и не все, но знают друг друга. В К<руге> Н<епримиримых> каждый член знает только одного другого члена, с таким расчетом, чтобы в случае измены (грубой) мог погибнуть только один человек и притом без всякой дальнейшей пользы для большевиков.

Этому одному новый член дает: устное обязательство при вступлении и далее, через известные (возможные) промежутки времени, отчет в своих действиях, — отчет течения жизни. Полученные сведения затем проверяются. В собственных интересах члена давать эти сведения чаще, полнее и откровеннее, т. к. если данный член, не по физическим причинам, уклоняется от отчета, или если отчет, по проверке, окажется ложным, против имени его делается известная пометка, лишающая его защиты К<руга> Н<епримиримых>.

Пункт II

Личное обязательство, дающееся при вступлении в К<руг> Н<епримиримых>, таково:

> Что бы далее ни переживала Россия, человечество и я лично, где бы я ни был и где бы ни были большевики — я не способен ни на какое их внутреннее принятие, ни на какое примирение или соглашение с ними, с коммунизмом, с III Интернационалом. Я не способен ни теперь, ни впредь ни на какое этой власти содействие даже внешнее, если я к тому не принужден физическим насилием.
>
> *Изменив вышесказанному, я изменяю самому себе, и такая измена должна считаться признанием моей личной негодности*[i].

Этим обязательством членов К<руг> Н<епримиримых> достигает своей цели: как можно шире и действительнее провести внутреннее разделение по признаку «личной годности» и «личной негодности».

Пометка против имени изменившего члена («л. н.», т. е. личная негодность) считается собственноручной распиской в негодности.

Не годное — это все неустойчивое, готовое «за совесть» служить предержащей власти, все, коротко сказать, *безответственное*.

И, напротив, личная годность — это *ответственность*, выбор одной из двух линий и постоянная ей верность.

Последний элемент и берется в К<руг> Н<епримиримых> «на учет». Широко отворяя двери всем, чувствующим в себе силы быть верными данному обязательству, К<руг> Н<епримиримых> дает возможность безгласным, неизвестным и беззащитным подать свой голос теперь же, чтобы в нужное время был он засвидетельствован, чтобы клевета не побеждала, чтобы невинный мог оправдаться, а лжец был изобличен.

Развитие К<руга> Н<епримиримых>

Зародившись в России, имея практическую задачу облегчения первых шагов новой послебольшевистской русской власти, а также внешнего спасения и морального оправданья русских людей, — К<руг> Н<епримиримых> стал, расширяясь, переливаться и в Европу[ii]. Даже иностранцы, начинающие понимать, что большевизм есть отнюдь не только «русское» дело, и что европейское «соглашательство» найдет когда-нибудь свою оценку, — чувствуют целесообразность такого союза и нужду в нем. Но всего более нужен он здесь для тех волн русского населения, что непрерывно текут за границы Совдепии.

Эти волны — уже не эмиграция, не беженство: это почти переселение народа.

Бедствия русских, спасшихся от рук отечественной «власти» и рассеявшихся по Европе — неисчислимы и разнообразны. Они несколько иного рода, нежели в России, но порою очень тяжелы. Сама потеря земли, родины создает, независимо от степени сознательности человека, особое душевное состояние, обессиливающее и разлагающее. В чуждой обстановке, среди чужого языка, да еще заброшенный в какой-нибудь далекий угол, средний человек легко слабеет, теряется, забывает пережитое. Ему кажется, что он никому не нужен, никому до него дела нет, никому на свете не нужна и его непримиримость к большевикам, — если она у него есть. Им овладевает безнадежность.

С этого момента он становится безоружным против соглашательских провокаций. А эти провокации особенно участились за последнее время. Большевики усиленно работают в этом направлении, как посредством своих прямых агентов, так и руками перебежчиков из интеллигенции, которые, в своих органах печати, создаваемых за границей за большевицкие <так> деньги, прямо объявляют, что их цель — разложить и «доконать» русскую эмиграцию[iii].

Антибольшевистский тайный союз — Круг Непримиримых, — помимо своей внешней практической стороны, имеет сторону внутреннюю, психологическую. Ее трудно, да может быть, и не следует определять словами, ибо каждый должен найти свое сам; достаточно сказать, что К<руг> Н<епримиримых> психологически выводит человека из состояния одиночества и *безнадежности*. Для того, чтобы иметь силу надеяться и ждать, не теряя себя, — человеку надо иметь уверенность, что он не один надеется, ждет и крепок в своей правде.

См. *Дополнение*[1]

Дополнение

Круг Непримиримых, имея задачей своей наибольшую широту, намеренно свел к минимуму свой лозунг объединения. Этот лозунг — в самом названии Круга, он — непримиримость. У вступающего Члена требуют исповедания только этого *отрицательного* обязательства. У него не спрашивают даже *почему* он непримирим, *для чего* он непримирим.

Отрицательная основа необходимо дает Кругу Н<епримиримых> — статичность. К<руг> Н<епримиримых> есть лишь условие, правда, необходимое для действия, — но внутри него нет действия и не может быть. Оставаясь самодовлеющим, К<руг> Н<епримиримых> лишь сохраняет личность и дает ей возможность формироваться для действия, для движения по разным путям, хотя и в одном, приблизительно, направлении.

Я укажу один из этих путей.

Внутренно он такой: в К<руге> Н<епримиримых> человек испытывает себя, свою верность себе, как одной Личности, на отрицании чисто материалистического, механистического миропонимания, которое, воплощаясь, дает рабство, насилие меньшинства над большинством, полный аморализм, разложение культуры и потерю лица человеческого. Заявляя себя непримиримым по отношению носителей, воплотителей и проповедников материализма и марксизма,

[1] *Вписано чернилами рукой З.Н. Гиппиус.*

— большевиков — он утверждает свою личность, как ценность самостоятельную, неизменяемую и независимую от внешних обстоятельств.

Внешне — один из путей члена К<руга> Н<епримиримых> может быть путем ко вступлению в члены Союза более тесного, но имеющего более широкие основы и более сложные обязательства. Это Союз Х 2, положивший в свое время начало Кругу Непримиримых, но не имеющий с ним никакой формальной и внешней связи, т<ак> что член К<руга> Н<епримиримых> может даже и не знать о его существовании. Однако тот член К<руга> Н<епримиримых>, который естественно подойдет к необходимости для себя Союза Х 2 — может вступить в него, не покидая К<руга> Н<епримиримых>.

Здесь, в Дополнении, о Союзе Х 2 упоминается лишь для того, чтобы указать на подвижность рамок Круга Непримиримых.

Публикуется по неавториз. маш., черная лента. Листы скреплены и пронумерованы: Союз или Круг Непримиримых (Х I). Л. 1–7; Дополнение. Л. 1–2. Materials for “Soiuz Neprimirimykh” (Union of Irreconcilabity), 9 items + 3 notebooks, 1921. 31 l. Manuscript (unbound). An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 3.

[1] *Что бы далее ни переживала Россия, ~* ***моей личной негодности***. — С незначительным сокращением включено в статьи «Там, в России» [9, с. 2] и «О верности» [6, с. 2].

[ii] *…стал, расширяясь, переливаться и в Европу*. — Там же.

[iii] *…разложить и «доконать» русскую эмиграцию*. — Текстуальное совпадение с письмом Гиппиус к Н.В. Чайковскому от 1 апреля 1922 г., в котором речь идет о газете «Накануне» (Берлин) [22, с. 380]. Эта тема затронута также в статье Гиппиус «Или — или» [4, с. 2].

2.

Союз Непримиримых сложился в определенную форму тогда, когда Советская власть закончила уничтожение всех разделений внешних, кроме одного: на правящих и управляемых. Вторые, несоизмеримое большинство, физически принуждены были идти на службу к первым, — к правящей партии большевиков. Известно, что всякая возможность свободного слова параллельно была задавлена, и[1] взгляд со сто-

---

[1] *Далее вычеркнуто*: на

роны не мог уловить никакого различия между двумя служащими А. и В., сидящими рядом, если даже А. на службу загнан палкой и воистину непримирим, а В. пошел своей волей в расчете приспособиться и заискать у победителей.

Такие господа В. не прочь пошпионить насчет товарищей и они же, несомненно, первые передадутся новой власти, когда победа будет за ней, не брезгуя никакими средствами для спасения своей шкуры. И сколько погибнет невинных и притом нужных новой власти людей, подлинных демократов, никогда внутренне не примирявшихся с кровавым засилием советской власти. Между тем когда бы и чьи<ми> бы руками ни был сделан переворот — новой, возрождающейся России необходима работа именно этих, чистых и твердых духовно людей, истинных антибольшевиков. По какому признаку будет отделять новая власть этих годных ей людей от других — негодных?[2] К кому сможет она отнестись с полным доверием, на кого опереться без страха? А опираться на население и делать выбор людей ей нужно с первого же момента.

Таким образом сама жизнь требовала предварительного «учета сил», особенно необходимого для общей массы населения, для сотен и десятков, неизвестных, не смогущих оправдаться, в случае беды и клевет.

«Непримиримые» сами пожелали взять себя «на учет». Фактическому образованию Союза пришел на помощь ранее существовавший и в последнее время тоже строго тайный — Союз Февралистов. Он как бы сделал С<оюз> Н<епримиримых> своим более широким кругом, вполне, однако, автономным.

Союз Февралистов требовал от вступающего в него члена некоторых обязательств.[3] Два последние пункта этих обязательств таковы

….. —) Что бы далее ни переживала Россия (и я лично) — я не способен, даже мысленно, отречься от России новой, пожелать, хотя бы мгновенно, чтобы не было февральской революции.

—) Что бы далее ни переживала Россия (и я лично), где бы я ни был и где бы ни были большевики, — я не способен ни на какое их внутреннее принятие, ни на какое примирение с ними, с коммунизмом и III интернационалом. Я не способен ни теперь, ни впредь ни на какое этой власти даже внешнее содействие, не будучи к тому принужден физическим насилием.

---

[2] *Далее вычеркнуто*: Ведь не по коммунистическим же спискам.

[3] *Далее вычеркнуто*: Два / Последний пункт и заключение он предложил как условие для вхождения во второй

— Изменив вышесказанному, я изменяю самому себе, и моя измена должна считаться признанием моей личной негодности[1].

Только один второй пункт и заключение — обязательны для вступающего в Союз Непримиримых, хотя надо сказать, что практически, для старейших членов и первый не был тайной, и многие добровольно его принимали.

Таким образом, главная цель Союза — как можно шире и действительнее провести внутреннее разделение по признаку «личной годности» и «личной негодности».

Все неустойчивое, готовое «за совесть» служить всякой предержащей власти, все, коротко сказать, *безответственное*, — есть «личная негодность».

Напротив, сознательная (или интуитивная) ответственность, выбор одной из двух линий (в данном случае антибольшевистской) и постоянная ей верность — есть «личная годность».

Этот последний элемент Союз и должен был взять «на учет». Ясно, что дело требовало наивозможной широты. Ради ее достижения установлен был, во-первых,[4] вышеизложенный минимум словесного обязательства (в момент вступления в Союз), а во-вторых, приняты меры для того, чтобы сделать[5] Союз — таинственнейшим из тайных, абсолютно недосягаемым для большевиков, неуловимым ни при каких обстоятельствах.[6]

В более старом и более тесном Союзе Февралистов члены (хотя и не все) знали друг друга. Союз Непримиримых должен был поставить себя иначе. С таким расчетом, чтобы в случае измены (грубой) мог погибнуть *только один человек*, и притом без всякой пользы для большевиков. Ибо каждый член «Непримиримых» знает *только одного члена* (из старейших или из февралистов). Этому одному он во 1-х: дает устные обязательства при вступлении и во 2-х: дает, через известные (возможные) промежутки времени отчет в своих действиях, — отчет течения жизни. Полученные сведения[7] затем тщательно проверяются. В собственных интересах члена давать эти сведения чаще, полнее и откровеннее, т. к. если данный член, не по физическим причинам, уклоняется от отчета, или если отчет, по проверке, окажется

---

[4] *Далее начато и вычеркнуто*: тот минимум обязательств для всту

[5] *Далее вычеркнуто*: сам

[6] *Далее вычеркнуто*: Расчет таков

[7] *Далее зачеркнуто*: эти

ложным — имя его вычеркивается из списков с пометкой «л. н.», т. е. «личная негодность».

Зародившись в России, имея практическую задачу облегчения первых шагов новой послебольшевистской русской власти, а также внешнего спасения и морального оправдания русских людей, — Союз мало-помалу делается интернациональным. Иностранцы начинают понимать, что большевизм вовсе не есть чисто русское дело, которое их не касается, и что соглашательство с «каннибалами» (по выражению Ллойд Джорджа[ii]) личное, как и общественное, найдет свою оценку. В каждой стране есть люди с личной годностью и негодностью. На большевизме, как на оселке, пробуется крепость человеческой стали.

По мере того, как волны русского населения[8] начали[9] выливаться за границы — перелился, расширившись, и С<оюз> Н<епримиримы>х в Европу. Он оказался не менее нужным для эмигрантов и для иностранцев, чем для оставшихся в России.

Эмигрантский «быт»[10] отупляет, создает бедствия другого рода, нежели на родине, — и средний человек легко теряется, слабеет, забывает пережитое. Он безоружен против соблазна соглашательских провокаций. Но если он член Союза Непримиримых — он помнит себя, верен себе и знает, куда идти.

Союз Февралистов создался гораздо ранее союза Непримиримых. Он принял определенную форму и сложился в ту эпоху, когда <…>

Публикуется по авт., черн. чернила, «серый» блокнот. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <2–8>. Фрагмент не завершен.

i … —) ***Что бы далее ни переживала Россия ~ моей личной негодности.*** — Редакция текста клятвы. См. примеч. к II, 1.

ii *…соглашательство с «каннибалами» (по выражению Ллойд Джорджа)…* — Отсылка к выступлению премьер-министра Д. Ллойд Джорджа в парламенте Великобритании 7 июня 1920 г.: “It is quite a new doctrine that you are responsible for the Government when you trade with its people. Were

---

[8] *Далее вычеркнуто*: стали

[9] начали — *вписано карандашом.*

[10] *Вместо*: Эмигрантская «обывательщина»

we responsible for the Czarist Government? Were we responsible for it, with its corruption, its misgovernment, its pogroms, its scores of thousands of innocent people massacred? We were not responsible for this, yet we continued our relations. Why, this country has opened up most of the cannibal trade of the world, whether in the South Seas or in Kumassie. Have we ever declined to do it because we disapproved of the habits of the population?" (HC Deb 7 June 1920, vol. 130, col. 169). Пер.: «Это весьма новая доктрина, в соответствии с которой мы якобы отвечаем за правительство страны, торгуя с ее гражданами. Несли ли мы ответственность за царское правительство? Несли ли мы за него ответственность, при всей его коррумпированности, некомпетентности, его погромах и тысячах и тысячах безвинно уничтоженных людей? Мы за это не отвечали, однако продолжали наши отношения. Да, наша страна установила самую активную в мире торговлю с каннибалами, хоть в Южных морях, хоть в Кумаси. Отказывались ли мы когда-либо от этого потому, что не одобряли их обычаи?» (Хансард. Т. 130, кол. 169, 7 июня 1920). Русские эмигрантские газеты все лето обсуждали переговоры Л.Б. Красина и Д. Ллойд Джорджа, начавшиеся 31 мая 1920 г., об установлении торговых отношений. В передовой статье «Последних новостей» говорилось: «Между тем, как Красин искушает в Лондоне тех, которые уже искушены, а Ллойд-Джордж и Бонар Лау оправдывают сношения с большевистскими "князьями тьмы" ссылкою на "каннибалов" — Ленин шлет <…> воззвание к английским рабочим» [3, с. 1]. Бор. Мирский в статье «Лондон и Москва» утверждал, что «политика английского премьера — величайшая историческая ошибка — это очевидно» [16, с. 2]. Дионео [И.В. Шкловский] объяснял политику Ллойд Джорджа в отношении большевиков обострением внутриполитической борьбой в Великобритании [11, с. 3)]. В «Варшавском дневнике» 11 августа 1920 г. Гиппиус записала: «Что-то происходит очень странное. Не странное с Европой — с Англией; у Ллойд Джорджа, наказанного Богом, давно отнят разум; но с большевиками. <…> Я все-таки думаю, что они дадут Ллойд-Джорджу зацепочку для их признания, — ведь ему так мало нужно!» [8, с. 87]. Отсылка к позиции Ллойд Джорджа и к его отношениям с «каннибалами» сделана в статье Гиппиус «Там и здесь» [10, с. 2] и в статье «Роман о мистере Уэллсе», опубликованной посмертно [7, с. 117–128].

3.

Февральская революция 1917 г. была встречена всем русским населением с замечательным единодушием. Свержение самодержавия объединило всех, без различия классов и партий, верхов и низов, в один порыв к новой, свободной жизни.

Исключением были единицы. Во всяком случае никакой организованной контрреволюции в России в 17-м году не было и борьбы за восстановление старого режима не велось. Борьба, начавшаяся в первые послереволюционные месяцы и закончившаяся октябрем, все время велась налево, а не направо.

Октябрьская удача большевиков — результат совокупности многих факторов — в ней разберется история. Несомненно одно: переворот совершился не только не по воле русского народа в его целом, но против его воли. В крайнем случае — при попустительстве главной, темной массы населения — армии, стихийно обрушившейся на тыл.

В городах этот, чисто городской переворот вызвал у всего населения,[1] злобу, отвращение и полнейшее недоверие. Ничего не понимающие низы и осведомленные верхи (интеллигенция) одинаково были убеждены, что большевики «вот-вот» падут.

Общее, самое прямое, хотя и пассивное сопротивление большевизму, — так называемый «саботаж» — длился очень долго. Дольше, чем можно было ожидать. Не только наиболее сознательная часть, но и средне-демократические слои выдерживали пытку голодом и террор, не сдаваясь.

Лишь на третьем году своего царства большевики, введя «до мелочей» в жизнь все формы внешнего принуждения, закрыв выезд, взяв остатки вымирающего городского населения «на учет», могли дать такую внешнюю картину:

«Недобитая интеллигенция и буржуи, убедившись в крепости Советской власти, ныне все у нее на службе. Но мы не должны успокаиваться на этой победе. Необходимо следить самым бдительным образом за столь контрреволюционными элементами»[i].

Как можно видеть — большевики сами понимали, что это лишь внешняя картина, — внешняя победа. Все, что могло быть уничтожено насильственным путем — действительно уничтожилось. Не стало делений на классы. Осталось лишь одно внешнее разделение: правящие и служащие.[2] Вторые — это, в сущности, все население бывшей России, несоизмеримое с первой, правительственной, кучкой[3], большинство. Мы должны взять это большинство за одну скобку. Но взяв — попытаться[4] выяснить, какие внутренние различия существуют в этой общей массе «служащих».

---

[1] *Далее вычеркнуто*: равно верхов и низов,

[2] *Далее вычеркнуто*: Ко вторым

[3] *Далее вычеркнуто*: «правящих»

[4] *Далее вычеркнуто*: найти способ

Внутреннее различие есть, и надо[5] было думать об этом заранее, чтобы в нужный момент уметь произвести разделение, отбор. Какая бы новая власть ни пришла на смену большевистской, чьими бы руками и как ни был совершен переворот, — власть новой России не может, с первого же момента, не опереться на местное население, не взять из нее себе помощников и работников. По какому признаку будет она отделять годных от негодных, невинных от внутренних предателей? Уж не по коммунистическим ли спискам? Так больше невинных, чем виновных. Или она осудит всех «служащих»? Но тогда она погибнет, ибо служат— все. Все более или менее молчат. Маленькие, малозаметные люди, прежняя «обывательщина», а в сущности «демократия» — они тем безгласнее, чем невиннее, и сколько погибнет таких невинных, и нужных, по разным доносам, которыми не побрезгуют, конечно, другие, чтобы спасти собственную шкуру. Эти уж начинают суетиться даже при отдаленной угрозе переворота, стараются, за углом, страховать себя «на случай». Сорвется переворот — они бегут назад и «страхуются» у большевиков.

Жизнь настоятельно требовала существования организации, которая могла бы действительно разделять людей по признаку «личной годности» и «личной негодности», взять, в возможной мере,[6] надежных русских людей «на учет».

Таким образом создался «Союз Непримиримых».

Смысл Союза — в его широте, между прочим. Поэтому он ограничивает до минимума условия для вступления в него. Преследуя свою цель — он кладет в основу только один принцип — «личной годности».

Все внутренне неустойчивое, все готовое «за совесть» служить всякой предержащей власти, все, коротко сказать, *безответственное* — есть «личная негодность».

Напротив, сознательная (или интуитивная) ответственность, выбор одной из двух линий (в данном случае – антибольшевистской) и постоянная ей верность — есть «личная годность».

Условия жизни требовали, чтобы такой «Союз» был таинственнейшим из тайных. Для этого к нему на помощь пришел ранее существовавший «Союз Февралистов», сделав «Союз Непримиримых» как бы своим, более широким, кругом, совершенно, впрочем, автономным.

«Союз Февралистов» (вышедший, в свою очередь, из союза более узкого, но и более глубокого) требовал от вступающего в него члена некоторых кратких обязательств. Два последние пункта таковы:

---

[5] *Далее вычеркнуто*: теперь же

[6] *Далее начато и вычеркнуто*: служ на

— Что бы далее ни переживала Россия,[7] (и я лично) — я не способен, даже мысленно отречься от России новой, пожелать, хотя бы мгновенно, чтобы не было февральской революции.

— Что бы далее ни переживала Россия (и я лично), как бы долго ни сидели большевики, я не способен ни на какое их внутреннее принятие, ни на какое примирение с[8] представителями их власти, с коммунизмом и московским интернационалом. Я не способен ни теперь, ни впредь, ни на какое этой власти внешнее содействие, не будучи к нему принужден физическим насилием.

— Изменив вышесказанному — я изменяю самому себе, и моя измена должна считаться признанием моей личной негодности. —[ii]

Для вступающего в «Союз Непримиримых» только второй пункт и заключение обязательны. Хотя практически, для старейших членов и первый не был тайной, и многие добровольно его принимали.

Если в более старом и более тесном «Союзе Февралистов» члены (хотя не все) знали друг друга, то «Союз Непримиримых» должен был поставить себя иначе. Ему прежде всего необходимо было сделаться абсолютно недосягаемым для большевиков, т. е. внешне неуловимым ни при каких обстоятельствах. Расчет был таков, чтобы в случае измены (грубой) мог погибнуть *только один человек*, и притом без всякой пользы для большевиков. Ибо каждый член «Непримиримых» знает *только одного* члена (из старейших или из «февралистов»).

Этому одному он дает свои устные обязательства. Этому одному он должен, через известные (возможные) промежутки времени давать отчет в своих действиях, отчет течения жизни. Давать эти объяснения — в его собственных интересах, так как сведения затем проверяются. Если данный член, не по фактическим причинам, уклоняется от отчета, или если отчет, по проверке, окажется ложным, имя члена только вычеркивается из списков, больше ничего.

Союз Непримиримых строго ограничивает свои задания и не требует от своих членов ничего сверх обязательного. Активные члены его могут, конечно,[9] поступать в особые кружки для положительной борьбы с большевиками, но до этого, пока член держится своих минимальных обязательств перед Союзом Непримиримых, Союзу дела нет.

Та ширина, которую, при полной таинственности, принял «Круг Непримиримых», есть лучшее доказательство, что он отвечает требо-

[7] *Далее вычеркнуто*: Европа, и весь мир
[8] *Далее вычеркнуто*: их
[9] *Далее вычеркнуто*: соединяться

ваниям жизни. Зародившись в России, имея перед собою практическую задачу облегчения первых шагов новой послебольшевистской русской власти и также внешнего спасения и морального оправдания русских людей,[10] — этот союз уже начинает делаться интернациональным. По мере того, как[11] иностранцы начинают понимать, что дело большевиков не только русское дело, что и здесь им приходится с ним сталкиваться, и делать выбор, т. е. говорить им «да» или «нет» — они начинают понимать и смысл Союза Непримиримых. Соглашательство с «каннибалами» (по выражению Ллойд Джорджа[iii]) найдет свою оценку в свое время, где бы оно ни происходило, в России или в Европе. И *безответственным* элементам вряд ли удастся с успехом бежать за колесницей новых победителей. В каждой стране есть люди с личной годностью и негодностью. На большевизме, как на оселке, пробуется крепость человеческой стали.

Фактически и чисто русский Союз Непримиримых не мог не вылиться за русские границы — раз такими волнами выливается оттуда русское население. И жизнь показывает, что для эмигрантов Союз Непримиримых нисколько не менее нужен, чем для оставшихся в России. Казалось бы, им легче, и даже совсем просто, быть «непримиримыми». Ведь нет «физического» ни к чему принуждения.

Но нет, и здесь не может быть уничтожено то не внешнее различие между «ответственными» и «безответственными», с которым не могли справиться большевики. И <…>

Публикуется по авт., черн. чернила, «оранжевый» блокнот. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <1–12>. Опубл.: [19, с. 86–89] с включением в текст фрагментов других текстов.

[i] «*Недобитая интеллигенция и буржуи, ~ за столь контрреволюционными элементами*». — Источник найти не удалось.

[ii] — *Что бы далее ни переживала Россия, ~ признанием моей личной негодности*. — См. примеч. к II, 1.

[iii] *Соглашательство с «каннибалами» (по выражению Ллойд Джорджа)…* — См. примеч. к II, 2.

---

[10] *Далее вычеркнуто*: она

[11] *Далее вычеркнуто*: с одной стороны,

4.
Февралисты (Союз X 2).

История

Русская февральская революция 1917 г., совершившись, так объединила[1] слои общества, населения и[2] партии, что в ее первые дни жизни[3] вся Россия могла казаться одним Союзом Февралистов. В сущности — февраль был лишь завершительным ударом очень давнего органического процесса, вспышки которого лишь время от времени выходили наружу, и были подавляемы. Самая сильная вспышка этого процесса, — революционной борьбы за новый, свободный, политический строй, открывающий возможность широких социальных реформ, — относится к январю — октябрю 1905 г. Первая цель достигнута не была, старый строй, — самодержавие, — остался, уступки правительство вскоре взяло назад, революция еще раз была подавлена. Процесс еще раз ушел внутрь и там продолжался, скрытый, в то время, как извне шел параллельный процесс медленного разложения самодержавной власти.

К моменту войны эта власть была уже настолько слаба, что здравомыслящие русские люди не видели для нее возможности дожить до окончания войны, хотя эти же люди слишком хорошо понимали, как опасны для России потрясения внутренние во время внешних.

Самодержавный строй пережил сам себя и[4] срок его падения, приближенный ударом войны, наступал автоматически.[5]

Поэтому февральские события 1917 г., хотя и были ничем иным, как первой победой всей длительной русской революции, для многих показались неожиданными: эта победа носила печать пассивности. Когда говорили: революция совершилась сама собою, в этом была та правда, что революция, — ее победа и завершение, — делалась в известный момент уже неотдалимой — неотвратимой.

Когда, однако, первая прямая цель революции — падение самодержавия — была достигнута, перед страной и ее революционными деятелями вставала следующая: закрепить эту победу, этот первый

---

[1] *Далее вычеркнуто*: все

[2] *Далее вычеркнуто*: все

[3] *Далее начато и вычеркнуто*: могло каз

[4] *Далее вычеркнуто*: потому

[5] *Далее вычеркнуто*: Поэтому февральские события 1917 г., с правом долженствующие считаться победой всей русской революции, были / имели / эта первая победа всей русской революции.

шаг (отрицательный) для возможности второго (положительного). Было необходимо тотчас вместо павшей, слабой, но традиционной власти, создать новую, сильную, — более чем сильную, — революционно-беспощадную власть, строго держащуюся своей прямой линии и своих прямых лозунгов.

Создать такую власть при автоматическом, почти мгновенном, крушении самодержавия и, главное, при непомерно тяжелых внешних условиях — мировой войне — было очень трудно. Возможно ли все-таки, или невозможно — это вопрос праздный,[6] факт в том, что[7] этой[8] власти, в течение пяти-шести месяцев в России не было, и мы не очень ошибемся, если скажем, что с конца февраля <19>17 г. в России вообще никакой власти не было.

Временное Правительство, понимая, что февральскую победу закрепить настоятельно нужно, не поняло, однако, что защита революции *слева* не менее важна, чем защита *справа*, а реально положение было таково, что[9] только защита слева и требовалась: разложение павшего самодержавия было столь полным, царь Николай II, в сущности, так давно был окружен элементами негодными и не стойкими, — что справа, после победы революции, оказалась одна пыль. Видимость правого фланга распалась: одни — все равно почему — перешли на сторону революции, кое-кто спрятался в одинокий угол, — как бы то ни было[10] — факт несомненный, что ни малейшей атаки справа на революцию не производилось, никаких правых организаций не существовало, не было даже и видимости борьбы справа: самодержавие рухнуло слишком основательно и Россия, в громадной массе своей, была единодушно революционна.

Временное Правительство, за неимением правого противника, не могло бороться направо; но оно как бы считало своим долгом такую борьбу и, в странной растерянности, все время гнуло налево и доходило даже до созданья фикций правых врагов (вроде Корнилова[i]). В эти минуты оно как бы кидалось влево скачком, под защиту левых «друзей» — которые и были его неузнанными злейшими врагами, — его и революции.

В сущности, Вр<еменное> Правительство никак не правило и — ни с кем не боролось: ни с монархистами (их не было), ни с социал-

---

[6] *Далее вычеркнуто*: в данное время: факт

[7] *Далее вычеркнуто*: такой

[8] этой — *вписано.*

[9] *Далее вычеркнуто*: в данный момент

[10] *Далее вычеркнуто*: всех

демократами-большевиками (считая их революционерами). Временное Правительство вело лишь нелепую и личную борьбу внутри себя: Керенский боролся с Черновым, Милюков с Керенским, Некрасов с Карташевым[ii], и т. д. и т. д.

Учитывая общее положение и всю его громадную трудность, не следует останавливаться на сути Врем<енного> Правительства. Его метанья, роковые ошибки, его растерянность, ослепление и бессилие — кто поставит ему в непростимую вину, если учтет грандиозность событий[11] тех дней[12] и недель? Но[13] только можно сказать с уверенностью: ни один из[14] членов этого несчастного «правительства» уже никогда никакой роли в возрожденной России играть не будет. Каждый из них, персонально, для России кончен.

Таким образом, Русская Революция, хотя, наконец, и победившая, но в своей победе оставленная без необходимой защиты, — еще раз, опять, должна была быть загнанной в землю. И так ужасен был этот последний раз, потому что контрреволюция, описав полный круг, подошла к ней слева, в красной маске.

Красная маска уже не только гнала революцию: она ее била, избивала,[15] стараясь убить <…>

———————

———————

Публикуется по авт., черн. чернила, «светло-серая» тетрадь. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <1–7>. Опубл.: [19, p. 93–95; 20, с. 141–143].

[i] *Корнилов* Лавр Георгиевич (1870–1918), военачальник, Верховный главнокомандующий русской армией (июль – август 1917 г.). Корниловский мятеж был ошибочно воспринят, как нападение на Временное правительство «справа». Собственная версия этих событий была изложена Гиппиус в ее «Синей книге. Петербургский дневник: 1914–1918» (Белград: [тип. Раденковича], 1929. 234 с.; Русская библиотека, кн. 6), с которой этот фрагмент перекликается.

———————

[11] *Далее вычеркнуто*: того времени?

[12] тех дней — *вписано.*

[13] Но — *вписано вместо*: Одно.

[14] *Далее вычеркнуто*: этих людей

[15] *Далее начато и вычеркнуто*: убива

[ii] *Керенский* Александр Федорович (1881–1970), последний глава Временного правительства (1917); Чернов Виктор Михайлович (1873–1952), политик, один из основателей партии социалистов-революционеров, председатель Учредительного собрания (1918); *Милюков* Павел Николаевич (1859–1943), политик, историк и публицист, лидер Конституционно-демократической партии, министр иностранных дел Временного правительства (1917); *Некрасов* Николай Виссарионович (псевд. В.А. Голгофский) (1879–1940), министр путей сообщения во Временном правительстве (1917); Карташев Антон Владимирович (1875–1960), историк, богослов, министр вероисповеданий Временного правительства (1917).

5.
Три круга
Единого Союза.

(Восхождение)

Круг Первый. Непримиримые.

В этом Круге человек испытывает себя, свою верность себе, как единой личности, на отрицании чисто материалистического, механического миропонимания, которое, воплощаясь, дает рабство, насилие меньшинства над большинством, полный аморализм, разложение культуры и потерю лица человеческого. Заявляя себя *непримиримым* по отношению носителей, воплотителей и проповедников материализма и марксизма — большевиков, всякий, вступающий в Круг, утверждает тем свою личность, как ценность постоянную, неизменяемую и независимую от внешних обстоятельств.

Круг Второй. Февралисты.

В этом Круге человек, — лицо, личность, — связывается в одно с другими людьми общей идеей утверждения коллектива на тройственной основе Свободы, Равенства и Братства. Заявляя себя сторонником русской февральской революции, всякий, вступающий в Круг, утверждает тем все бывшие и грядущие попытки человечества устроиться на земле свободно, мирно и праведно[i], идти вперед не только в смысле материального, но и духовного, внутреннего, развития. Утверждает стремление человечества к созданию коллектива истинного, нового, где, при совместности, каждая человеческая личность могла бы сохраняться и проявлять себя в полноте.

Круг Третий. Действенный.

В нем люди, непримиримые по отношению идей чисто материалистических с их воплощениями, утвердившие[1] двоякую, духовную и физическую, ценность Личности и праведность стремления к новому коллективу, — соединенье определенной религиозной идеей Богочеловечества. Они признают эту идею потенциально вбирающей в себя реальность, одухотворяющей материю. Утверждают связь между созерцанием и действием, между словом и делом. И стремятся к непрерывному, постоянному во-площению этой идеи, т. е. к облеченью в плоть ценности духовной, к творчеству жизни.

Публикуется по авт., черн. чернила, «серая» тетрадь. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <17–19>. Опубл.: [19, p. 92–93; 20, с. 140–141].

[i] *…устроиться на земле свободно, мирно и праведно…* — См. примечания к публ. I, 1.

---

[1] *Далее вычеркнуто*: ценность

6.
Союз Р.Р.

(Религиозно-Революционный)

Союз надпартиен и вненационален.

Членом его может быть всякий, вне зависимости от того, к какой партии и национальности[1] он принадлежит, если он

1) Считает себя непримиримым по отношению чисто материалистической идеи миропонимания и ее воплощений (марксизму, коммунизму), к ее представителям, проповедникам и деятелям (между прочим и к русскому большевизму) и признает себя не способным, не потеряв внутреннего устоя своей человеческой личности, изменить этой непримиримости при каких бы то ни было обстоятельствах.

2) Считает, что если всякая отдельная личность обладает нераздельно двойственной природой — духовной (внутренней) и

---

[1] *Далее начато и вычеркнуто*: к которо

телесной (внешней), то и коллектив истинный[2] должен обладать такой же природой и строиться внешне[3] на основах внутренних. Член Союза признает праведными все попытки человечества создать коллектив на основаниях Братства, Равенства и Свободы (и как одну из этих попыток — *безусловно* признать праведной русскую Февральскую революцию 1917 года).

3) Признает, что христианство, как таковое, совершив в человечестве необходимейшую внутреннюю революцию, создав в нем новое понятие о единой Личности, остановилось, в области создания нового Коллектива (не уничтожающего Личность) только на пророчестве о нем, не переходя к воплощению Чистого Христианства, дав Богочеловека, лишь указало Путь к Богочеловечеству, самое же уклонилось, исторически, конкретно, в сторону продолжающего разделения духа и плоти, неба и земли[4], в сторону уединения Личности в себя[i].

4) Признавая истинность христианства во всей его полноте и высшую праведность чисто христианской эпохи, принимая, как свою необходимейшую подоснову учение о Богочеловеке, Единой Личности, — Член Союза признает для себя обязательным стать на пророчески — приданием пришествия Духа — указанный христианством путь, — на путь искания новой связи (religio) между ныне[5] разделенными Землей и Небом, плотью и духом, действием и созерцанием, а также на путь искания истинной связи между отдельными личностями, и[6] действенного[7] созидания царства Божия — на Земле.

5) Считая, что на этом[8] творческом совместном пути человечества[9] к Богочеловечеству нет дел больших или малых, нет работы белой или черной, а есть лишь одна работа Господня, — член Союза признает необходимую непрерывность этой работы, постоянную неустанность облечения общей идеи плотью, и последовательную реализацию[10] совместного отношения к Богу и

---

[2] *Далее вычеркнуто*: может быть построен

[3] *Далее вычеркнуто*: лишь

[4] неба и земли — *вместо*: небесного и земного

[5] *Далее вычеркнуто*: раздельно воспринимаемыми

[6] *Далее вычеркнуто*: на путь

[7] *Далее вычеркнуто*: действительного

[8] *Далее вычеркнуто*: пути

[9] *Вместо*: сознательной совместности нет дел более

[10] *Далее вычеркнуто*: своего

совместного отношения к человечеству, к историческому процессу, ко всякой действительности, ко всему течению мировой жизни.

I. Совместные выступления Союза решаются единогласно.

II. О своем единоличном выступлении член Союза осведомляет Союз или, в крайнем случае, двух членов Союза.

III. Заседания Союза могут быть закрытыми и открытыми.

Председатель Союза — Н. Чайковский
Тов. Председателя — И. Демидов
Секретарь — Злобин

(Далее спорно: 1) ближайшие задачи 2) общая организация и т. д.

6) Считая разрешение проблемы социальной главным содержанием исторического процесса в наши дни,[11] член Союза признает, что[12] разрешение этой проблемы возможно[13] не иначе, как в религиозной плоскости.[14] Попытка людей устроиться на земле на основах материалистического миропонимания, без Бога,[15ii] не может не привести к еще небывалым во всемирной истории катастрофам, к бесконечному взаимоистреблению[16], к войне всех против всех. В противоположность атеистическому социализму, полагающему в основу свою «классовую борьбу»[17] и «гражданскую войну», т. е. ненависть, братоубийство, Союз признает подлинно революционною[18] силою только начало любви,[19] сотрудничества (в высшем смысле «Кооперации»),[20] братства народов, государств, обществ, классов. Вот почему он заменяет старое знамя атеистической революции: «Свобода, Равенство, Братство»[iii] — новым знаменем революции религиозной: Братство,[21] Равенство, Свобода.

---

[11] *Далее вычеркнуто*: разрешение проблемы социальной,
[12] *Далее вычеркнуто*: это
[13] *Далее вычеркнуто*: только
[14] *Далее вычеркнуто*: Воплощаемая в атеистическом социализме Все попытки
[15] *Далее вычеркнуто*: приводит их к величайшим
[16] *Далее вычеркнуто*: народов, государств, обществ, классов
[17] *Далее вычеркнуто*: Союз
[18] *Далее вычеркнуто*: творческою
[19] *Далее вычеркнуто*: братства, солидарности
[20] *Далее вычеркнуто*: всемирно-религиозного союза
[21] *Далее вычеркнуто*: Свобода

И вот почему Союз видит разрешение социальной проблемы только в религиозном соединении личностей в богочеловеческое общество, в[22] Церковь, как Царство Божие на земле.

7) Полагая нечестивою мысль об исключительном мессианском призвании какого-либо народа, Союз признает, что все народы в известный момент своего исторического бытия могут и должны являться Мессиями, Избранниками Божьими. В настоящее время мессианское призвание принадлежит русскому народу в грядущей религиозной революции, которой суждено разрешить социальную проблему, как проблему Богочеловеческого Общества, Царства Божьего на земле.

Продолжение

a) Религиозная идея, долженствующая быть основой для разрешения насущной проблемы социальной, есть Идея Духа. Как для Бога-Отца в воплощении есть космос,[23] как[24] идея Сына, Логос, — Единая Личность,[25] Богочеловек. Так идея Духа, в воплощении, может быть истинным[26] соединением Личностей[27] в богочеловеческую Общность — Царство Божие на земле.

b) Религиозная идея, долженствующая быть основой для разрешения насущной проблемы социальной, есть идея Духа. Связь (religio) Духа соединяет Личности в богочеловеческую Общность, творит Царствие Божие на земле.

I

Обещаюсь служить Союзу Креста всею моей волей и разумением.

Обещаюсь бороться Крестом, Господним Мечом, со злою силой, с Духом тьмы, действующим ныне в тех, кто мыслит устроить жизнь на земле без Бога и против Бога.

Обещаюсь не идти с этой Силой ни на какое примирение или соглашение, в деле, слове или мысли, ни ради[28] своего спасения, ни ради чужого.

---

[22] *Далее вычеркнуто*: единую

[23] *Вместо*: в дохристианский период, воплощалось в космосе,

[24] *Далее вычеркнуто*: Логос, в эпоху христианства, воплощение

[25] *Далее вычеркнуто*: дал

[26] *Вместо*: должна дать Богочеловечество —

[27] *Далее вычеркнуто*: в подлинный коллектив, общность, —

[28] *Далее вычеркнуто*: чуж / своей пользы,

Обещаюсь[29] помогать всем, кто борется с врагами Креста.

Обещаюсь свято хранить тайну Союза.

II

Во имя Отца, Сына и Святого Духа

Крестом Господним обещаюсь служить Союзу Креста всею волею моею, всею крепостью, всем разумением.

Обещаюсь бороться Крестом — Мечом Господним,[30] с силою зла нечеловеческою,[31] самим Духом тьмы, действующим ныне[32] в тех, кто мыслит устроить жизнь людей на земле без Бога и против Бога, без Христа и против Христа.

Обещаюсь до последнего вздоха не примиряться и не соглашаться с этою Силою ни в деле, ни в слове, ни в помыслах, ни для своей пользы, ни для чужой, ни для своего спасения, ни для чужого.

Обещаюсь помочь всякому, кто борется[33] с этою Силою.

Обещаюсь хранить тайну Союза свято и нерушимо. Аминь.

III

Во Имя Отца, Сына и Святого Духа.

Обещаюсь служить Союзу Креста всею моей волей и всем разумением.

Обещаюсь бороться Крестом, Мечом Господним, с Духом тьмы и небытия, — человекоубийцей от века[iv], действующим ныне в тех, кто мыслит устроить жизнь на земле без Бога и против Бога, без Христа и против Христа.

Обещаюсь не идти ни на какое соглашение и примирение с этой злою силой ни в деле, ни в слове, ни в мысли.

Обещаюсь помогать всем, кто борется с нею.

Обещаюсь свято хранить тайну союза.

Обещаюсь служить Союзу[34] Непри<миримых> в меру моих сил и разумения.

Обещаюсь и с теми, кто признает, ныне воплощенную, силу великого Зла, ни в какие сношения не вступать, ни прямо, ни косвенно, ни лично, ни общественно, иначе как для борьбы или обличения.

---

[29] *Далее вычеркнуто*: свято хранить тайну Союза.

[30] *Далее вычеркнуто*: с восставшею ныне на Крест

[31] *Далее вычеркнуто*: действующею

[32] *Далее вычеркнуто*: как еще никогда

[33] *Далее вычеркнуто*: тою же Силою зла врагами Креста

[34] *Далее вычеркнуто*: Креста

Обещаюсь[35] свято хранить тайну Союза.

Публикуется по авт., черн. чернила, с правкой. Л. <1–3>, скреплены между собой. Текст III клятвы записан фиолетовыми чернилами не рукой Гиппиус. Materials for “Soiuz Neprimirimykh” (Union of Irreconcilability), 9 items + 3 notebooks, 1921. 31 l. Manuscript (unbound). An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 3. Опубл.: [19, p. 91–92, 93; 20, с. 137–139, 141] в иной последовательности текста.

[i] *…христианство, как таковое ~ в сторону уединения Личности в себя.* — Текстуальная близость со статьей Д. Мережковского «Последний святой» (V): «Христианство, вступив на этот путь, почти тотчас остановилось и повернуло назад — от соединения к уединению, от мира к пустыне, от Богочеловечества к Богу без человечества» [13, с. 80].

[ii] *Попытка людей устроиться на земле на основах материалистического миропонимания, без Бога…* — См. примечания к публ. I, 1.

[iii] *…«Свобода, Равенство, Братство»…* — Лозунг Великой французской революции («Liberté, Égalité, Fraternité») (1792).

[iv] *…человекоубийцей от века…* — Реминисценция из (1 Ин. 3: 15).

7.
Союз Д.Р.
(Духовно-Революционный)

СОЮЗ НАДПАРТИЕН И ВСЕНАЦИОНАЛЕН

Членом его может быть всякий, — к какой бы партии и к какой бы национальности он ни принадлежал, — кто

1) считает себя непримиримым врагом чисто материалистического миропонимания, его воплощений, его представителей и проповедников (между прочим русских большевиков, коммунизма и марксизма). Признает себя неспособным, не потеряв устоя собственной личности, изменить этой непримиримости при каких бы то ни было обстоятельствах.

2) Считает, что подобно двоякой природе каждой отдельной личности, внутренней (духовной) и внешней (телесной), человеческий коллектив, истинный и крепкий, должен обладать той же двойной природой и может строиться внешне лишь на глубоких основах внутренних. Член Союза признает праведными попытки

---

[35] *Далее вычеркнуто*: хранить

человечества создать коллектив Братства, Свободы и Равенства (и как одну из таких попыток безусловно признает[1] русскую Февральскую революцию 1917 года).

3) Считает, что строение нового, истинного Коллектива, разрешение проблемы социальной есть главное содержание исторического процесса наших дней и, — в противоположность материалистическому социализму, кладущему в основу «классовую борьбу» и «гражданскую войну», т. е. ненависть и[2] всеистребление, — признает подлинно революционною силой — силу религиозного миропонимания, ведущую к сознанию общности интересов, к любви и к сотрудничеству («кооперации» в высшем смысле) народов, государств, обществ, классов.

4) Считает, что на творческом[3] совместном пути, ведущем к созданию всечеловеческой Общности с подосновой высших духовных ценностей — нет[4] дел больших и малых, нет работы белой и черной, и признает необходимыми: каждодневную непрерывность[5] работы, последовательное и неустанное воплощение, — проведение в жизнь, — общей идеи, постоянную реализацию своего отношения к человечеству, к историческому процессу, ко всякому явлению действительности.

Примечания
Углубления (прибавления)
К § 3.

3 б) Разрешение насущной проблемы социальной мыслится возможным не иначе, как в религиозной плоскости, в религиозном соединении Личностей в богочеловеческую Общность, — Царствие Божие на земле.

Христианство как таковое, совершив в человечестве необходимейшую внутреннюю революцию, создав новое понятие Единой Личности, — не создало нового, сохраняющего личность в себе, Коллектива, остановилось лишь на пророчестве о нем. Чисто христианство, дав Богочеловека, лишь указало путь к Богочеловечеству, само же, исторически, конкретно, уклонилось в сторону продолжающегося разделения духа и плоти, неба и земли, — в сторону уединения личности в себе.

---

[1] *Далее вычеркнуто*: праведной

[2] *Далее начато и вычеркнуто*: братоу

[3] *Далее вычеркнуто*: пути

[4] *Далее вычеркнуто*: работ

[5] *Далее вычеркнуто*: этой общей

И необходимо, признав истинность христианства во всей полноте и праведность чисто христианской эпохи, приняв, как главную основу, учение о Богочеловеке, — стать на пророчески, обещанием Духа, указанный в христианстве путь, на путь искания новой связи (religio) между ныне разделенными Небом и Землей и разъединенными отдельными личностями.

К § 4.

4 б)[6] В постоянной работе облечения общей Идеи плотью, рядом с реализацией своего совместного отношения к Жизни, должна идти параллельная реализация совместного отношения к Богу, — углубление религиозного опыта.

В этой области члены Союза могут стоять на разных ступенях, соответственно степени своего религиозного сознания.

Принимающие программу Союза с *примечаниями* — есть *Работники* Союза. Принимающие лишь первую часть без примечаний — члены *Соработники*.

Публикуется по авт., черн. чернила, «серая» тетрадь. 2 notebooks with notes on the Union of Irreconcilables, 1 notebook with notes on “Soius Fevralistov” (Union of the Fevralists), unfinished draft of the obituary for V.D. Nabokov. An Inventory of the Temira Pachmuss and Vladimir Zlobin Collection at the University of Illinois Archives. Box 7. Folder 5. Fols. <10–13>. Опубл.: [19, p. 89–90].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Городницкий Р.А., Серков А.И.* Мистические устремления Мережковских и Савинкова: поиск организационных форм // Круг Мережковских: К 150-летию со дня рождения З.Н. Гиппиус: сб. ст. / ред.-сост. Е.А. Андрущенко. М.: ИМЛИ РАН; Дмитрий Сечин, 2021. С. 275–286. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0679-6-275-286
2. *Осьминина Е.* «Мы объявим <…> наш Союз Духа существующим…» (Мережковские и Н.В. Чайковский в начале 1920-х) // Диаспора: Новые материалы. Париж; СПб.: Феникс, 2003. Вып. 5. С. 611–627.

---

[6] *Далее вычеркнуто*: Рядом

Источники

3. *Б. п.* Послание Ленина // Последние новости. 1920. № 41. 13 июня. С. 1.
4. *Гиппиус З.* Или — или // Общее Дело. Париж, 1921. № 441. 1 октября. С. 2.
5. *Гиппиус З.* Непримиримость // Русская мысль. 1957. № 1064. 4 июня. С. 4–5.
6. *Гиппиус З.* О верности // Общее дело. 1922. № 531. 1 января. С. 2.
7. *Гиппиус З.* Роман о мистере Уэллсе / публ. Т. Пахмусс // Грани (Франкфурт-на-Майне). 1972. № 83. С. 117–128.
8. *Гиппиус З.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2005. Т. 9: Дневники: 1919–1941. Из публицистики 1907–1917 гг. Воспоминания современников / сост., примеч., указ. имен Т.Ф. Прокопова. 560 с.
9. *Гиппиус З.* Там, в России // Общее дело. 1921. № 192. 23 января. С. 2.
10. *Гиппиус З.* Там и здесь // Общее дело. 1921. № 263. 4 апреля. С. 2.
11. *Дионео.* Англичане и Советская Россия. Письмо из Лондона // Общее дело. 1920. № 77. 2 июля. С. 3.
12. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. Л.: Наука (Лен. отд.), 1972–1990.
13. *Мережковский Д.С.* В.Д. Набокову // Общее дело. 1922. № 563. 7 апреля. С. 1.
14. *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2023. Т. 11: Грядущий Хам: Статьи и исследования 1900–1910 гг. / подгот. текста, послесл., примеч., именной указат. Е.А. Андрущенко. 1088 с.
15. *Мережковский Д.С.* Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции / сост., коммент. О.А. Коростелева и А.Н. Николюкина, послесл. О.А. Коростелева. СПб.: РХГИ, 2001. 656 с.
16. *Мирский Б.* Лондон и Москва // Последние новости. 1920. № 41. 13 июня. С. 2.
17. «Не везет мне с “Современными записками”»: З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковский и В.А. Злобин / публ., вступ. ст. и примеч. Н.А. Богомолова // «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции / под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: Новое литературное обозрение, 2013. Т. 3. С. 207–430.
18. *Пахмусс Т.* «В.Д. Набокову» — ненапечатанное надгробное слово Зинаиды Гиппиус // Russian Language Journal. 1976. Vol. 30, № 105. P. 77–80.
19. *Пахмусс Т.* Зинаида Гиппиус — ее «profession de foi» // Russian Language Journal. 1975. Vol. 29, № 102. P. 79–96.

20. *Пахмусс Т.* Зинаида Гиппиус: Profession de foi // Новый журнал. 1975. № 121. С. 127–143.
21. *Пахмусс Т.* Из архивов Зинаиды Николаевны Гиппиус. Ранние годы эмиграции // Записки русской академической группы. 1990. Т. XXIII: На разные темы. С. 213–222.
22. Переписка Мережковских с Н.В. Чайковским / подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко // Мережковские и Европа / под общ. ред. В.В. Полонского, ред.-сост.: Е.А. Андрущенко, О.А. Блинова, В.М. Введенская. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 354–408. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0739-7-354-408
23. Семейные хроники в письмах-дневниках Татьяны Гиппиус (1906–1908) / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М.М. Павловой; отв. ред. М.Л. Спивак // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Т. 115. С. 69–738. https://doi.org/10.22455/LN.0130-3627-2024-115
24. Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы / под ред. М. Грин. М.: Посев, 2005. Т. 2. 432 с.
25. *Чайковский Н.В.* Настал час / Н.В. Чайковский, Д.С. Мережковский, И.П. Демидов, Н.П. Вакар, З.Н. Гиппиус, А.В. Карташев, В.А. Злобин // Общее дело. 1921. № 237. 9 марта. С. 1.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-563-579
https://elibrary.ru/GCVHYP
УДК 82.0
Научная статья / Research Article
18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

ФРАНЦУЗСКИЙ НЕКРОЛОГ АЛЕКСАНДРУ БЛОКУ (АНДРЕЙ ЛЕВИНСОН О ПОЭТЕ)

© 2026 г. А.Д. Савина
Вступительная статья, перевод с фр. и примечания

Аннотация: Цель данной работы — ввести в научный оборот малоизвестную статью А.Я. Левинсона (1887–1933) о Блоке, представляющую интерес не только как очередная интерпретация «пути» поэта проницательным современником, но и как факт межкультурных взаимодействий. Статья была опубликована в парижском издании *La Revue Mondiale* спустя несколько месяцев после смерти Блока и стала одной из первых франкоязычных работ в богатом литературном наследии критика. Левинсон и ранее обращался к произведениям поэта в качестве рецензента, однако в этом тексте он впервые постарался представить свой взгляд на творчество Блока в целом. В интерпретации критика двумя важнейшими началами, определяющими глубокую противоречивость и двойственность личности и творчества поэта, становятся романтическая традиция и своеобразие национального характера. Также в работе отмечается связь статьи с эмигрантским газетно-журнальным дискурсом: Левинсон затрагивает ряд тем, интенсивно обсуждавшихся на страницах русскоязычной периодики (причины смерти поэта, «присвоение» его разными партиями, отношение к большевикам и революции). Касаясь отношения Блока к произошедшему в России, Левинсон ссылается на собственное общение с ним в послереволюционные годы и выводит антиномическую формулу: «апостол и мученик большевистского заблуждения». В приложении публикуется комментированный перевод статьи на русский язык.

Ключевые слова: А.Я. Левинсон, А.А. Блок, некролог, русско-французские литературные связи, эмиграция первой волны

Информация об авторе: Анфиса Даниловна Савина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8081-5159
E-mail: anfisa.savina@yandex.ru
Для цитирования: Французский некролог Александру Блоку (Андрей Левинсон о поэте) / вступ. ст., пер. с фр. и примеч. А.Д. Савиной // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 563–579. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-563-579

A FRENCH OBITUARY FOR ALEXANDER BLOK (ANDREI LEVINSON ON THE POET)

© 2026. Anfisa D. Savina
Comp., trans. from French and commentary

Abstract: The aim of this article is to introduce into scholarly circulation a little-known essay by A. Ya. Levinson (1887–1933) on Alexander Blok. The text is of interest not only as yet another interpretation of the poet's creative development by a perceptive contemporary, but also as a document of intercultural exchange. The essay was published in the Parisian journal *La Revue Mondiale* several months after Blok's death and became one of the first French-language works in the critic's substantial literary legacy. Levinson had previously engaged with Blok's writings as a reviewer; however, in this piece he made his first attempt to present a comprehensive view of the poet's oeuvre. In Levinson's interpretation, two principal forces underlie the profound inner contradiction and duality of Blok's personality and artistic work: the Romantic tradition and the distinctive features of the Russian national character. The article also examines the essay's connection with émigré journalistic discourse: Levinson addresses a number of themes that were widely debated in Russian-language periodicals of the time, including the causes of the poet's death, the "appropriation" of his legacy by various political factions, and his attitude toward the Bolsheviks and the Revolution. Reflecting on Blok's response to the events in Russia, Levinson draws on his meetings with the poet in the post-revolutionary period and formulates an antinomic definition: "an apostle and a martyr of the Bolshevik delusion". The appendix presents a commented Russian translation of Levinson's essay.

Keywords: A.Ya. Levinson, A.A. Blok, obituary, Russian-French literary relations, first-wave emigration

Information about the author: Anfisa D. Savina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8081-5159
E-mail: anfisa.savina@yandex.ru
For citation: "A French Obituary for Alexander Blok (Andrei Levinson on the Poet) (comp., trans. from French and commentary by A.D. Savina)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 563–579. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.
https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-563-579

Почти четверть века назад Р.М. Янгиров отмечал, что в разнородном творческом наследии эмигрантов первой волны «есть особый извод, который требует определенной конвертации в отечественную традицию: это творчество тех эмигрантов, кого обстоятельства вынудили оставить родной язык и обрести новое воплощение в иноязычном культурном пространстве» [11, с. 202]. Творческая судьба историка и критика балета, театра и кино, искусствоведа, литературного критика А.Я. Левинсона (1887–1933) являет собой пример очень успешной интеграции покинувшего Советскую Россию интеллигента в культурную жизнь принимающей страны. Эмигрировав в 1921 г., Левинсон достаточно быстро стал желанным сотрудником не только основанных соотечественниками газет и журналов («Руль», «Последние новости», «Жар-Птица» и др.), но и авторитетных франкоязычных изданий (*La Revue Mondiale, La Revue Musicale, Le Temps, Comœdia*, etc.). Говоря о степени изученности разностороннего творческого наследия нашего героя, стоит отметить, что при безусловном возрождении интереса к его работам в постсоветской России[1], наименее опубликованной и исследованной остается его литературная критика. Переводы некоторых франкоязычных литературно-критических работ представлены в публикациях Р. Тименчика [29], М. Никё и С.И. Субботина [5; 34], В.В. Полонского [6].

Как отмечают исследователи[2], А.Я. Левинсон начал выступать в печати еще будучи студентом романо-германского отделении филологического факультета Санкт-Петербургского университета. В предреволюционное десятилетие он сотрудничает в различных

[1] См. переиздания его работ о балете [33], театре [35], кино [30].

[2] Основные сведения о биографии Левинсона можно почерпнуть в работе Б. Илларионова [2]. Биографическая канва с фокусом на тех или иных подробностях творческой жизни представлена и в более поздних работах [6; 35, с. 7–18; 33, с. 7–45 и др.].

повременных изданиях (журналах «Современный мир», «Аполлон», «Ежегоднике императорских театров» и др.), является постоянным автором кадетской газеты «Речь», выпускает несколько книг, посвященных истории искусства и балету. В 1917 г., успешно защитив диссертацию «О мемуарах герцога Сен-Симона», Левинсон начинает читать лекции по новейшей и средневековой французской литературе в своем альма-матер. Публиковаться и преподавать (уже в трех учебных заведениях: в дополнение к Санкт-Петербургскому университету его приглашают в Третий педагогический институт и в Российский Институт Истории Искусств) он продолжит и в послереволюционные годы.

В 1910-е гг. Блок и Левинсон были знакомы (о чем свидетельствует, в частности, запись Блока о встрече на спектакле Мейерхольда [22, с. 232]), однако не состояли ни в дружеских, ни в деловых отношениях. После революции пути поэта и критика сошлись благодаря работе в горьковском издательстве «Всемирная литература». Оба они были привлечены к работе в издательстве уже в начальную пору его существования — осенью 1918-го. Блок вошел в редколлегию по немецкому отделу «Всемирной литературы» в марте 1919 г., Левинсон стал заведующим французским отделом несколькими месяцами ранее. С ноября 1918 г. имя Левинсона мелькает в записных книжках Блока в связи с посещением редакции. Краткие упоминания Левинсона в блоковском дневнике этого времени свидетельствуют о закономерном расхождении взглядов ориентированного на западную культуру эрудита-галломана и размышляющего о кризисе гуманизма поэта: западник и недавний сотрудник кадетской газеты «Речь» становится одним из незримых оппонентов Блока при подготовке доклада «Крушение гуманизма»[3].

В феврале 1921 г. Левинсон с семьей нелегально покинул Россию и через Литву добрался до Берлина, а спустя несколько месяцев переехал в Париж. Оказавшись в Европе, критик начал сотрудничать в ряде периодических изданий, включившись в культурную и общественную жизнь русского зарубежья[4]. Среди его многочисленных и разножанровых публикаций этой поры встречаются две, посвященные творчеству Блока: отклик на осуществленный Р. фон Вальтером

[3] Подробнее о личных и творческих взаимоотношениях поэта и критика см. нашу работу: [8].

[4] Как отмечает Р.М. Янгиров, «вместе с Ольгой Гзовской, Марком Алдановым и другими видными представителями русской колонии в Берлине он [Левинсон] был избран в комитет помощи голодающим в России» [11, с. 204]

немецкий перевод «Двенадцати» [31][5], в котором поэме уделялось не меньше внимания, чем переводу, и рецензия на сборники «За гранью прошлых дней» и «Седое утро» под названием «Незрячий пророк. (Новые книги Блока)» [32], в которой автор также не обходил молчанием «Двенадцать». Выход второй рецензии практически совпал с известием о смерти поэта. Несмотря на то, что критик в ней отзывался о Блоке-стихотворце с восхищением, он позволил себе упреки в адрес прозы поэта («Идеология Блока, заимствованная поэтом на веру у левоэсеровских краснобаев, разработанная в ряде незначащих брошюрок и докладов, беспомощна и пресна» [32]), что прозвучало диссонансом на фоне потока некрологов, заполонивших эмигрантскую прессу.

Насколько нам известно, Левинсон так и не выступил в русскоязычной печати с некрологом или мемуарами, что было бы ожидаемо, учитывая его относительно недавний выезд из России и частые встречи с Блоком во «Всемирной литературе». Тем более, что в Париже Левинсон участвовал в памятных мероприятиях, в частности, 21 августа выступал с воспоминаниями на посвященном Александру Блоку вечере, устроенном Палатой поэтов [7, с. 44].

Осенью 1921 г., оставаясь сотрудником русскоязычных эмигрантских изданий, Левинсон начал публиковаться во французской периодике. Судя по библиографии, составленной Л. Ливаком [12, с. 195–220], его первые статьи появились в журнале *La Revue mondiale*: в октябрьском номере был напечатан обзор «Современная русская литература» [40], в ноябрьском — некролог Блоку [42]. Первая публикация легла в основу лекции, прочитанной Левинсоном в Сорбонне в мае 1922 г. и позднее вышедшей отдельной брошюрой в издательстве Я. Поволоцкого[6]. В этом обзоре Левинсон посвящает Блоку несколько абзацев, сосредоточив свое внимание на поэме «Двенадцать» (см. примеч. 17 к *Приложению*). Еще в русской рецензии критик подчеркивал:

> «За эти годы случилось так, что единственный стихотворец заслонил собой едва ли не весь горизонт русской поэзии. Семнадцатый, кровавый и огромный год неистребимыми письменами запечатлен в “Двенадцати”

[5] Впервые Левинсон коснулся «Двенадцати» в печати еще в декабре 1918 г. в рецензии на выпущенное «Алконостом» отдельное издание поэмы с иллюстрациями Анненкова [28].

[6] Перевод с подробными комментариями см. в публикации В.В. Полонского: [6, с. 282–313].

Александра Блока. <…> “Двенадцать”: откровение о нашей революции, ее воплощение в образах-знаках» [32].

Подобную мысль он формулирует и для французских читателей: «великий большевистский переворот, безумный натиск масс, нравственное крушение и разрушительное сумасшествие ополоумевшего народа, терзающего себя самого, еще могли ждать адекватного литературного выражения, если бы не появилась одна вдохновенная и неслыханная поэма. Это — “Двенадцать” Александра Блока» [40, p. 333–334][7]. Лаконично обрисовав финал и охарактеризовав «сложносоставный язык» поэмы, Левинсон переходит к следующему автору (Ремизову). Разговор о Блоке будет продолжен в следующей — целиком посвященной поэту — статье критика.

Статья «Смерть русского поэта. Александр Блок» [42] — это первый текст А.Я. Левинсона, в котором он старается представить свой взгляд на творчество Блока в целом, а не на отдельные его произведения (преимущественно, поэму «Двенадцать»), как ранее. В то же время очерк любопытен не только как очередная интерпретация литературного наследия Блока проницательным современником, но и как факт межкультурных взаимодействий. Внимание к тексту позволяет увидеть облик поэта, представленный французскому читателю 20-х гг. прошлого века.

В статье ярко проявляется «творческий почерк» критика: стилистическая приподнятость и некоторая «витиеватость»[8] соединяется с насыщенностью литературными именами и разнообразными сопоставлениями, позволяющими вписать рассматриваемое явление в мировой культурный контекст, что особенно важно, учитывая необходимость сделать творчество русского поэта понятным для иноязычного читателя. Обращенность к французской аудитории приводит и к «некоторой ознакомительной описательности» [6, с. 272], и к заострению оппозиции «русский vs европейский»: внутренне обоснование творчеству Блока Левинсон находит в глубокой противоречивости русской души.

Кроме того, в статье можно увидеть точки соприкосновения с многочисленными текстами, посвященными Блоку, которые появились в эмигрантской периодике в августе-сентябре 1921 г. Левинсон

---

[7] Учитывая совпадение этого фрагмента текста в журнальном и книжном вариантах, мы цитируем текст в переводе В.В. Полонского [6, с. 294].

8 «Витиеватый Левинсон», — определил в одной из дневниковых записей К.И. Чуковский [38, с. 305].

не обходит стороной ряд тем, интенсивно обсуждавшихся на страницах русскоязычной периодики[9]: политизированным и потому достаточно острым под пером журналистов оказался вопрос о причинах смерти Блока (совершенно неслучаен скепсис Левинсона по поводу «официальной» версии); много и эмоционально писали о «присвоении» поэта большевиками (с неприязнью отзываясь о «боевом кличе» «Он наш!», Левинсон, очевидно, имеет в виду не только большевиков, но и некоторых своих собратьев по цеху); разумеется, особенно животрепещущим был вопрос об отношении Блока к большевикам и большевизму (Левинсон очень далек от прямолинейной логики некоторых публицистов, утверждавших, что «цынга» «снимет с его [Блока] многострадальной тени все нарекания в большевизме» [39]. Заметим, что критик касался отношения поэта к произошедшему в России и ранее, в русскоязычных рецензиях, однако только во французской статье он упоминает о личном общении с ним). О Блоке как выразителе поколения писали и в эмиграции, и в России — очевидно, это впечатление разделяли многие современники (см. примеч. 5 к *Приложению*).

Стремясь представить целостную характеристику творчества автора «Двенадцати», Левинсон заведомо отказывается от попыток «свести к нескольким кратким формулам множество ритмов, образов, звучаний, возникающих в памяти при имени Блока», и определяет свою задачу как «расстановку вех, отмечающих этапы пути поэта до подножия его Голгофы». «Вехами» для критика становятся первые стихотворные сборники Блока: «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), «Нечаянная радость» (1907), «Земля в снегу» (1908). Любопытно, что Левинсон обращается не к трехтомному собранию лирики, вышедшему в нескольких вариантах еще при жизни поэта[10], а к трем ранним книгам (хотя и не ограничивается только ими), ставя акцент на изменении образа «идеальной возлюбленной». При этом неупомянутым оказывается сборник «Ночные часы» (1911), вероятно, потому что к моменту написания статьи уже прочно утвердилось восприятие творчества Блока как трилогии, заданное самим поэтом еще в предисловии к первому собранию стихотворений [23, кн. 1, б. с.]. Л.Н. Лунц, автор первого обзора посмертной литературы о Блоке, характеризуя

[9] Подробнее об этом см. статьи О.Л. Фетисенко [9] и А.В. Бакунцева [1, с. 103–108].

[10] Как отмечает О.А. Кузнецова, «в 1911–1912 гг. сложился канонический тип издания лирики Блока — трилогия. В дальнейшем осуществлялось перераспределение стихотворений по томам, менялась структура отдельных книг, а также хронологические рамки как поэтической трилогии в целом, так и отдельных ее частей» [3, с. 388].

научно-критические статьи, отмечал: «все они, в определенном смысле, похожи друг на друга. Все говорят о пути Блока, и все устанавливают одинаковые этапы этого пути: Прекрасная Дама — Незнакомка — Россия. Иначе: мир чистой мечты — нисхождение этой мечты в реальный мир — победа над реальностью, завершенная “Двенадцатью”» [36, с. 396]. С некоторой натяжкой эта схема соответствует и картине, нарисованной Левинсоном. Однако для него двумя важнейшими началами, определяющими глубокую противоречивость и двойственность как личности, так и творчества поэта становятся романтическая традиция («поэтическая доктрина Блока — это доктрина всех романтиков») и своеобразие национального характера.

О связи творчества Блока с романтической традицией критик упоминал и ранее — в русской рецензии на перевод «Двенадцати», находя в области поэтики обоснование противоречивому финалу поэмы:

> «…*закон* этой поэзии: раздвоение бытия. Ее техническая формула, основной прием — *антитеза*.
>
> Дуализм свойствен всякому почти поэтическому воззрению на мир, романтическому — во всяком случае, блоковскому — в особой степени. “Прекрасная дама”, прозреваемая в явлениях каждодневного бытия, прохождение “Незнакомки” на фоне тривиальной суеты — таковы привычные образы символики Блока, всегда антитетичные. <…> антитеза искони была использована как самый мощный из приемов стиля…
>
> Так и на этот раз у Блока *прием,* привычный и увлекательный, определил развязку “Двенадцати”. Ради неотразимого подсказа *формы* он и заставил прозвучать сквозь волчий вой вьюги сладостный, как гобой, мотив Снежного Христа. То, что мы восприняли как кощунство и злостную неправду, как тот грех против Духа Святого, коему нет прощения, — лишь второе звено *антитезы*» [31].

Во французской статье объяснение поэме «Двенадцать» Левинсон ищет уже не в особенностях поэтики, а в специфике национального характера:

> Блок «был глубоко, горячо, роковым образом русским. Русский в том, что весь остов европейской цивилизации, всякая традиция, всякая условность, упрочивающая существование, — порядок, мера — кажутся ему хрупким и эфемерным обманом зрения, скрывающим “древний и родимый” хаос <…>. Чтобы вознестись к вечному свету, эта русская душа, жаждущая мученичества и абсолюта, должна была спуститься в самые неисследованные, самые мрачные глубины сознания. Именно эта жажда

> абсолюта, чаши, испитой до дна, эта потребность растоптать свою собственную душу, полностью уничтожить лживый мир, дабы подготовить приход мира идеального, вдохновили Блока на поэму “Двенадцать”, <…> являющую собой кровавый Апофеоз Октябрьской революции».

В финале Левинсон истолковывает судьбу Блока, прибегая к понятию «трагическая ошибка» (*фр*. «faute tragique»), восходящему к аристотелевской «Поэтике» («ἁμαρτία» — с *др.-гр*. «ошибка», «изъян»), и, усиливая антиномичность, дает свою формулу: «апостол и мученик большевистского заблуждения».

Остается добавить, что это не последняя публикация критика о Блоке — в 1923 г. в газете *Le Temps* была помещена заметка Левинсона, поводом для которой стала постановка «Балаганчика» (*La Petite Baraque*) на парижской сцене. (Премьера спектакля Ж. Питоева состоялась 22 ноября 1923 г.[11]) Текст посвящен не спектаклю (о недавней премьере только упоминается), а творчеству Блока — Левинсон в несколько сокращенном и отредактированном виде повторяет то, что писал о поэте ранее в журнале *La Revue mondiale*.

Публикуемый ниже текст представляет собой наш перевод статьи: *Levinson André*. Sur la Mort d’un Poète russe. Alexandre Block // La Revue mondiale. 1921. Vol. CXLV, № 21. 1 nov. P. 77–80.

[11] О постановке и ее восприятии французской публикой см., например, работу Е.А. Мырзиной: [4].

Андрей Левинсон

О СМЕРТИ РУССКОГО ПОЭТА. АЛЕКСАНДР БЛОК

«У счастливого недруги мрут, / У несчастного друг умирает…»[1]… Несчастный, о котором скорбит в жалобной песне Некрасов, — это сегодня… вся удрученная Россия, оплакивающая своего самого вдохновенного поэта. Великий усопший — Александр Блок, скончавшийся в возрасте 40 лет. Сообщают, что он умер от цинги; «от разрыва сердца», — с удовлетворением поправляет официальная советская версия[2]. Мы лишь смутно припоминаем, что такое цинга. И вдруг видим себя школьниками младших классов, тревожно вчитывающимися в «Приключения капитана Гаттераса» Жюля Верна: цинга — это ведь болезнь, от которой умирают в нескольких переходах от полюса исследователи северной пустыни, болезнь, вызванная голодом и, главное, отсутствием растительной пищи[3]. От этого умер в Петрограде поэт! Но решимся же быть доверчивыми и примем объяснение, предложенное советским глашатаем[4]: трагическая судьба Александра Блока от этого не становится менее ужасной.

Дело в том, что сердце, от которого умер Блок, было великим сердцем. Он был затаенным, таинственным, проникновенным голосом целого поколения[5] — прекрасной молодежи 1905 года. Уже сегодня его имя окружено легендой: настолько его призвание поэта кажется очевидным, роковым — не призвание человека, по ремеслу создающего прекрасные стихи, но призвание избранника, предназначенного свыше, провидца. Отсюда его власть над душами и безмерная скорбь, вызванная его смертью. Почему бы не признаться? Меня удручает задача свести к нескольким кратким формулам множество ритмов, образов, звучаний, возникающих в памяти при имени Блока. Его творчество, целиком состоящее из интуиции и мечты, мало поддается рассудочному анализу. Итак, я ограничусь расстановкой вех, отмечающих этапы пути поэта до подножия его Голгофы.

«Стихи о Прекрасной Даме»[6], сразу прославившие его имя, — это книга мистической любви, подобно «Новой жизни» Данте и «Канцоньере» Петрарки. В этих первых лирических порывах, мечтательных и неясных, узнается последователь великого религиозного философа Владимира Соловьева. В остальном поэтическая доктрина Блока — это доктрина всех романтиков — от Новалиса до Жерара де Нерваля. Для него вселенная раздваивается: мир грубых или тусклых видимостей — лишь покров, наброшенный на идеальный мир, мир подлинной

реальности. Поэтическое волшебство являет ее во всей полноте. Но каким юношеским пылом и какой славянской меланхолией облекается этот философский дуализм! Никогда земная возлюбленная не была предчувствуема, ожидаема, призываема в таком сладостном, таком исступленном, так мелодично лепечущем бреду, как сокровенная Прекрасная Дама, бессмертная возлюбленная юного мага Блока.

«Нечаянная Радость»[7] — второй сборник, в котором Блок с более зрелым мастерством, более мужественным тембром подхватывает нить тех же ощущений. Только «Прекрасная Дама» юношеской книги, далекая и призрачная, воплощается и нисходит к нам; она становится Незнакомкой, которая является поэту в пошлой обстановке загородного ресторана — и на этот раз страстно переживаемая реальность смешивается для него с вымыслом. Это все та же Незнакомка, проходящая своей гордой и невесомой поступью через обманчивое действие маленькой символической пьесы, сотканной из иронии и лирических излияний. Другая знаменательная пьеса, «Балаганчик» (Le petit Guignol[8]), приспосабливает к сокровенной тоске поэта по нездешнему миру традиционную маску итальянской комедии. Это настоящая романтическая пародия: карикатурная группа «мистиков обоего пола» выполняет роль хора, автор сам появляется на сцене, суфлер силой заталкивает его в свою будку — гротескные сценические приемы, подчеркивающие пронзительность замысла. «Роза и крест», трагедия, чей переливающий через край действия лиризм охотно облекается в симметричную форму стансов, венчает театральное творчество Блока. Декорацией ей служит мечтательное Средневековье, напоминающее о «Бургграфах»[9] и «Праматери» австрийца Грильпарцера[10].

Третий том лирики — «Земля в снегу», частью которого является новый, исполненный страсти цикл «Снежная маска»[11], — дополняет общую картину. Можно сказать, что видение иного мира, преследующее поэта, локализуется: снежный вихрь вызывает в памяти зиму в русских степях. Образ идеальной возлюбленной и сам преображается среди этой призрачной белизны: это уже не Мадонна первых грёз, не Незнакомка, мелькнувшая среди горьких пошлостей существования, это «Безжалостная Красавица» англичанина Китса[12], Богородица-Смерть.

Все настойчивее воображению Блока представляется образ родной страны. Поэт Санкт-Петербурга, «искусственной столицы», мысленно странствует, словно настоящий русский скиталец, хмельной бродяга, по величественным и нищим просторам. Он видит себя — в одном памятном стихотворении — потрясаемым пророческой

лихорадкой, распятым на позор перед ликом своей страны[13]; в другом стихотворении — «На поле Куликовом»[14] (месте разгрома татарских захватчиков) мы снова слышим, как над русской землей веет ветер надвигающихся бедствий. С наступлением войны эти разрозненные строфы были объединены в небольшой том «Стихи о России».

Но был ли он русским по своему существу, этот романтик в духе Гофмана и Новалиса, этот жонглер Богоматери, заблудившийся, казалось бы, среди печальных снегов? Без сомнения, он был глубоко, горячо, роковым образом русским. Русским в том, что весь остов европейской цивилизации, всякая традиция, всякая условность, упрочивающая существование, — порядок, мера — казались ему хрупким и эфемерным обманом зрения, скрывающим «древний и родимый» хаос, как говорит его великий предшественник Тютчев; русским в том, что рассудочность отступает для него перед стихийной мощью необузданной страсти, неистового чувства, уничтожающего личность; это дионисийское освобождающее опьянение Блок искал повсюду: в цыганской песне (и недаром некоторые из его стихотворений, как некогда стихи Аполлона Григорьева, одного из его любимых учителей, распеваются сегодня хорами «племени Фараона», которые не знают о нем ничего, даже имени), в чарах вина, в любви, страдании. Чтобы вознестись к вечному свету, эта русская душа, жаждущая мученичества и абсолюта, должна была спуститься в самые неисследованные, самые мрачные глубины сознания. Именно эта жажда абсолюта, чаши, испитой до дна, эта потребность растоптать свою собственную душу, полностью уничтожить лживый мир, дабы подготовить приход мира идеального, вдохновили Блока на поэму «Двенадцать», о которой я уже подробно говорил, — поэму, являющую собой кровавый Апофеоз Октябрьской революции. В ней оказываются рядом боязливый буржуа, резонерствующий интеллигент и люди, вышедшие из бездны, — двенадцать красноармейцев, сутенеров, убийц, богохульников, чудовищ. И именно им является во мраке и ветре зимней ночи Спаситель. Именно этих темных преступников Он отметил своим перстом, чтобы они однажды стали Его апостолами.

Едва поэт умер, все партии стали предъявлять права на наследие его славы. «Он наш!» — таков был боевой клич: святотатственный спор! Но «Двенадцать», как бы то ни было, — большевистская поэма.

У него была вера, он умер, когда ее не стало. Четыре года большевистской власти были плачевной агонией его мечты о родине и человечестве, искупленных страданием. Чуда не произошло; убиенная страна погружалась в тлен. На третий день воскресения не случилось.

Внешне Блок упорствовал в своей великодушной и смертельной иллюзии. Должен это засвидетельствовать, ибо много раз встречался с ним в те страшные годы: нас связывало ежедневное сотрудничество. Но он задыхался от отвращения, был преисполнен горечи, подточен скорбью. Его прекрасный мраморный профиль хранил печать меланхолии. Петроградская молодежь, уцелевшая после семи лет войн и трех лет убийств, голода, эпидемий, окружала безграничным обожанием этого человека с надменной, безразличной, холодно-любезной маской вместо лица и упивалась печалью при звуках его глухого, бесстрастного голоса, странно лишенного выражения. Этот поэт воплощал в себе обманутую надежду пяти поколений.

Эстетика Аристотеля включает понятие «трагической ошибки». Герой, ослепленный роком, совершает ее. Он платит за нее жизнью и обретает бессмертие. Такова была участь Александра Блока, апостола и мученика большевистского заблуждения.

---

[1] Цитата из стихотворения Н.А. Некрасова «Не рыдай так безумно над ним…» (1868).

[2] Сообщение о смерти Блока «от тяжкой болезни сердца» было помещено в «Петроградской правде» [16]; на эту же причину указывала просоветская берлинская газета «Новый мир» [14]; см.: [1, с. 104–105].

[3] Научно-приключенческий роман Ж. Верна «Les Aventures du capitaine Hatteras» повествует о путешествии на Северный полюс (один из русских переводов романа принадлежал тетке Блока М.А. Бекетовой). Как многие современники, А.Я. Левинсон считал цингу болезнью, невозможной в нормальных бытовых условиях. Развертывание подобной логики с опорой на русские реалии можно увидеть в публикации Яблоновского: «…цынга — это свидетель нелицемерный, которому можно верить, закрывши глаза.

— Цынга — болезнь несчастных, болезнь голодных.

В старой России она бывала у беглых арестантов, скитавшихся в тайге. Бывала у путешественников, потерпевших кораблекрушение, да разве еще у очень захолустных голодающих крестьян.

Но в нынешней советской России — это болезнь интеллигенции по преимуществу, болезнь писателей, профессоров, священников, поэтов, актеров» [39].

Отметим, что Блоку впервые диагностировали цингу в 1909 г. [10, с. 730].

[4] Левинсон не одинок в своем скепсисе. Так, сотрудник «Общего дела», отмечая расхождения в обозначении причины смерти Блока в просоветской прессе восклицал: «То, что в “Петроградской правде” *болезнь сердца*, в Риге *рак*… И все это для того, чтобы скрыть, что русский поэт умер в советском раю от цынги…» [15].

[5] Ср.: «Блок был не только лучшим из современных поэтов. Он был певцом целого поколения, и его замолкнувшие песни замкнули целый невозвратный период *нашей* жизни, *нашей* любви и *наших* упований» [37]. В Советской России о Блоке как о «голосе времени», «откровении о душе нашего поколения» писал Гизетти [27, с. 3]. См. об этом статью О.Л. Фетисенко: [9, с. 272].

[6] Первый поэтический сборник Блока вышел в 1904 г. (на титуле — 1905) в издательстве «Гриф» [24].

[7] Второй сборник стихов «Нечаянная радость» вышел в 1907 г. в книгоиздательстве «Скорпион» [18].

[8] В статье Левинсона 1923 г. [41] название «Балаганчик» переведено на французский не «Le petit Guignol», а «La Petite Baraque» (так название пьеса получила в постановке Ж. Питоева).

[9] Действие исторической драмы Виктора Гюго «Бургграфы» (*Les Burgraves*) происходит в начале XIII в. в замке на берегу Рейна.

[10] В трагедии Грильпарцера «Праматерь» (нем. *Die Ahnfrau*) основным местом действия становится средневековый замок. Блоку принадлежал один из переводов «Праматери» на русский язык.

[11] Лирический цикл «Снежная маска» составил последний раздел «третьего сборника стихов» «Земля в снегу» (1908) [17]. Ранее цикл был опубликован отдельной книжкой в издательстве «Оры» [21].

[12] К образу «Безжалостной Красавицы» (*La Belle Dame sans Merci*) Левинсон прибегает и в статье об Анне Ахматовой [29]. Хотя, возможно, в ней речь идет не о балладе Дж. Китса, а об одноименной поэме французского средневекового поэта Алена Шартье (1424) (см. комментарии Р.Д. Тименчика: [29, с. 56]).

[13] Имеется в виду первое стихотворение цикла «Осенняя любовь» («Когда в листве сырой и ржавой…»), входившего в сборник «Земля в снегу» [17, с. 122].

[14] Цикл «На поле Куликовом» входил в раздел «На родине» «четвертого сборника стихов» «Ночные часы» (1911) [19, с. 7–14]. Первое стихотворение цикла «Река раскинулась. Течет, грустит лениво…» было опубликовано под названием «На поле Куликовом» в 1915 г. в «Журнале журналов» (см.: [20, т. 3, с. 916–917]).

[15] Книга «Стихи о России» вышла весной 1915 г. [25] и, как отмечают комментаторы, была оценена критикой «чрезвычайно высоко»: «Именно этот сборник способствовал окончательному формированию общего представления о Блоке как о крупнейшем национальном поэте современности, достигшем в стихах на тему родины вершин своего творчества» [20, т. 3, с. 903].

[16] Отсылка к строкам Ф.И. Тютчева «О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый!» («О чем ты воешь, ветр ночной…»).

[17] В статье «Современная русская литература» Левинсон писал о поэме «Двенадцать»: «Эта поэма — песнь песней октябрьской революции — пове-

ствует о мрачном красногвардейском ночном дозоре в декорациях Петрограда-фантома. В финале поэмы мы видим, — кощунственное сближение образов! — как сквозь снежную вьюгу проступает Христос, указующий путь этому жуткому отряду. Движимый своеобразным мистическим мессианством, поэт наделяет своих зловещих душегубов некой бессознательной полубожественной миссией.

Ни одно другое сочинение не вызывало столь яростных споров; большевики и сами испугались скрытой западни в этом апофеозе. Но художник явил здесь чудеса интуиции и податливой гибкости. Он использует сложносоставной язык, где уличный и тюремный жаргон сплавляется с речениями публичных собраний, звонкими частушечными оборотами, фрагментами православных молитвословий и серафической сладостностью окрыленных слов, сопровождающих появление Христа». Перевод приводится по: [6, с. 295].

[18] Среди особенно эмоциональных высказываний на эту тему можно привести строки из статей И.М. Василевского («“Он был наш!” — будут уверять большевики, ссылаясь на отдельные строфы в поэмах “Двенадцать” и “Скифы”. — Нет, он не был ваш… Он был умучен вами» [26]) и А.А. Яблоновского («Был ли Блок “ваш” или не ваш, но вы его уморили. Тем хуже для вас, если он был “ваш”, и тем печальнее для России, если он не был “ваш”» [39]).

[19] В «Поэтике» Аристотеля фигурирует понятие ἁμαρτία (др.-гр. «ошибка», «изъян») под которым, по формулировке М.Л. Гаспарова, подразумевается «оплошный поступок, совершенный не с дурным намерением, а по неведению» [13, с. 782].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Бакунцев А.В.* «В газетах — Блок, Блок, Блок…»: Отклик И.А. Бунина на смерть А.А. Блока // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2015. № 3. С. 100–114.
2. *Илларионов Б.* Андрей Левинсон. Комментарии: Материалы к биографии // Балет. 1998. Сент.-дек. С. 16–18.
3. *Кузнецова О.А.* История формирования лирической трилогии Блока // *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука. 1997–. Т. 1. С. 385–393.
4. *Мырзина Е.А.* Жорж Питоев и русская драматургия («Балаганчик» А.А. Блока) // Театрон. 2020. № 3 (33). С. 16–34.
5. *Никё М.* Андрей Левинсон — толкователь Сергея Есенина // Современное есениноведение. 2017. № 4 (43). С. 14–17.

6. *Полонский В.В.* Искусствовед-франкофон на изломе истории: литература и революция глазами Андрея Левинсона. Приложение. *А. Левинсон.* Современная русская литература: Война-Революция-Изгнание. Лекция в Сорбонне 20 мая 1922 г. // *Полонский В.В.* Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 250–313.
7. Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940. Франция / под общ. ред. Л.А. Мнухина. М.: ЭКСМО, 1995. Т. 1: 1920–1929. 630 с.
8. *Савина А.Д.* Александр Блок и Андрей Левинсон // Литературный факт (в печ.).
9. *Фетисенко О.Л.* Первые отклики на смерть А. Блока в прессе русского зарубежья // Зарубежная Россия. 1917–1945: сб. ст. СПб.: Лики России, 2004. Кн. 3. С. 271–277.
10. *Щерба М.М., Батурина Л.А.* История болезни Блока // Литературное наследство. М.: Наука, 1987. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования: в 5 кн. Кн. 4. С. 729–735.
11. *Янгиров Р.М.* Андрей Левинсон во Франции // Судьба еврейского театра в России. XX век: Исследования, архивы, библиография: Вторые Михоэлсовские чтения. М.: РГБИ, 2001. С. 202–211.
12. *Livak L.* Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay. Montreal & Kingston; London; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2010. 542 p.

Источники

13. *Аристотель*. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1976–1983. Т. 4. 830 с.
14. *Б. п.* Кончина Александра Блока // Новый мир. 1921. № 168. 19 августа. С. 3.
15. *Б. п.* Сговоритесь! // Общее дело. 1921. № 402. 23 августа. С. 2.
16. *Б. п.* Смерть поэта А. Блока // Петроградская правда. 1921. № 165. 9 августа. С. 1.
17. *Блок А.А.* Земля в снегу. М.: Золотое Руно, 1908. 194 с.
18. *Блок А.А.* Нечаянная радость. М.: Скорпион, 1907. 163 с.
19. *Блок А.А.* Ночные часы. М.: Мусагет, 1911. 143 с.
20. *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–.
21. *Блок А.А.* Снежная маска. СПб.: Оры, 1907. 80 с.
22. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 7. 548 с.
23. *Блок А.А.* Собр. стихотворений: в 3 кн. М.: Мусагет, 1911–1912.
24. *Блок А.А.* Стихи о Прекрасной Даме. М.: Гриф, 1905. 135 с.

25. *Блок А.А.* Стихи о России. СПб.: Журн. «Отечество», 1915. 43 с.
26. *Василевский И. (Не-Буква)*. Последние стихи (Памяти Александра Блока) // Последние новости. 1921. № 406. 13 августа. С. 2.
27. *Гизетти А.А.* О Блоке // Вестник литературы. 1921. № 10 (34). С. 3–4.
28. *Левинсон А.Я.* Александр Блок. Двенадцать. Рисунки Ю. Анненкова. Алконост. Петербург. 1918 [рец. на кн.] // Жизнь искусства. 1918. № 35. 12 декабря. С. 2.
29. *Левинсон А.Я.* Анна Ахматова — русская Марселина / вступ. заметка Р. Тименчика // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 52–56.
30. *Левинсон А.Я.* Волшебство экрана // Киномысль русского зарубежья (1918–1931) / сост., подгот. текста Р.М. Янгирова. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 121–188.
31. *Левинсон А.Я.* Еще о «Двенадцати» (Alexander Block Skythen. Die Zwolf Verlag Skythen Berlin) [рец. на кн.] // Руль. 1921. № 171. 12 июня. С. 7.
32. *Левинсон А.Я.* Незрячий пророк. (Новые книги Блока) // Жар-Птица. 1921. № 1. С. 43–44.
33. *Левинсон А.Я.* Старый и новый балет. Мастера балета / вступ. ст. И.В. Гвоздевой. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 554 с.
34. *Левинсон А.Я.* Статьи о Сергее Есенине / публ. и комм. М. Никё и С.И. Субботина // Современное есениноведение. 2017. № 4 (43). С. 17–22.
35. *Левинсон А.Я.* Статьи о театре. 1913–1930 / сост., предислов., коммент. С. Сбоевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2017. 544 с.
36. *Лунц Л.Н.* I. Посмертная литература о Блоке. II. Новые поэты / публ. Т.А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 2000 год / отв. ред. Т.Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 383–412.
37. *Слоним М.* Творческий путь Александра Блока // Воля России. 1921. № 283. 19 августа. С. 3–4.
38. *Чуковский К.И.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2013. Т. 11. 592 с.
39. *Яблоновский А.А.* Александр Блок // Общее дело. 1921. № 392. 13 августа. С. 3.
40. *Levinson A.* La Littérature Russe actuelle // La Revue Mondiale. 1921. Vol. CXLIV, № 19. 1 October. P. 327–336.
41. *Levinson A.* Le tombeau d'Alexandre Block // Le Temps. 1923. № 22700. 1 December. P. 4.
42. *Levinson A.* Sur la Mort d'un Poète russe. Alexandre Block // La Revue mondiale. 1921. Vol. CXLV, № 21. 1 nov. P. 77–80.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642
https://elibrary.ru/GEYGXH
УДК 82.0
Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents
18+

This is an open access article Distributed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ В.Г. АДМОНИ «АЛЕКСАНДР БЛОК И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

© 2026 г. Е.Л. Куранда
Вступительная статья, подготовка текста и примечания

Аннотация: В статье описывается подход В.Г. Адмони к изучению поэтики А. Блока. Концепция Адмони основывается на том, что истоки поэтики модернизма проистекают из борьбы двух начал — «натурализма/реализма» и того «эстетического начала», которое он возводит к романтизму. Статья Адмони «Александр Блок и современная ему западная литература» предполагалась для публикации в первом «Блоковском сборнике» в 1941 г., но он в свет не вышел. Статья публикуется впервые на основе архива В.Г. Адмони и Т.И. Сильман, хранящегося в ОР РНБ.

Ключевые слова: А. Блок, В.Н. Орлов, Ибсен, Рильке, В. Брюсов, Верхарн, Бодлер, Гофмансталь, Лилиенкрон, Гамсун, Стриндберг, Т. Манн, Келлерман, символизм,натурализм,романтизм,«сверхобъективность»/«сверхъобъективные» тенденции

Информация об авторе: Елена Леонидовна Куранда — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0454-8122

E-mail: elk19@inbox.ru

Для цитирования: Неопубликованная статья В.Г. Адмони «Александр Блок и современная ему западная литература» / вступ. ст., подгот. текста и примеч. *Е.Л. Куранды* // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 580–642. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642

AN UNPUBLISHED ARTICLE OF V.G. ADMONI "ALEXANDER BLOK AND CONTEMPORANEOUS WESTERN LITERATURE"

© 2026. Elena L. Kuranda
Comp., preface and commentary

Abstract: The article describes the approach of Vladimir Grigorievich Admoni to the study of the poetics of A. Blok. Admoni's concept is based on the fact that the origins of the poetics of modernism stem from the struggle of two principles: «naturalism/realism» and the «aesthetic principle», which he ascribes to Romanticism. Admoni's article «Alexander Blok and Contemporaneous Western Literature» was supposed to be published in the first Blok Collection in 1941, but the collection itself was never published. Admoni's article is published here for the first time on the basis of the archive of V.G. Admoni and T.I. Silman, stored in the Russian National Library.

Keywords: A. Blok, V.N. Orlov, Ibsen, Rilke, V. Bryusov, Verharn, Baudelaire, Hoffmannsthal, Lilienkron, Hamsun, Strindberg, T. Mann, Kellerman, Symbolism, naturalism, Romanticism, «overobjectivity»/«overobjective» tendencies

Information about the author: Elena L. Kuranda, PhD in Philology, Independent Researcher, St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-0454-8122

E-mail: elk19@inbox.ru

For citation: "An Unpublished Article of V.G. Admoni 'Alexander Blok and his Contemporary Western literature' (comp., preface and commentary by E.L. Kuranda)." *Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl'* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 580–642. 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-580-642

Статья советского лингвиста и литературоведа Владимира Григорьевича Адмони (29.10.1909–26.11.1993) «Александр Блок и современная ему западная литература» предполагалась для публикации в первом «фундаментальном» «Блоковском сборнике». В интервью «Литературной газете» председатель Блоковской комиссии В.Н. Орлов сказал: «…издание будет осуществлено совместно с Ленинградским Отделением Союза писателей к августу 1941 года. В этой книге

намечены два раздела: “Писатели о Блоке” и научно-исследовательские работы о творчестве Блока»[1].

Двумя месяцами позже планы первого «Блоковского сборника» были обнародованы. В «Литературной газете» от 24 ноября 1940 г. в маленькой заметке сообщалось: «В Ленинградском Институте русской литературы Академии наук СССР организована Блоковская комиссия под председательством В.Н. Орлова. Комиссия подготавливает к изданию сборник научно-исследовательских работ о Блоке, который намечено выпустить к юбилейной дате. План строится с расчетом охватить все стороны творчества А. Блока. В сборнике публикуются статьи В. Жирмунского “Роза и Крест”, Б. Эйхенбаума “Блок — историк литературы”, В. Десницкого “Блок и XIX век”, В. Гиппиуса “Лирика Блока”, В. Орлова “Возмездие”, А. Дымшица “Двенадцать”, Е. Малкиной “Песня судьбы”, В. Адмони “Блок и современная ему западноевропейская поэзия”»[2].

Этот сборник не вышел в свет. Однако, по позднейшему свидетельству В.Г. Адмони, на Блоковской комиссии он выступал с докладом, «посвященном отношению Блока к современной ему литературе Запада» [3, с. 99–100]. Именно там состоялась беседа Адмони с А.А. Смирновым[3], подтвердившим интерес Блока к Лилиенкрону, интертекстуальным связям с которым было посвящено значительное место в докладе. Именно эта часть неопубликованной в 1941 г. статьи — фрагмент о Лилиенкроне — была через почти сорок пять лет представлена в Блоковском сборнике 1985 г.

О том, что статья Адмони готовилась к публикации, свидетельствует редакторская правка ее В.Н. Орловым. Она воспроизведена в тексте публикуемой статьи.

В настоящее время архив В.Г. Адмони и Т.И. Сильман находится в ОР РНБ. Помимо ед. хр. № 196, по которой готовилась данная публикация, в фонде 1376 (Адмони В.Г., Сильман Т.И.) сохранился ранний вариант статьи (рукопись в тетради, чернилами), первоначально озаглавленной «Лирика Блока и современная западноевропейская литература»[4]. Первое слово названия впоследствии было зачеркнуто.

---

[1] См.: Литературная газета. 1940. № 48 (899). 15 сентября. С. 6.

[2] См.: Литературная газета 1940. № 58 (909). 24 ноября. С. 4, а также: [2, с. 34–35].

[3] А.А. Смирнов оппонировал докторской диссертации Адмони «Путь Ибсена к реалистической драме» (1947); см. о нем: [1, с. 171–172].

[4] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 221. Л. 2.

Адмони-литературовед

В 1930 г. Адмони окончил I Ленинградский педагогический институт иностранных языков и с этого же года преподавал там, занимаясь лингвистическими исследованиями[5].

В то же время он с юношеских лет писал стихи. Своими поэтическими идеалами и «учителями» он называет Блока, а чуть позже — Мандельштама. Блок, пишет он в воспоминаниях, в тридцатые годы «заново приблизился к нам» [13, с. 200].

Около 1934–1935 г. произошло важное для Адмони событие, о котором он позднее вспоминал:

> «…мне поручили написать статью к издававшейся в новом переводе — в переводе поэта Вильгельма Александровича Зоргенфрея — драме Гете “Торквато Тассо” и отредактировать перевод. И я почувствовал себя перенесенным в совсем другой мир, в мои детские годы, когда Зоргенфрей, передавая мне потрепанную рукопись, сказал: “Здесь поправки на полях — Александра Александровича”. <…> “Но ведь это святыня,” — сказал я тогда <…>» [13, с. 212].

В предисловии к исторической драме Гете Адмони прослеживает творческий путь автора, определяя его как целостный «процесс развития» [4, с. 19]. Уже в этой ранней литературоведческой работе эксплицирован методологический подход исследователя: стремление осмыслить историко-литературные принципы, реализуемые в писательской биографии. В частности, сквозь призму этой методологии Адмони анализирует проблему «враждебности гения миру», воплощенную Гете в образе Торквато Тассо. Кроме того, в небольшом предисловии исследуется тот «гармонический компромисс» [4, с. 16], на который вынужден идти художник. И, наконец, что важно для понимания публикуемой статьи «Блок и современная ему западная литература», Адмони говорит о «преодолении натурализма» [4, с. 18] в творчестве Гете. Эта проблема — одна из главных; она будет решаться в последующих литературоведческих работах ученого.

Натурализм — тенденция к предельно точному, объективному отображению реального мира, замыкание творчества на реалистических, правдоподобных деталях — противостоит, по Адмони, объективности (или, согласно более позднему термину, объективизму). Объективизм/объективность — ключевое понятие марксистского

[5] *Адмони В.Г.* Автобиография // ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 9. Л. 1.

литературоведения и литературной критики — Адмони своеобразно интерпретирует, пытаясь в рамках предписанной методологии проследить «процесс развития» писателя, «гармонический компромисс» между предшествующим его писательской практике «натурализмом» (в случае с Гете это «Буря и натиск») и объективизмом, выстраивая своего рода антиномический конструкт. Каким образом преодолевается натурализм или другое направление/стиль, т. е., собственно, видение писателем действительности, Адмони в предисловии к книге о Гете не говорит. Попытку объяснить свой конструктивный принцип анализа творчества писателя Адмони предпримет позднее в статье о Блоке.

16 декабря 1939 г. Адмони защитил кандидатскую диссертацию «Очерки творчества Жан-Поля Рихтера»[6]. Его статья «Жан Поль Рихтер» помещена в сборнике под редакцией Н.Я. Берковского «Ранний буржуазный реализм» [5]. Все статьи сборника, в том числе и названная, выдержаны в духе строгой идеологической регламентации. Тем не менее Адмони вновь высказал свои соображения об антиномическом единстве «объективизма» и «субъективизма» в творчестве писателя «…перенос идеала целиком в чувство, в субъективное переживание, не дозволялся тем же объективизмом Жан-Поля, всей радикальной бюргерской зарядкой, которая у Жан-Поля, как мы уже знаем, имелась и которая не терпела полного пассивизма чувствительности. Следовательно, поиски идеала должны были постоянно оставаться в центре внимания Жан-Поля» [5, с. 571]. Здесь же звучит еще одна важная идея, которая ляжет и в основу его исследования о Блоке, и в его итоговую книгу. Это мысль о том, что «во всех своих аспектах поэтика так или иначе укоренена в действительности» [6, с. 6].

В статье о Ж.-П. Рихтере намек на формирующуюся у Адмони эстетическую теорию выражен так: «На рубеже XVIII века немецкая действительность выявляет себя у Жан-Поля всесторонне. Ею определяется и исключительное своеобразие жан-полевского творчества, всего его мировоззрения; в то же время она служит ему непосредственным объектом, который использован и у Жан-Поля во всех своих планах и разрезах» [5, с. 545].

Под впечатлением от широкой дискуссии о лирике перед Минским пленумом Союза писателей 16 февраля 1936 г. Адмони решился

---

[6] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 5. Л. 1. Официальные оппоненты — член-корреспондент Академии наук проф. В.М. Жирмунский и проф. Б.А. Кржевский. О тесном дружеском общении с Б.А. Кржевским см.: [13, с. 191].

сформулировать свое понимание вопроса о лирике как форме словесного искусства. Он возражает против упрощенного понимания лирического объекта, определяемого как чувство и переживание. Выводы Адмони, которые могут помочь пониманию его блоковских штудий и собственных поэтических опытов, таковы:

> «В лирике чувство не обязательно должно быть объектом, но объект обязательно должен быть прочувствован. Чувство в лирике не всегда изображается, но всегда изображает. <…> лирика, так или иначе примыкающая к натурализму, означает обогащение подлинной тематики лирических произведений. Лирическими средствами начинают создаваться образы все новых и новых сторон мира. Природа, быт, социальные отношения, политика, непосредственная классовая борьба, производство раскрывается в лирике»[7].

В публикуемой статье «Александр Блок и современная ему западная литература», несмотря на пассажи в рамках нормативной марксистской методологии, Адмони пытается проблематизировать доктрину о Блоке-писателе, постепенно пришедшем к объективному-реалистическому описанию действительности. Для истолкования феномена Блока исследователь вводит довольно невнятный термин «сверхобъективность», с помощью которого пытается уловить генезис символистской поэтики Блока. Одним из истоков раннего творчества Блока, проникнутого «сверхобъективностью», согласно Адмони, является западная литература последних десятилетий XIX в., представителям которой были свойственны интенционально противоречивые, антиномические тенденции. Это, с одной стороны, «стремление к индивидуализму и возрождению сентиментально-романтических традиций», приведшее, по Адмони, к господству декадентской эстетики западноевропейской культуре 1880-х гг., и с другой — тяга «к искусству, отражающему конкретный мир в его современном виде»[8]. Из этой дихотомии вырастают модернистские течения как в западноевропейской, так и русской литературе, в том числе в творчестве Блока.

Нельзя не заметить, что важные для блоковедения сравнительно-исторические параллели перемежаются в статье Адмони с пафосом обличения «сверхобъективизма» у писателей, избыточным даже для своего времени. Показательны рассуждения о том, к чему может привести «сверхобъективные» тенденции в творчестве. Однако они

---

[7] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 10–11.

[8] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 22.

имеют отдаленное отношение к литературоведению; это, скорее, идеологическая «халтура», как назовет спустя полвека некоторые свои работы автор [13, с. 213]. Так, например, одиозная реплика о «фашистских идеях», в которые грозит выродиться «сверхобъективизм», вписана в набранный текст от руки, очевидно, в надежде на его публикацию — после редакторской правки В.Н. Орлова, а, может быть, и после высказанных замечаний редактора о слишком подробном разборе «сверхобъективизма» немецких писателей.

Тем не менее в статье о Блоке нет «халтуры» как таковой: Адмони с увлечением вчитался в Блока, и переводы Гофмансталя, Рильке, Лилиенкрона сделаны им самим. Статья включает в себя действительно ценные, новые и важные наблюдения о параллелях между стихами Блока и западноевропейскими писателями, но в то же время определяется авторским пониманием того, что текст предназначен для юбилейного сборника, являющегося не только коммеморативным актом, но и идеологическим проектом Академии наук.

Композиция статьи о Блоке

Адмони следует общепринятому в советском блоковедении обзору творческого пути Блока, прослеживая «эволюцию» поэта от ранних символических стихов до его выхода к социальным темам. Однако наряду с такими факторами, как «осознание классовых противоречий», отказ от «буржуазной идеологии» и прочими необходимыми дежурными фразами, Адмони анализирует творчество Блока в контексте современных ему западноевропейских авторов. В этом ценность его работы, которую в блоковедении в то время в таком масштабе никто не предпринимал.

На отдельных рукописных листках небольшого размера сохранился набросок плана статьи рукой Адмони.

Несмотря на то, что полностью расшифровать этот набросок не представляется возможным, есть смысл привести то, что удалось разобрать, так как по этим записям можно воссоздать ход мысли автора.

«План статьи о Блоке.

Почему это от Бодлэра, Верлена, хотя в них *было* <подчеркнуто Адмони. — *Е.К.*> неизбежно и другое.

1. Недоверье к декадентству: преодоление сентимент<ально>-романт<ической> лирики. Незнанье мира. Индивид<уальные> черты.

2. Некая объективация лирического мира и — что главное — лирического субъекта (героя-поэта). Стихи о Пр<екрасной> Даме. Индивид<уальное> перерастает в сверхобъект<ивное>.

Одновременно, от модели романтизма, от интим<ной> романтики Блок переходит 1) к романтич<ески>-мистической сверхобъективности (под влиянием Соловьева, общего движения модели, уже тогда расслаивавшейся) и 2) к поэзии более реальной, к плотным переживаниям, и миру, т. е. к натур<ализму>.

Сначала преобладает (но только преобладает) первое, затем второе. Но уже «сначала» это второе просвечивает. Зато потом не появляется простого натурализма,

т. е. общая схема

на Западе	у Блока
модель сентим<ентализма>	сентим<ентализм> Модернизм

<нрзб>

“Скандинавизм” Блока имеет не столько общепринципиальное значение, как это впоследствии будет иметь место у Гумилева, сколько вытекает из общих моментов в северной природе.

Близость колорита.

История Достоевского, Ибсена по сравнению с Бальзаком <подчеркнуто автором. — *Е.К.*>. Они чувствуют, что если отдельный человек может со своим эгоизмом восторжествовать, то в целом эгоистич<еский> частнокап<италистический> мир неисцелимо противоречив и будет уничтожен. Не магнетизм, а историч<еское>, эпохиальное <так! — *Е.К.*> ощущение. Между тем Бальзак видит бурж<уазное> общество как нечто непреложное.

Ибс<ен> помогает Блоку увидеть реальную жизненность, понятие железного мира, которое затем перерастает в страшный мир.

<нрзб>»[9]

В машинописном виде статья состоит из Вступления и двенадцати глав.

Во Вступлении объясняется, какие «западные» писатели привлекаются для сопоставления с Блоком. Это соотнесение важно, чтобы определить место Блока не только в русской, но и в мировой литературе.

Глава 1 — о ранних стихах Блока — аналогична по содержанию статьям В.Н. Орлова, который начинал описывать творческий путь Блока как поэта, ориентирующегося на образцы романтизма. Отличие начала статьи Адмони заключается в постановке проблемы: по-

[9] ОР РНБ. Ф. 1376. Ед. хр. 193. Л. 1–2.

чему Блок сразу не подпал под влияние Ибсена, а ученичествовал у Пушкина, Жуковского и др. романтиков.

Главы 2–4 посвящены критике «сверхобъективизма» как у западноевропейских авторов, так и у Блока как поэта своего времени, захваченного общими тенденциями в искусстве.

В главе 5 намечается отход Блока от влияния «сверхобъективизма», что показано в сопоставлении Блока и Рильке.

Глава 6 посвящена теме города у Блока, а также его предшественникам в этой теме — немецкие поэты, Бодлер и современники (Брюсов, Верхарн).

В 7 главе проводится важная мысль, которую Адмони будет разрабатывать и в более поздних литературоведческих работах: изменения в системе блоковского стиха связываются с переходом поэта к новой теме — «страшному миру»[10]. В этой главе прослеживаются интертекстуальные связи между творчеством Лилиенкрона и Блока. Из всей статьи именно эта глава, в незначительно переработанном виде, была напечатана в «Блоковском сборнике» (1985).

В главе 8 анализируются причины интереса Блока к творчеству Гамсуна.

Глава 9. Тема России у Блока, возникшая из опыта революционных лет.

Глава 10. Рецидив мистических настроений у Блока, а затем перелом в них и «бойкот» западной литературы.

Глава 11 посвящена анализу замысла поэмы «Возмездие», на который повлияли Ибсен и Стриндберг.

Глава 12 — беглый анализ лирики «третьего тома» и заключение, раскритикованное В.Н. Орловым.

Полный текст статьи В.Г. Адмони публикуется впервые по архивной машинописи с рукописными вставками, хранящейся в ОР РНБ (Ф. 1376. Ед. хр. 196). Листы машинописи (по-видимому, вторая копия) с авторской нумерацией страниц (с. 1–64) и разделов статьи содержат многочисленные зачеркивания, поправки и вставки фиолетовыми чернилами.

Готовя статью к публикации и выполняя редакторские требования В.Н. Орлова, Адмони проставлял сноски, но, по-видимому, эту работу

---

[10] Ср.: «Подлинные преобразования в художественной структуре отнюдь не придумываются из ничего. Они являются развитием определенных возможностей, которые наличествуют в отправных характеристиках литературы как искусства слова, а в конечном счете заложены в закономерностях структуры самого языка» [6, с. 7].

не довел до конца. Постраничные авторские примечания отмечены звездочкой (*). В тех случаях, когда библиографические ссылки остались неуказанными, они дополняются нами в угловых скобках, непосредственно после заметок Адмони. Ссылки на произведения А. Блока, кроме особо оговоренных случаев, даются по изданию [10]. Когда цитаты в тексте статьи приводятся без ссылок, их источник указывается по изданиям, которыми мог пользоваться Адмони.

Авторские сокращения слов раскрываются в угловых скобках. Все подчеркивания в тексте, сделанные, автором передаются здесь курсивом и далее не комментируются.

На Л. 3 машинописи (который, собственно, представляет первую страницу статьи) слева и вверху на полях замечания Орлова:

> «К цитатам во всех случаях нужны точные библиограф<ические> ссылки.
>
> Нужно сократить там, где речь идет об *общей* проблематике творчества Блока (напр., стр. 7–11, 16–17), — по-моему, это не имеет отношения к теме статьи.
>
> Вл. Орлов. 16/IV 1941>
>
> NB Концовка носит общий беглый хар<актер>».

Прочие редакторские поправки и замечания В.Н. Орлова на протяжении статьи даются в постраничных примечаниях.

Текст публикуемой статьи приведен в соответствие с современными нормами орфографии и пунктуации, но при этом сохраняются некоторые грамматические особенности 1930-х гг., а также те, которые отражают индивидуальное своеобразие стиля Адмони. Незначительные мелкие ошибки в цитатах из Блока исправляются без оговорок.

Добавим, что из-за правки и внесения рукописных поправок на полях и приложенных к страницам машинописного текста листочков со вставками в двух местах статьи Адмони оказались повторы. Эти фрагменты скомпонованы с учетом гипотетической логики автора.

В.Г. Адмони

АЛЕКСАНДР БЛОК И СОВРЕМЕННАЯ ЕМУ ЗАПАДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

В этой статье ставится вопрос о месте современной западной литературы в творчестве Блока, т. е. о трактовке Блоком тех или иных явлений этой литературы, а также о том месте, которое сам Блок занимает в развитии мировой литературы, в частности поэзии, в эпоху империализма и пролетарской революции. Творчество Блока, в его своеобразии и значительности, определяется особенностями развития России в эту эпоху, определяется тем, что он жил в стране великих революций начала XX века, в стране, где развивалась партия большевиков и литература которой в эту эпоху дала Горького и Маяковского. Только отсюда становится понятным и особое положение Блока на мировом фоне буржуазной «новой поэзии» его времени.

Попутно оказалось необходимым хоть вкратце затронуть ряд явлений более «старой» западной литературы (особенно Г. Гейне, Э. По), а также коснуться некоторых фактов блоковской биографии и проблем блоковского творчества, постановка которых собственно выпадает из рамок настоящей статьи. В статье пришлось также повторить ряд общеизвестных фактов из истории блоковского развития, так как только при учете общего характера всего творчества Блока становится ясным и его место на фоне развития современной ему западной литературы.

В статье, которая впервые ставит проблематику связи Блока с западной литературой, смогли быть затронуты, естественно, только самые общие принципиальные вопросы. Ряд значительных тем (напр., Блок и Верлен, Блок и Вагнер и др.) пришлось оставить в стороне. Это — материал для специальных исследований.

1.

Раннее творчество[1] Блока формировалось[2] вдали от основных путей новейшей западноевропейской[3] литературы. Об этом красноречиво свидетельствуют первые стихи Блока (1898 — частично 1899 гг.) и его собственные недвусмысленные замечания в «Автобиографии»:

---

[1] *Было*: развитие

[2] *Было*: протекало

[3] *Было*: современной

«…литература началась для меня не с Верлэна и не с декадентства вообще», «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой “новой поэзии” я не знал до первых курсов университета»[4*].

Поэзия Блока той поры включается в широкий поток позднеромантической литературы, сентиментально-мечтательной лирики, существовавшей в продолжение всей середины и второй половины XIX века как в России, так и на Западе. Иногда оттесняясь другими литературными направлениями и ведя как бы подспудное существование, иногда выдвигаясь на передний план, эта поэзия томления и грусти проявляла необычайную живучесть. Она возникала[5] из устойчивой, постоянной диспропорции между даже самыми скромными устремлениями буржуазных и мелкобуржуазных идеологов к красивой, полноценной жизни и прозаической, грубой практикой буржуазного общества, его вульгарностью и ограниченностью. Особенно характерна позднеромантическая традиция[6] для тех эпох буржуазного развития, когда революционные бои остались уже позади и личная жизнь приобретает все большую и большую кажущуюся независимость от жизни общественной. В России последних десятилетий XIX века эта традиция поддерживалась глухой победоносносцевской реакцией, которая опять-таки ограничивала человека узкими рамками личной жизни.

Эстетическое, поэтическое для молодого Блока резко отграничено от конкретной, реальной жизни. Поэтическое с самого начала дано у Блока как нечто трагическое и печальное. Облик поэта по самому существу своему[7] переносится в некую область вне действительной жизни: «Ты больше жил, я больше пел»[8], — так начинается одно из первых стихотворений «Ante Lucem». Темы сна, смерти, безнадежности превалируют[9] в ранних стихах.

Существенно при этом, что реального знания действительной жизни, от которой Блок отворачивается, у него еще вовсе не было. Он

[4*] [Ср. также В.Н. Орлов. «Александр Блок. Биографический очерк» в однотомнике А. Блока, Ленинград, 1936, стр. 19.] Собр. соч. т. X. Л., 1935. стр. <Ошибка в примечании, верная ссылка: [10, т. 1, с. 85]>.

[5] проявляла ~ возникала *вписано.*

[6] *Было:* Позднеромантическая традиция характерна

[7] Облик ~ своему *зачеркнуто В.Н. Орловым, вместо этого вписано им же:* Самый образ

[8] <Неточная цитата: «Ты много жил…» [10, т. 1, с. 95–96]>.

[9] превалируют *зачеркнуто*; преобладают *вписано В.Н. Орловым*.

размежевывался с ней как бы заранее. «Жизненных опытов[10] не было долго», — отмечает Блок в своей автобиографии, а начальным жизненным опытом (после 15 лет) оказываются «первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаяния и иронии»[11]. Действительная жизнь воспринимается Блоком в плане традиционного романтического отношения к толпе («Когда толпа вокруг кумирам рукоплещет…») и жизненной суете:

«Луна проснулась. Город шумный
Гремит вдали и льет огни,
Здесь все так тихо, там безумно,
Там все звенит, — а мы одни…»[12*].

Это та самая популярная[13] в XIX веке интерпретация романтизма, которую впоследствии (в 1919 году) сам Блок определил следующим образом: «Под романтизмом в просторечии принято всегда понимать нечто, хотя и весьма возвышенное, но отвлеченное; хотя и поэтическое, но туманное и расплывчатое; а главное — далекое от жизни, оторванное от действительности…»[14*] Романтизм этого типа, естественно, не стремится изменить реальную жизнь, а существует рядом с ней, как ее поэтическое дополнение.

Такой романтизм тесно переплетается с сентиментальностью. Блок следующим образом характеризует свою бабушку, оказавшую большое влияние на него в юности: «Все это <т. е. любовь к жизни, ясность мысли, трудолюбие и т. д. — *В.А.*> вязалось с пламенной романтикой, переходящей иногда в старинную сентиментальность. Она любила музыку и поэзию, писала мне полушутливые стихи, в которых звучали, однако, временами грустные ноты!»[15] Семидесятые-восьмидесятые годы в представлении Блока окажутся впоследствии[16] окрашены и байроническими тонами, которые, однако, являются предвестником fin de siècle[17] — см. «Возмездие».

---

[10] <*У Блока* «жизненных опытов» *в кавычках* [10, т. I, с. 84]>.

[11] а начальным жизненным ~ отчаяния и иронии» *зачеркнуто В.Н. Орловым.*

[12*] Характерны пушкинские рифмы: шумный — безумно («Стансы»).

[13] *Слово вписано*.

[14*] Собр. соч. т. XII. стр. 192.

[15] <«Автобиография» [10, т. 1, с. 82]>.

[16] окажутся впоследствии *вписано.*

[17] которые ~ fin de siècle *вписано.*

Своим первым вдохновителем Блок называет Жуковского. Среди ряда других поэтических увлечений своего детства и ранней юности он отмечает Полонского. Это весьма знаменательно. Но Блок впитывает в себя и соответствующие мотивы и из творчества величайших поэтов русской литературы: Пушкина, Лермонтова. Аналогично трактуются и те западные писатели[18], которые находятся в это время в кругозоре Блока[19].

Несмотря на то, что Ибсен, вероятно, тогда уже хорошо был Блоку знаком[20*], ибсеновское творчество в те годы, естественно, еще никак не могло стать для Блока актуальным. Напряженность, жесткость и строгость зрелого Ибсена никак не соответствуют романтической сентиментальности Блока. Характерно, что из поэтов линии Байрон — Гейне — Ибсен Блока теперь непосредственно привлекает только Гейне, причем наиболее сентиментальные черты ранней гейневской лирики[21].

В «Ante Lucem» одно стихотворение носит эпиграф из Гейне «Мне снилось, что ты умерла», и с ним непосредственно (как ритмически, так и тематически, и, наконец, прямым указанием: «снова») перекликается стихотворение № 11 того же сборника «Мне снилась снова ты, в цветах на шумной сцене…». Близко к структуре и образной системе гейневской лирики стихотворение № 5 того же сборника: «Она молода и прекрасна была». Так, повторяющийся в каждой строфе четвертый стих: «Как сердце мое разрывалось» непосредственно восходит к «разрывающемуся сердцу» («Und wenn das Herz auch bricht», «Sie hat ja selbst zerrissen, / Zerrissen mir das Herz» и т. д.), которое играет немалую роль в «Лирическом Интермеццо» Гейне (№№ 18, 22, 35; к этому циклу — № 55 — относится и то стихотворение, из которого Блок взял эпиграф). Впрочем, теме сна и сновидений, связанных с любовной трагедией, посвящен и весь первый юношеский цикл Гейне: «Сновидения» («Fraumbilder»).

Таким образом, в «Ante Lucem» Блок берет из Гейне его наиболее сентиментально-романтические мотивы, воплощенные в самых ранних лирических циклах Гейне.

---

[18] *Было*: поэты.

[19] *Было*: находятся в это время в кругозоре Блока. Прежде всего, это Гейне

[20*] М.А. Бекетова указывает, что Ибсен «долгие годы был властителем дум» Александры Андреевны, матери поэта, отмечая вместе с тем, что «все свои вкусы мать старалась привить и Саше». Бекетова М.А. Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Петроград, 1925, стр. 101. *Примечание вписано от руки;* см.: [7].

[21] Несмотря на то, что Ибсен ~ ранней гейневской лирики. *вписано.*

В элегически-романтических тонах трактуются у Блока[22] и шекспировские образы: Гамлет и Офелия. Неслучайно эти гейневская и шекспировская темы встречаются в стихотворении «Мне снилась снова ты…».

2.

Сквозь романтически-сентиментальную призму воспринимались, очевидно, Блоком в это время и поэты новейшего типа[23], основатели символического искусства: Бодлэр[24] и Верлен. Эти поэты были хорошо известны в семье Бекетовых. Мать Блока сама[25] перевела ряд стихотворений обоих французских лириков. В самых ранних известных нам отроческих стихах Блока (весна 1898 г.) встречаются бодлэровские мотивы и прямые ссылки на него (стихотворение «Одной тебе, тебе одной» с эпиграфом из Бодлера: «À la très-chère, à la très-belle»; написанное совместно (с матерью)[26] шуточное стихотворение «Из Бодлэра» — пародия на «Альбатрос»).

Восприятие Блоком Верлена и Бодлэра не как «Новых» поэтов подтверждается и указанием его, что «новая поэзия» оставалась неизвестной для него до первых курсов университета, между тем как Верлен и Бодлэр были знакомы ему — как только что было указано — в доуниверситетские годы. Обнаженность противоречий человеческой природы, омерзительно-притягательный облик современного города, эти наиболее замечательные черты бодлэровской поэзии, не доходят до Блока, как и противоречия, и сарказм, и ирония поэзии Гейне. То противоречие, которое Блок воспринимает как наиболее важное для поэтической души и как основную поэтическую тему, — это противоречие между неким идеальным миром духа и чувства и несовершенством существа поэта, причем поэт то причастен к этому идеалу и с презрением смотрит на тоску, то ощущает свою отдаленность от него, свою слабость и обреченность, и испытывает отчаяние и страдание. В этом плане, очевидно, воспринимается им и бодлэровское противоречие «идеала» и «сплина»[27]. Но само по себе высокое и низкое для Блока здесь еще вполне устойчиво — под-

---

[22] у Блока *зачеркнуто*; молодым Блоком *вписано Орловым*.

[23] типа *зачеркнуто*; времени *вписано Орловым*.

[24] Бодлэр *исправлено на* Бодлер *Орловым.*

[25] сама *зачеркнуто Орловым*.

[26] написанное совместно (с матерью) *вписано*.

[27] *Предложение вписано*.

линное внутреннее противоречие гейневского и бодлэровского типа в блоковской поэзии[28] еще полностью отсутствует.

Это не означает, однако, что Блок соответствующих черт Гейне и Бодлэра не заметил вовсе. Во внутренней жизни Блока элементы раздвоенности, иронии в какой-то мере имелись, но они были отодвинуты на задний план, не вступали в сферу поэтических категорий раннего Блока, оставаясь фактом личной, тщательно скрываемой жизни. В область поэтического творчества эти черты просачиваются значительно позднее. Блок указывает[29]: «Лишь около 15 лет родились первые определенные мечтания о любви, и рядом — приступы отчаянья и иронии которые нашли себе исход через много лет — в первом моем драматическом опыте (“Балаганчик”, лирические сцены)»[30]*.

Традиционные сентиментально-романтические черты имеют и «актерские» интересы Блока в этот период, хотя бы по выбору репертуара…[31] «с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина, играл на любительских спектаклях в доме моей будущей невесты[32] Гамлета, Чацкого, Скупого рыцаря и… водевили»[33]*. Как явствует из самого сопоставления имен, образы Гамлета и Чацкого трактовались в том же сентиментально-романтическом плане, что подтверждается и соответствующей интерпретацией Гамлета в ранней лирике Блока.

Идеальный мир, противостоящий толпе, очерчен глухо[34]. Он дан в метафорах «звезд отдаленных», «светлого месяца», «роскошной воли», «святого огня» и т. д. На сцену выступают абстрактные понятия разумного, искусства, наконец, вообще, «идеал» в чистом виде:

«Сама судьба мне завещала
С благоговением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим.
И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом,

---

[28] в блоковской поэзии *вписано*; *зачеркнуто Орловым и им же вписано:* <поэзии> Блока.

[29] (в автобиографии) *вписано Орловым*.

[30]* Там же, стр. <см.: [10, т. 1, с. 84]>.

[31] По собственному его свидетельству, он *вписано Орловым*.

[32] в доме моей будущей невесты *зачеркнуто Орловым*.

[33]* Там же, стр. <[10, т. 1, с. 84]>. Автобиография *вписано Орловым*.

[34] глухо *зачеркнуто*; неясно *вписано Орловым*.

И полный страха неземного
Горю Поэзии огнем».

Удаленность от толпы, возвышенность поэтического переживания, — все это означает наличие[35] субъективистской струи в лирике, во всем сознании[36] юного Блока. И все же, мера этого субъективизма заслуживает более внимательного рассмотрения. Субъективизм здесь — умеренный. Он как бы не затрагивает прав тех объективных областей, между которыми существует. И подлинная объективность — реальный мир, и некая иллюзорная объективность — мир идеала, мыслятся как существующие независимо от поэта, как бы вне его. Субъективизм Блока — в том, что поэт не совпадает ни с одним из этих миров: с реальным — потому что сам поэт его отвергает, с идеальным — потому что поэт не в состоянии его достичь. Субъективизм Блока — в том, что он весь устремлен к этому своему особому положению, к своему субъективному восприятию и чувству, — не теряя еще представления об их ограниченности и субъективности. И те же черты характеризуют обычную форму субъективизма у сентиментально-романтической литературы XIX века[37]*.

Но совершенно иное значение приобретал субъективизм у «новой поэзии», в терминологии Блока, т. е. у декаденства, раннего символизма[38] и т. д. Их[39] субъективизм победоносно врывается во все сферы объективного. Их[40] субъективное восприятие и чувство приобретает для[41] них[42] абсолютное значение. Реальный мир всячески

---

[35] *Было*: означает субъективистскую, и очень сильную субъективистскую струю

[36] *Было*: познании.

[37]* [Именно в силу такого признания незыблемости объективных «миров» ранняя лирика Блока не выпадала сколько-нибудь разительно из рамок позитивистического и вполне трезвого мировоззрения, характерного для семьи Бекетовых, где господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах. Блок отмечает также, что «трезвые и здоровые люди, которые меня тогда окружали, кажется, уберегли меня тогда от заразы мистического шарлатанства…». *<Здесь В.Н. Орловым вставлено*: (Автобиография). — *Е.К.>*. То, что Блок, естественно, не полностью отождествляется со всем старшим поколением дома Бекетовых, отнюдь не противоречит его общей органической связанности с ними.] < Примечание перечеркнуто. — *Е.К.>*.

[38] у «новой поэзии»; у декаденства, раннего символизма *исправлено на* в «новой поэзии»; в декадентстве, раннем символизме *рукой Орлова.*

[39] Их *зачеркнуто*; Здесь *вписано Орловым*.

[40] Их *зачеркнуто Орловым*.

[41] *Слово вписано*.

[42] них зачеркнуто; новых «поэтов» *вписано Орловым*.

деформируется, мир идеальный начинает совпадать с личным миром поэта.

Субъективизм становится суверенным декадентством индивидуализма[43].

Такой суверенный субъективизм декадентов служил выражением двум процессам, все яснее и яснее вырисовывавшимся[44] в общем развитии буржуазной идеологии последних десятилетий XIX века. Теряя всякое прогрессивное содержание, отрываясь от подлинной общественной практики, буржуазная идеология отказывалась от своих прежних прогрессивных идеалов и теряла реальное содержание, адекватное действительности. Крайний субъективизм буржуазной идеологии на этом этапе был таким образом выражением ее усиливающегося паразитизма. Непричастность к такому субъективизму Блока свидетельствует о том, что Блок был в значительной мере связан с более ранними и потому сравнительно[45] более здоровыми[46] этапами развития буржуазной идеологии. Причем эта связь сказывается отнюдь не в содержании абстрактных и метафорических объективных идеалов ранней поэзии Блока, а в самом факте их существования.

Декадентский индивидуализм проистекал еще и из естественного протеста, рождавшегося даже в среде буржуазных идеологов, особенно художников, против уродства и мерзости буржуазного общества, против пошлости, скуки и жестокости его конкретного бытия. Отрицание этого мелкого[47] и гнусного мира[48] при роковой утере всякой перспективы общественного развития, при разочаровании в прежних «объективных идеалах» буржуазной идеологии, также толкало честных буржуазных[49] художников к эстетизму или к чудовищно раздутому субъективизму: причем обе эти тенденции нередко переплетались между собой. Причастность Блока к прежним, более здоровым и «идеальным» ступеням буржуазного развития и в этом отношении[50] препятствовала чрезмерному развитию у него субъективистских устремлений.

---

[43] *Предложение вписано*.

[44] двум процессам ~ вырисовывавшимся *исправлено на* двух процессов ~ вырисовывавшихся *Орловым.*

[45] *Слово вписано*.

[46] *Было*: более (относительно) прогрессивными

[47] *Слово вписано*.

[48] *Было*: в то же время гнусного мира

[49] *Было*: но буржуазно-ограниченных

[50] и в этом отношении *вписано вместо:* опять-таки

3.

Но долго оставаться на позициях сентиментально-романтического эпигонства Блоку нельзя было[51]. Накапливая — в разнообразных формах — «жизненный опыт», Блок поневоле приобщался к общему потоку развития современной идеологии и современного искусства.

Здесь для Блока характерна известная одновременность развития в разных направлениях. Период с 1899 по 1902 г., нашедший свое наиболее законченное выражение в цикле «Стихов о Прекрасной Даме», лишь с самой внешней стороны является чем-то единым и неразличимым. В нем обнаруживаются три линии, по которым новые элементы проникают в мировоззрение и творчество Блока, причем две из них остаются пока что в тени. В кругозор Блока попадает реальный мир, он соприкасается с жизнью все более и более развернутой. Уже в ряде стихов «Ante Lucem» появляется ландшафт, в «Стихах о прекрасной даме» он становится еще определеннее и живее, более конкретное обличие постепенно принимает тема города («Высоко с темнотой сливается стена…»).

В то же время усиливается субъективизм, «декадентский индивидуализм». Он проявляется во все возрастающей суверенности поэта по отношению к реальным вещам. Их определения все в большей мере основываются на субъективном восприятии поэта, которое может смещать реальные свойства вещей. У Блока появляется «лазоревый туман», «сумрак алый», «смежный стон», «синие загадки» (из «Распутий») и т. д.

Сам Блок, характеризуя впоследствии исходную «тезу» символизма (совпадающую для поэзии Блока как раз с этим этапом), подчеркивал в ней чувство полной несвязанности и свободы поэта:

«Теза: “ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире”. Твори что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. “Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет” (Брюсов). “Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах” (Сологуб)»[52*].

Соприкосновение Блока с реальным миром и усиление индивидуалистических устремлений могло бы приблизить Блока к Ибсену, но основной характер поэзии Блока в это время определялся иными тенденциями[53]. На переднем плане блоковского творчества стоят и не вещи реального мира, и не субъективный произвол художника, а соз-

---

[51] нельзя было *зачеркнуто*; не пришлось *вписано Орловым*.

[52*] Собр. соч. Т. IX, с. 77. <Цит. статья «О современном состоянии русского символизма»>.

[53] *Предложение вписано*.

дающийся под влиянием поэзии и философии Вл. Соловьева некий образ иных мистических миров, в которых пребывает «прекрасная дама». Только эти лучезарные миры и имеют подлинную реальность для поэта, лишь в соотнесении с ними и через них, как их символ, существуют реальные вещи, на всем лишь отблеск «золотой лазури». Так прежние сентиментально-романтические идеалы, трактовавшиеся как «высокая» объективность параллельно с «низкой» объективностью реальной жизни, превращаются в некую мистическую «действительную реальность», «сверхобъективность», охватывающую все и довлеющую над всем[54]*. Облик поэта все больше превращается в некий лик: жреца, монаха, рыцаря. В позднейших терминах самого Блока такое закрепление «сверхобъективности» формулируется следующим образом: «Буря уже коснулась лучезарного лика, он почти воплощен, т. е. — имя почти угадано»[55]*.

Здесь уже намечается не просто экзотическая костюмерия реального лирического героя. Лирический герой по замыслу, к счастью, не доведенному до конца, превращается в существо иного измерения и иного мира, он вступает в мир мифологии.

Не у одного Блока на самом рубеже XX века появляется такая «действительная реальность». В России она характерна для символистов «второго поколения» (Белый, Вяч. Иванов, создавший специальный термин «realia realiora»), вообще для второго этапа русского символизма[56].

Эта тенденция становится понятнее[57] на фоне общественного развития буржуазной[58] литературы, т. к. на Западе она приобретает огромное значение уже в последние десятилетия XIX века. Здесь существует множество переходов от разных форм эстетской стилизации, выдвинутой парнасцами, до попыток создания совершенно замкнутого особого мира и превращения реального человека в ту или иную «сверхчеловеческую» разновидность. Лирический герой все чаще надевает различные маски, в том числе средневековые, религиозные. Неслучайно в наиболее реакционной и открытой форме этот процесс

---

[54]* Характерно замечание (более позднее — 1910 г.) Блока, касающееся как раз истории его символистского мировоззрения: «Нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах» (Собрание сочинений, т. IX, Л., 1935, стр. 77).

[55]* Там же, стр. 79.

[56] *Далее зачеркнуто*: («неохристианство» Мережковского, некоторые более поздние черты творчества Брюсова и др.).

[57] *Было*: может быть по-настоящему понята только

[58] мировой *вписано Орловым*.

происходит в немецкой литературе[59]. В 1892 г. Стефан Георге[60], впоследствии одна из центральных фигур немецкой литературы, в цикле стихов «Algabal» создает образ утонченного и жестокого римского императора, в котором сочетается декадентский эстетизм и имморализм. В ряде других лирических циклов Ст. Георге погружается то в одну, то в другую далекую эпоху, — в древний Восток, в европейское средневековье и т. д.

Увлечение «сверхобъективностью», т. е. некоей иллюзорной сферой, которой приписывается абсолютное значение и наличие которой как бы «упраздняет» подлинный реальный мир, является не только индивидуальным протестом против неумеренного декадентского субъективизма. «Сверхобъективный идеал» (как общая тенденция буржуазной литературы) возникал в процессе перехода капитализма на империалистический этап своего развития. В конечном счете и с множеством переходных случаев и отклонений он был идеологическим выражением тех империалистических тенденций, которые заключались в переходе от свободной конкуренции к монополии, от буржуазной демократии к империалистической диктатуре. Стремление империализма к самому непосредственному подчинению, и экономическому, и политическому, всех слоев общества, упиралось в необходимость перестройки общественной структуры. Прежде формально свободный человек должен был быть закреплен.

Если действительно назревшая необходимость смены частнокапиталистических производственных отношений новыми коллективистическими отношениями прямо и открыто выражалась у революционного пролетариата в требовании социалистического преобразования общества, то у реакционной буржуазии ощущение кризиса частнокапиталистического строя приводит к созданию человеконенавистнических «сверхобъективных» систем, предтеч фашистских «теорий» закрепощения человечества[61].

Возникают иллюзорные «системы» метафизической» трактовки мира. Буржуазные идеологи[62] и художники эпохи империализма не могут удовлетвориться чистым субъективизмом. Они стремятся найти некие закономерности, которым должны подчиняться люди, и находят их в метафизических, религиозных и мистических концепциях. Они отказываются от субъективизма не для подлинной объек-

---

[59] *Предложение вписано*.

[60] *Было*: немецкий поэт

[61] *Предложение вписано*.

[62] *Было начато*: И именно поэтому

тивности, не для конкретной действительности, а для надуманных и ложных идей, для некоей фальшивой «сверхобъективности». Из субъективно-эмоционального углубления рождается стремление к религиозному идеалу, начинается эра «богоискательства» и «богостроительства» в разнообразнейших формах. Абсолютизированное метафизическое значение приобретают различные понятия буржуазной идеологии, преимущественно наиболее абстрактные и туманные, в ход идут заимствованные из арсенала Ницше — «жизнь» и «смерть», как метафизические категории, «прекрасное» как абсолютная мера бытия, божественность человека и вещей, сверхчеловек и т. д. В разных формах создается некая метафизическая, божественная «сверхобъективность».

Возникающая метафизика крайне далека от реальных вещей. Она является формой паразитического отхода буржуазной идеологии от реальной жизни, от непосредственных социальных проблем и конфликтов. Но одновременно в этой метафизике получают свое обобщенное идеологическое выражение новые практические требования и воззрения империалистической буржуазии. «Сверхобъективность» становится меркой, по которой должен быть переделан реальный мир. Метафизические реакционные идеи, явившиеся результатом бегства от реальной жизни и извращавшие ее в теории, пытаются возвратиться в реальную жизнь, чтобы извратить ее на практике. «Сверхобъективные идеалы» антиреалистической литературы нередко подготовляют шовинистические, реакционные, человеконенавистнические лозунги империализма. Отсюда идет прямой путь к фашизму с его тоталитаризмом, корпоративностью и другими формами закрепощения человека[63]. Существенно, что империалистические, фашистские[64] «идеи» разграничения людей, их разделения на особые касты пронизывают всю эстетизующуюся литературу, все искусство, рассчитанное на «особость» его создателя и потребителя.

За рядом метафизических идей все яснее вырисовывается их практическое содержание, антинародное и шовинистическое. Обнаруживается более откровенная, неприкрытая метафизика — фашистская[65] метафизика крови и железа, угнетения и войны.

Расцветающая на рубеже XX века «сверхобъективность» подготовляется в европейской литературе начиная с 70-х гг. Но характерно, что

---

[63] *Предложение вписано*; *далее зачеркнуто*: Такую роль сыграл, например, цезаризм и «воплощенный бог» Стефана Георге.

[64] *Слово вписано*.

[65] *Слово вписано*.

Ибсен этим развитием остается совершенно незатронутым. Там, где Ибсен ограничивает свой радикальный индивидуализм, это происходит в плане развертывания непосредственно человеческих, моральных категорий, с точки зрения ограничения свободы развития одной личности равными правами на свободное развитие других людей[66].

Основателем и наиболее значительным представителем реакционной «сверхобъективности»[67] в буржуазной идеологии был Ницше. Но у него, как и у ряда других поэтов, империалистическая человеконенавистническая[68] суть «сверхобъективного» идеала, носящего у Ницше характерное название «сверхчеловек», дана еще в теснейшей связи с отвращением к пошлости буржуазной жизни. Поэтому ее подлинный смысл мог долгое время оставаться неясным[69].

Но характерно, что «действительная реальность» Блока все же лишь в очень незначительной мере связана с Ницше. Правда, Блок в годы «Стихов о Прекрасной Даме», вероятно[70], уже знает[71] Ницше, хотя бы косвенным путем, из тех многочисленных статей, которые посвящались в эти годы Ницше русскими журналами[72]. Рукопись одного стихотворения 1901 г. носит даже сделанную самим Блоком пометку: «нитчеанское», но истоки блоковской «сверхобъективности» лежит <так! — *Е.К.*> все же в совсем иной сфере, — в философии Вл. Соловьева, продолжавшего — в несколько архаической форме — традиции романтической[73] философии начала XIX века[74] в ее славянофильском толковании. Таким образом, даже примыкая к самым, казалось бы, новейшим тенденциям мировой буржуазной литературы, Блок воспринимает их в форме несколько архаической и своеобразной, непосредственно выпадающей из рамок идеологии империалистической.

Признавая большое значение Ницше для современности («Увлечение Ницше не просто мода… известная идея действительно стала жить в общественном сознании»[75]*), Вл. Соловьев в то же время резко

---

[66] *Весь абзац вписан.*

[67] *Было*: этого направления

[68] *Было*: фашистская

[69] *Далее зачеркнуто*: — субъективно он оставался неясным, конечно, и для самого Ницше.

[70] *Слово вписано*.

[71] *Было*: хорошо знает

[72] хотя бы косвенным путем ~ русскими журналами *вписано.*

[73] *Было*: немецкой

[74] начала XIX века *вписано*; *далее зачеркнуто*: с примесью

[75]* Вл. Соловьев. «Идея сверхчеловека» в «Мире искусства». 1899. «Художественная

полемизирует с Ницше, очевидным заблуждением и дурной стороной которого он считает «презрение к слабому и больному человечеству», переоценку своей собственной «исключительности», «господской натуры» и т. п.[76*]

Эти черты Ницше вполне чужды и Блоку. Само «нитчеанское» стихотворение, художественно, кстати, весьма слабое, показывает, что Блок воспринял в первую очередь крайний субъективизм Ницше и в какой-то мере учение Ницше о вечном возвращении всего сущего. Аристократизма и кастовости ницшеанского сверхчеловека Блок не воспринял и[77] в эти годы совершенно.

Чрезвычайно важно, что стилизованный лик[78] и вся «действительная реальность» Блока не могут окончательно вытеснить и поглотить остальные черты блоковского творчества[79]. «Действительная реальность», «сверхобъективность» неразрывно связана с индивидуалистической, субъективной[80] струей блоковской поэзии этого времени, будучи лишь ее абсолютизацией, попыткой воплощения субъективных мечтаний и переживаний с помощью нескольких общих мистическо-философских идей. И эта соотнесенность «сверхобъективности» и разных образов-ликов поэта с его эмоциональным миром, с его непосредственным индивидуальным переживанием, эта метафорическая — а не безусловная — суть этой сверхобъективности постоянно проскальзывает в блоковских стихах этого времени, в значительной мере даже определяет их.

Это противоречие перекрещивается с другим, сначала почти незаметным, противоречием: все возрастающая роль реальных вещей (природа, город) также оказывается несовместимой с наличием «сверхобъективности» и — с другой стороны — с «суверенным индивидуализмом». Включение реальных вещей в стилизованный сверхобъективный мир совершается в форме их символизации, — они должны служить лишь как бы просветом в «действительную реальность», но Блок все ближе и полнее начинает воспринимать их подлинное, их самостоятельное существование.

хроника», I, стр. 87. <Соловьев В.С. Идея сверхчеловека // Мир искусства. 1899. № 9. — *Е.К.*>.

[76*] Там же, стр. 88.

[77] *Слово вписано*.

[78] лик *зачеркнуто*; образ поэта *вписано Орловым*.

[79] блоковского <творчества> *зачеркнуто*; <творчества> Блока *вписано Орловым*.

[80] субъективной *исправлено на* субъективистской *рукой Орлова*.

Сочетание всех этих противоречивых тенденций оказывается возможным лишь сравнительно недолгие годы: приблизительно с 1900 по 1903. На этом этапе своего развития Блок одновременно — хотя и в разной степени — причастен к разным сторонам и к разным этапам развития новой идеологии и новой поэзии. «Соловьевство» Блока, которое Блок сам воспринимает как свое важнейшее идейное и поэтическое переживание на рубеже XX века, помогало[81] ему как-то, хотя бы по видимости, связать между собой эти различные тенденции своего времени, которые все непосредственнее начинали его задевать. Своим религиозно-мистическим пантеизмом Соловьев давал кажущееся оправдание сочетанию сверхобъективности с индивидуализмом и с реальным миром, создавая иллюзию органического единства там, где имели место жестокие противоречия. Именно наличием этих разных тенденций, этих противоречий в самом существе блоковского развития[82] только и можно объяснить приход Блока к Соловьеву. «Соловьевство» Блока было поэтому возможно лишь постольку, поскольку внутреннее напряжение этих противоречий было не чрезмерно велико, покамест фикция сверхобъективности не была опрокинута предреволюционной бурей начала девятисотых годов[83].

4.

Смешение различных противоречивых тенденций в первые десятилетия империализма и в непосредственно предшествующие им годы было характерной чертой не только блоковской поэзии[84]. Особенно закономерным такое смешение было заметно в тех странах, в которых капиталистическое развитие, прежде замедленное, становится особенно бурным в конце XIX века, когда эпоха[85] максимального подъема капитализма, непосредственно переходит в стадию его загнивания, в империализм. Наряду с Россией такой страной была Германия, и именно в немецкой литературе наличествовало[86] множество черт развития, сближающих ее с литературой русской, хотя в той или иной мере аналогичные явления могут быть отмечены в литературах и всех других капиталистических стран.

---

[81] *Было*: и помогало

[82] в самом существе блоковского развития *вписано*.

[83] *Было*: лет.

[84] блоковской <поэзии> *вычеркнуто;* <поэзии> Блока *вписано Орловым*.

[85] *Было начато*: где максимальный подъем

[86] *Было начато*: налично

Первый период сочетания самых противоположных тенденций в новейшей немецкой литературе падает на 80-е годы. Так наз<ываемый> немецкий модернизм одновременно стремился к развитию индивидуализма, и к возрождению сентиментально-романтических традиций, и к искусству, отражающему конкретный мир в его современном виде. Характерным представителем этого модернизма является молодой «до-натуралистический» Г. Гауптманн. В его лирике, особенно в его поэме «Судьба Прометидов» («Promethidenlos»), байроновская сюжетная линия (путешествие романтического юноши Селина) переплетена с изображением нужды и страдания народных масс в странах Средиземного моря, аллегорические фигуры муз соседствуют с полусоциалистическими рассуждениями. Байрон[87] привлекает к себе самое непосредственное внимание ведущих модернистов — Карла Блейбтрей, Лилиенкрона, хотя их основной лозунг: изображение современности.

Причина этой пестроты: быстрый рост капитализма и сопровождающий его рост классовых противоречий, в первую очередь — рост протестующих устремлений в широкой среде даже буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, у которой он, однако, переплетается[88] с восхищением новейшими завоеваниями техники, жизнью большого города и т. д. Используя для своего выражения различные литературные традиции, самый этот протест является результатом усиления капиталистической эксплоатации <так! — *Е.К.*> и разрушения старых патриархальных форм жизни и — что[89] особенно важно — хотя бы косвенным отражением[90] той интенсивной борьбы, которую вел немецкий пролетариат против буржуазии и против правительства, не пугаясь жестоких репрессий, одерживая все новые и новые победы, несмотря на свою нелегальность.

Именно как выражение усиливающегося революционного движения рабочих выступает в конце 80-х годов — апогей боевого подъема немецкой, тогда еще революционной, социал-демократии — натурализм. При всей своей мелкобуржуазной половинчатости и механистичности натурализм в своих лучших проявлениях создан напряжением социального подъема, боевого духа пролетарского движения.

В начале 90-х годов происходит перелом. Революционный дух немецкой социал-демократии ослабевает. Наступает период экономи-

---

[87] Байрон *исправлено на* Образ Байрона *рукой Орлова*.

[88] *Было*: переплетающийся

[89] *Было*: это

[90] хотя бы косвенным отражением *вписано*.

ческого подъема. Немецкая буржуазия от политики прямого насилия переходит к политике подкупа рабочей верхушки, проникающейся реформизмом. В немецкой литературе эти процессы сказываются самым непосредственным образом: быстро разлагается натурализм, начинается новый период неясности и смешения самых разнообразных поэтических тенденций. Весь этот период идет под знаком отхода от реализма.

Сперва преобладает самый безудержный индивидуализм (Флейшлейн, Даутендей и мн. др.). Но уже в начале девяностых годов, первоначало в закрытых «избранных» кружках, возникает поэзия «сверхобъективности». Единственно реальным и действительным в мире объявляется своеобразная, мифологизированная и стилизованная абстракция, в которой воплотились аристократические антинародные устремления реакционной идеологии империализма[91] (Георге). Индивидуализм и «сверхобъективность» смешиваются друг с другом в самых разных пропорциях и сочетаниях, образуя разные оттенки того упадочного, эстетски-нежизненного направления, которое развивается в немецкой литературе девяностых годов, именуясь символизмом, неоромантикой и т. п. (Момберт, Карл Гауптман, Франц[92] Эверс и мн. др.). Но постепенно у лучших представителей буржуазной литературы наступает отрезвление: они осознают всю пустоту и фальшивость символистской, неоромантической и т. д поэзии, они пресыщаются и неумеренным индивидуализмом и «сверхобъективностью» и начинают искать путей обратно в жизнь, к подлинному, реальному существованию. Снова начинают проявляться некоторые натуралистические традиции. Но конкретная капиталистическая действительность отнюдь не способна хоть как-нибудь удовлетворить писателей, стремящихся к настоящей «жизни». В то же время идеал революционного переустройства общества у этих писателей отсутствует полностью, — они типичное порождение лет, характеризующихся спадом революционной волны. И вот возникают попытки создать некий идиллический образ реальной жизни, появляются утопические черты. Простая здоровая жизнь окружается ореолом, но она переносится при этом в далекую, часто сентиментальную идиллию. Абстрактность такой формы «реальной жизни» опять-таки ведет к возможности смешения «жизненных тенденций» с иными, особенно с тенденциями к «сверхобъективности». Гофмансталь, Рильке, Рикарда Гух, Томас Манн — все они, и многие другие, каждый по-своему

[91] *Было*: раннего империализма

[92] *Было начато*: Фриц

и на разных этапах своего творческого пути, находятся в течение 90-х годов, а обычно и позже в клубке противоречий этого типа и одновременно причастны к самым противоположным (по сути дела) течениям немецкой идеологии и литературы. Лишь когда внутреннее социальное содержание тех или иных течений начало яснее выступать наружу, в результате обострения ведущих противоречий империалистического общества, лишь тогда в ряде случаев произошло более четкое и решительное размежевание.

5.

Борьба за «простую жизнь», за освобождение от эстетизма и т. д. ведется некоторыми писателями весьма напряженно. В письмах молодого Гофмансталя постоянно встречаются замечания, вроде: «Во мне сейчас безграничное, яростное томление по природе…»[93*] Он подчеркивает «несказанную чудесность… типичных переживаний жизни»[94*], стремится к работе и к «наивным радостям жизни»[95*]. Это стремление пронизывает и самое замечательное произведение юного Гофмансталя «Глупец и смерть», но здесь же выявляется и трагическая невозможность войти в «простую, наивную жизнь». Это уже слишком поздно для гофмансталевского героя. И как о чем-то недостижимом мечтают о идиллической, простой, бесхитростной жизни, конкретной и наивной, герои Томаса Манна. С завистью вспоминают они о «блаженствах обыденности» («die Wonnen der Alltäglichkeit»)[96*].

Гофмансталь подчеркивает внутреннюю трагичность эстетизма. Увлечение прекрасным, уход в искусство, преклонение перед изысканностью красок и формальным совершенством, — все это, по Гофмансталю, у настоящих художников скрывает глубокий страх перед миром, сознание собственной обреченности. Эстетство — это маска. В своей статье «Sebastian Melmoth», дающей характеристику Оскара Уайльда, Гофмансталь утверждает: «Существо Оскара Уайльда и судьба[97] Оскара Уайльда целиком и полностью одни и те же. Он шел к своей катастрофе такими же шагами, как Эдип, зрячий-слепой. Эстет был трагичен. Хлыщ был трагичен. Он подымал руки ввысь, чтобы притянуть к себе молнию… Его эстетизм был нечто вроде судороги…

[93*] H. v. Hofmannsthal. «Briefe». Berlin, 1935, стр. 71. <Том 1. 1890–1901. — *Е.К.*>.

[94*] Там же, стр. 84.

[95*] Там же, стр. 84–5. Ср. стр. 109, 146, 189.

[96*] Th. Mann. Königliche Hoheit und <die> Novellen. Berlin, 1928, стр. 565.

[97] *Было начато:* суть

Он непрестанно слушал угрозы жизни. Трагический ужас осаждал его непрерывно»[98]*. И в этих словах, в которых внутренняя противоречивость и «обреченность» О. Уайльда весьма[99] преувеличена, слышится скрытая полемика против тех, кто объявлял эстетом самого Гофмансталя.

Наиболее чуткие, глубокие и честные буржуазные писатели конца XIX века ощущали и грязь, и низость буржуазной действительности и недостаточность, неполноценность эстетской «башни из слоновой кости», в которую они пытались от этой действительности спастись. Это мучительное противоречие создает особый колорит их творчеству, придает ему большую значительность и весомость. Уже у английского эссеиста Уольтера Патера, одного из зачинателей новейшей эстетской литературы, встречаются аналогичные мотивы. В своих «Воображаемых портретах», в очерке, посвященном Антуану Ватто, У. Патер трактует красивое и легкое, аристократическое искусство Ватто, как внешнюю форму, за которой скрывается мучительное беспокойство, постоянная тревога. «Вместе с расцветом прекрасного его дара растет и ничем непобедимое беспокойство, которое раньше казалось только естественным настроением юноши, для которого все еще впереди»[100]*. Ватто, по У. Патеру, вкладывает в свое искусство ощущение нарастающей катастрофы, предчувствие великих потрясений, — и именно это придает, согласно У. Патеру, особую прелесть и очарование тем легкомысленным дворянам, которых Ватто изображает.

«Эта очаровательная аристократия, — может ли она в действительности быть так изысканна до мельчайших подробностей, так непринужденно благородна? Немного костюмированные, разыгрывающие комедию жизни в салонах или в парках, эти персонажи, так же, как и пейзажи им созданные, во всех происшествиях, для которых они так удачно группируются, освещены особенным светом, которого мы тщетно стали бы искать где-либо в действительности. Они окружены, как рамой, настоящей архитектурой, — древесной архитектурой, — для которой все эти поросшие мхом баллюстрады <так! — Е.К.[101]>, бассейны, статуи и фонтаны являются только

---

[98]* H. v. Hofmannsthal. Die Prosaischen Schriften, т. II. Berlin, 1907, стр. 89–90.

[99] *Было*: все же

[100]* Цит. по: Уольтер Патер. «Воображаемые портреты. Ребенок в доме». Перевод и вступ. статья П. Муратова. Москва, 1908, стр. 31–32.

[101] Адмони воспроизводит написание слова по книге, из которой берет цитаты: Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме / пер. с англ. и вступ. ст. П. Муратова. М.: Изд. В.М. Саблина, 1908. С. 46.

необходимыми принадлежностями. Но, когда я вглядываюсь в эти безветренные вечера, я ловлю себя на невольной мысли: “ночью будет гроза”. Гроза чувствуется нависшей над густыми великолепными купами деревьев, над этими залитыми солнцем полянами и лужками, куда можно отпустить легко одетыми даже слабых детей, и самые эти вековые деревья едва ли переживут следующее поколение»[102]*. Так говорит старая дворянка, от лица которой У. Патер ведет свое повествование. И в другом месте она отмечает:

«Теперь много говорят о новой эре, занимающейся зарей над миром, о братстве людей… да! может быть, еще и о бесконечности грядущего ничтожества! И вот, Антуан Ватто схватывает внешнее выражение всего этого, отчасти благодаря предчувствию или благодаря чистому умозрению, прибавляя сюда кое-что прикрашивающее уже от себя. Будучи сам настоящим детищем старинных времен, которые миновали безвозвратно и печать которых лежит на его лице, — он облагораживает своим глубоким раздумьем внутреннюю незначительность всего того, к чему избрал прикоснуться, и превращал простое ничтожество в нечто прекрасное. Конечно, все это кажется очень красивым, свежим, живым, “пикантным”, как любят теперь говорить, — я согласна, и даже, повторяю опять, целомудренно чистым; они могут, если желают, поздравить себя с этой вымышленной красотой, вовсе не своей, но заимствованной у другого»[103]*.

«Трагическая линия» буржуазного эстетства и индивидуализма в западной литературе не выходила все же за пределы уже отмеченного идиллизма или мистического пантеизма, признания некоей объективной, но таинственной и метафизической, всеобщей связи вещей. Спасение как от ужасов социальной действительности, так и от эстетского индивидуализма пытаются найти в религиозно-мистическом переживании, создающем иллюзорную видимость включения поэта в объективную жизнь, его приближения к реальным вещам.

Такой характер носит творчество одного из крупнейших немецких поэтов этого времени — Райнера Марии Рильке. Почти в те же годы, когда создаются «Стихи о Прекрасной Даме», Рильке пишет свой знаменитый «Часослов» («Das Stunden-Buch»), в котором поэт говорит от лица русского монаха. В известной мере Рильке причастен здесь к «сверхобъективным» тенденциям. Весь цикл окрашен религиозно-мистически. В то же время[104] он развертывается на фоне, в котором сред-

---

[102]* Там же, стр. 46–47.

[103]* Там же, стр. 48–49.

[104] В то же время *вписано*.

невековые черты смешиваются с элементами, заимствованными из современной жизни, — значительную роль играет тема «большого города». Рильке, обладающий рядом католических черт, стремится придать своим стихам «Часослова» известный русский колорит, — правда, насквозь условный и ложный, основанный на славянофильской и мистической интерпретации России в духе Достоевского. Во всем этом имеется явный параллелизм с поэзией раннего Блока, у которого также средневековые и религиозно-мистические черты совмещаются с мотивами современной жизни, католические реминисценции перемежаются с отдельными чертами русского ландшафта.

И все же в самой своей основе трактовка мира и вещей у Рильке и у Блока (даже в годы создания «Стихов о Прекрасной Даме») глубоко различна. Главной для блоковской лирики[105] остается тема любви, за всеми мистическими и религиозными атрибутами которой ясно просвечивает[106] реальное и земное чувство. Блок устремлен не к метафизическим и богоискательским проблемам, как таковым, — это лишь одна сторона его поэзии, в центре которой находится конкретное, хотя и абсолютизированное любовное переживание.

Лирический герой Блока несравненно устойчивее и определеннее лирического героя Рильке. Он наделен более субъективными чертами в том смысле, что не является простой функцией воспринимаемых и переживаемых им вещей, между тем, как у «лирического героя» Рильке своим является только горячее томление, жажда «слиться с богом».

Для Рильке нет различия между предметами и людьми, между существами и явлениями. Для него все это лишь отношения, лишь переходы в мистической, «божественной» цепи всего сущего. «Я только струна, натянутая над шумящими, широкими резонансами», — говорит о себе Рильке (в «Das Buch der Bilder», стихотворение «Am Rande der Nacht»). Скорби стоят (в одном из стихотворений «Часослова») «вокруг с увядшими глазами». Тяжелый жест висит на руке (стихотворение «Menschen bei Nacht» в «Das Buch der Bilder»). Любимые сравнения Рильке — со звуковыми ощущениями, с музыкальными инструментами, т. е. со всем, что существует лишь в движении и восприятии, как бы релятивно.

Поэзия первого тома Блока знает много таинственного, она полна неясными и расплывчатыми очертаниями, но реальное содержание блоковского символизма уже здесь несравненно определеннее и кон-

---

[105] для блоковской лирики *исправлено на* темой лирики Блока *рукой Орлова.*

[106] *Было*: просвечивается

кретнее, как бы непосредственно человечнее, чем символизм Рильке. Самый образ Прекрасной Дамы, при всех ее мистических, небесных совершенствах, несравненно живее и реальнее, чем образ «бога» у Рильке, при всей изощренности поэтических средств и эмоциональной силе немецкого поэта.

6.

На фоне общего развития западноевропейской, в частности немецкой поэзии, более точно определяется все своеобразие позиции Блока, что связано с определенным своеобразием в положении значительной части всей русской литературы в целом. Та реальная жизнь, которая сперва намечается в неясных контурах пейзажа, природного и городского, приобретает у Блока все более и более определенные черты, и при этом она обычно не превращается в идиллию, а выступает, отягощенная подлинно реальными чертами уродства и мерзости капиталистической действительности. Переход к реальной жизни — уже в начале девятисотых годов — есть приход к «страшному миру». И в той или иной мере то же явление характеризует и некоторых других лучших русских поэтов того времени, особенно Брюсова, который раньше Блока от декадентского субъективизма и некоторых черт «сверхобъективности» (которые, однако, впоследствии снова стали временно превалировать) перешел к реальным вещам и открыл страшный мир, своим примером во многом подготовив и эволюцию Блока[107]*.

Блок проявляет глубокий интерес к «трагической линии» западного декадентства и эстетства. Из произведений Уайльда внимание Блока в наибольшей мере привлекает «Баллада Рэдингской тюрьмы». Показательно, что в русском переводе «Воображаемых портретов» У. Патера в экземпляре[108], находившемся в библиотеке Блока[109]*,

---

[107]* Ср.: Д. Максимов. «Поэзия Валерия Брюсова», 1940, стр. 57 <и> сл<едующая>, 121 <и> сл<едующая>. <Размышления Д.Е. Максимова об урбанистических стихотворениях Брюсова, представленные на указанных Адмони страницах, сообразуются с его собственным восприятием городского пейзажа у Блока. Ср: «Страсть к познанию перевешивала в нем стремление к душевному самосохранению. Лишь испытав соблазны “страшного мира”, объективировав его в своей поэзии, Брюсов вступил с ним в решительную борьбу» — *Максимов Д.Е.* Поэзия Валерия Брюсова. Л.: Гослитиздат, 1940. С. 57. — *Е.К.*>.

[108] в экземпляре *вписано*

[109]* В настоящее время в библиотеке Института Литературы Академии наук СССР. <См: Библиотека А.А. Блока. Л.: 1985. Кн. 2. С. 187–188. — *Е.К.*>.

рукою Блока подчеркнуты все места, в которых повествуется о мучительном беспокойстве, скрывавшемся за изяществом и утонченностью творчества Антуана Ватто[110]. Но Блок идет несравненно дальше внутреннего надлома, который характеризует Гофмансталя, и характерно, что Блок, стремясь к «подлинной» жизни, лишь в очень ограниченной мере находит ее в идиллии. Те элементы идиллии, которые все же у него встречаются и о которых подробнее будет сказано в дальнейшем, связаны почти исключительно с природой. Бытовая идиллия для Блока уже нечто невозможное: в статье «Безвременье» Блок констатирует, что уже на исходе «чувство домашнего очага». Говоря о Достоевском, о его «Золотом веке в кармане», Блок заявляет: «Нам уже не хочется этого золотого века, — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни»[111]*.

Там, где Блок с одобрением говорит о мещанстве, например, в связи с «Мелким бесом» Сологуба («Но вся смелость, оригинальность и глубина Сологуба заключается в том, что в обыденности, в мещанстве “как таковом” он открыл родник нескудеющей чистоты и прелести»[112]*, он имеет ввиду некий идеал прекрасной плоти[113], отрешенной по сути дела от всего бытового и обыденного. Блок говорит о «заоблачных мещанах, небесных обывателях, — подобных земным богам». Они даны исключительно с точки зрения эротической. Таким образом и здесь никакой мещанской идиллии не получается[114].

«Взрыв» блоковской «сверхобъективности» происходит как раз накануне русско-японской войны и революции 1905 г. Под влиянием этих общественных потрясений большой силы перед Блоком открывается подлинная действительность[115].

Именно здесь намечается одно из самых существенных схождений между Блоком и Ибсеном. Блок воспринимает норвежского драматурга именно как одного из первых европейских писателей,

---

[110] См. примеч. 102*.

[111]* Собр. соч., т. IX, стр. 3. <«Безвременье». — *Е.К.*>.

[112]* Собр. соч., т. X, стр. 58. <«О реалистах». — *Е.К.*>. Ср. высказывания западных писателей об обыденной и простой жизни. <Имеются в виду фразы о «бесхитростной жизни» Т. Манна и «блаженствах обыденности» Гофмансталя, приводимые Адмони в гл. 5, см. примеч. 95*. — *Е.К.*>.

[113] *Было*: некое идеальное мещанство

[114] Там, где Блок с одобрением ~ идиллии не получается *приписка на отдельном листке.*

[115] «Взрыв» блоковской «сверхобъективности» ~ подлинная действительность *вписано*.

которые не только изобразили «страшный мир» капиталистического общества, но для которых этот «страшный мир» стал даже одним из важнейших переживаний, лежащих в основе всего их творчества[116].

В реферате об Ибсене, написанном в октябре 1908 г., Блок говоря о развитии Ибсена рассматривает первоначальные детские впечатления норвежского драматурга, безрадостные и <угрюмо городские>, как типические для современного человека — человека XIX века.

Позднее, в апреле 1912 г., Блок, [снова] стремясь раскрыть характер творчества Ибсена, снова начинает с указания на эти страшные, «железные» детские впечатления Ибсена. «Все — городская площадь с церковью, позорным столбом, тюрьмой и сумасшедшим домом, лесопилка, хриплые, стонущие звуки которой напоминают гильотину». «Все описанное, — пишет Блок, — глубоко врезалось ему в память». И Блок снова подчеркивает типичность этого переживания для современного человека.

«Страшные звуки, страшный вид из окна, страшная жизнь; не для нас, впрочем; каждый из нас непростительно солжет, если скажет, что не видал в жизни чего-нибудь подобного, чего-нибудь тюремного, чего-нибудь сумасшедшего; что какая-нибудь "высокая паперть" великим тупиком не упиралась в его окно; что он не слыхал ничего "хриплого, визгливого и стонущего".

Все это мы видали и слыхали не один раз…

Таких "благородных" воспоминаний и у нас не занимать стать»[117]*.

Тем не менее, тот облик «страшного мира», который появляется в лирике Блока с конца 1902, а особенно с 1904 г., непосредственно еще с «железным» миром Ибсена никак не связан и сильно от него разнится. Изображение «страшного мира» у Блока и в эти годы, и в годы революции 1905–6 гг. несравненно экстатичнее, гиперболичнее и красочнее[118], чем сдержанное, сухое и резкое изображение мира у Ибсена, не сохраняющего существеннейшие черты символистического мировоззрения даже после открытия реальной действительности, даже в произведениях «символического» характера. Непосредственного образа города ни в лирике, ни в драматургии Ибсена вообще нет[119].

Четкости контуров противостоит у Блока яркий, иногда даже кричащий образ с зыбкими, расплывающимися очертаниями, поскольку

---

[116] Именно здесь намечается ~ в основе всего их творчества *приписано на полях.*

[117]* А. Блок. Собр. соч., т. IX, стр. 144. <«От Ибсена к Стриндбергу». — *Е.К.*>.

[118] *Было начато*: эмоци

[119] *Далее зачеркнуто первое предложение нового абзаца*: Преобладающие тона в Блоковском «Городе» багровый, кровавый, огненный алый и т. п.

основное содержание стихотворения обычно лежит все же за пределами ее <так! — *Е.К.*> непосредственной темы и носит неясный, противоречивый, хаотический характер[120].

На этом этапе своего развития Блок оказывается здесь — в отношении конкретного облика «страшного мира» — еще ближе не к аналитическому, рационалистическому по своему методу Ибсену, а к тому течению в мировой поэзии 90-х и 900-х гг., которое пыталось преодолеть и декадентский субъективизм, и голое эстетство, и мертвенную «сверхобъективность», не порывая вместе с тем с буржуазным идеалистическим мировоззрением.

Выход, или вернее иллюзию выхода, поэты этого течения[121] видят в тех или иных редакциях мистического пантеизма. Они внимательны и чутки к отдельным, самым реальным вещам, — видя в них звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную[122].

В своих (сделанных на полях русского перевода) замечаниях на автобиографический психологический очерк Уолтера Патера «Ребенок в доме», где говорится о сладости домашнего уюта, о мечте вернуться домой, как о великом утешении, Блок противопоставляет этому «европейскому» с точки зрения Блока идеалу иную стихию, «а русскому — бездомность»[123*]. У. Патер называет стремление к уюту общечеловеческой чертой — Блок определяет ее как общеевропейскую черту и прибавляет «русскому “совестно” засыпать в удобной постели»[124*]. Идиллический бытовизм У. Патера связан с мещанской, мелкособственнической консервативностью. «Любовь к уютности, к никем не оспариваемому клочку земли под ногами или месту ночлега… она была впоследствии спасительным сдерживающим началом в метаниях его духа». Блок ставит в этом месте звездочку и делает примечание «такого спасения “нам” нет»[125*].

---

[120] *Далее зачеркнуто*: Если символические черты ибсеновского творчества, даже в «Бранде» или в «Пер Гюнте»

[121] *Было*: направления

[122] В реферате об Ибсене, написанном в октябре 1908 г. ~ звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную *рукописный текст на отдельном листе*.

[123*] У. Патер. Ук. соч. (экземпляр из библиотеки Блока, теперь находится в Библиотеке Ин-та Лит-ры), стр. 183. <См.: [8, с. 188]>.

[124*] Там же, стр. 184.

[125*] Там же, стр. 184. *Далее зачеркнут абзац*: На фоне общего развития западноевропейской, в частности немецкой поэзии, более точно определяется все своеобразие позиции Блока, что связано с определенным своеобразием в положении значительной части всей русской литературы в целом.

Общее направление развития Брюсова и Блока в начале девятисотых годов[126], несмотря на то, что существенные черты[127] их мировоззрения и творчества формально непосредственно примыкают к существенным чертам[128] немецкой литературы девяностых годов, по сути дела ближе к той ситуации, которая существовала в немецкой литературе в период модернизма — в восьмидесятые годы. Несмотря на наличие мистицизма и «сверхобъективности» их путь развития ведет к показу отвратительной действительности империалистического мира, как она воспринималась чутким поэтическим сознанием и чувством, лишенных, однако, истинных критериев для того, чтобы разобраться в основаниях и закономерностях этого мира. Основная тенденция их развития в это время, при всех оговорках и противоречиях — реалистическая, — так же, как немецкий модернизм — при всех оговорках и противоречиях — подводил к натурализму, т. е. к ограниченному и неполноценному реализму.

И в том, и в другом случае такое направление литературного процесса было вызвано социальным подъемом, обостряющихся столкновениями общественных сил. Канун развязывания классовых боев в обоих случаях[129] знаменуется обращением поэзии к реальной жизни во всей ее неприглядной подлинности. Но до революционного взрыва противоречий в Германии дело не дошло, между тем как в России нарастала революционная буря 1905–1906 гг., предвозвестница великих событий 1917 года. Здесь масштабы, конечно, несоразмеримы. И несоизмеримым является и то выражение, которое эти процессы получили в литературе. Творчество Горького, впоследствии[130] творчество Маяковского качественно принципиально отличны от всех даже самых прогрессивных явлений западной, в частности немецкой литературы. Но и в пределах тех направлений, которые по видимости параллельны в русской и западных литературах, все же заметны значительные существенные различия. В первую очередь это относится к поэзии Блока в сравнении с символистской поэзией Запада.

Критика реального и страшного мира приобретает в стихах Блока все большую отчетливость. В последнем стихотворении «Стихов о Прекрасной Даме» стоят строки:

---

[126] в начале девятисотых годов *вписано*.

[127] *Словосочетание вписано*.

[128] *Словосочетание вписано*.

[129] *Словосочетание вписано*.

[130] *Слово вписано*.

«Там, где было белое здание,
Увидишь ты черный смрад».

В «Распутьях» (конец 1902 г. и 1903 г.) тема безысходности и отвратительности жизни, прежде иногда проскальзывавшая в обобщенной, условной форме («И верный знак, что ты внутри неразмыкаемого круга»), воплощается в реалиях городского быта («Я смотрел на слепое людское строение»[131], «Старуха гадала у входа», «По городу бегал черный человек», «Фабрика», «Из газет» и др.). В 1904–1906 гг., как прямое следствие революции, эти темы выдвигаются уже на передний план — в цикле «Город», одном из самых значительных циклов второго тома. Эти городские стихи иногда схематично условны, иногда экстатичны и гиперболичны, иногда более бытописательны, но и в этом случае основное содержание стихотворения обычно лежит все же за пределами его непосредственной темы. Открытие реальной действительности не снимает еще таким образом общего символистического характера лирики Блока. Но смыслом реальных вещей уже оказывается не божественность Прекрасной Дамы и олицетворяемый ею высший, «сверхобъективный» мир, а нечто неясное, противоречивое, хаотическое. Впоследствии (в 1911 г.) Блок так охарактеризует этот период своего развития: «Между тем близилась Цусима и кровавая заря 9 января. Он ко всему относился как поэт, был мистиком, в окружающей тревоге видел предвестие конца мира. Все разрастающиеся события были для него только образами “разворачивающегося хаоса”»[132]*. Именно теперь[133] решающим моментом для Блока становится взаимосвязь вещей, их мистическая нерасторжимость и взаимообусловленность, которая, однако, никогда не принимает абсолютного характера, не означает превращения вещей в чистые отношения. Наоборот, вещи, их конкретное существо, приобретают все большую и большую отчетливость[134].

Такое восприятие действительности было очевидно общим и закономерным для тех поэтов эпохи империализма, кто пытался преодолеть и декадентский субъективизм, и голое эстетство, и мертвенную «сверхобъективность», не порывая в то же время с идеалистическим[135]

---

[131] *Было*: (напр. «Я смотрел на слепое людское строение»

[132]* Собрание сочинений, т. V, Л., 1933, стр. 158. <Возмездие. Планы и наброски к поэме». У Блока: «развертывающегося хаоса». — *Е.К.*>.

[133] Именно теперь *вписано*.

[134] которая, однако, никогда не принимает ~ большую отчетливость *вписано*.

[135] *Было*: с буржуазным и

мировоззрением. Они прибегают к тем или иным разновидностям мистического пантеизма. Они внимательны и чутки к отдельным, самым реальным вещам, — видя в них звенья единой таинственной цепи, охватывающей всю вселенную. (О соответствующих чертах в творчестве Рильке мы уже говорили[136]). Всеобщая взаимосвязь вещей — основа поэтического метода Демеля. Его важнейший принцип: «Никакая вещь не познаваема[137]… вне отношения к другим вещам»[138]*. Все объединено неким «всеобщим чувством», «мировой радостью». Демель полемизирует против символистской лирики, но лишь потому, что для символистов исходным пунктом была не конкретная жизнь, не реальные вещи, а абстрактное понятие. Мистически понятой всеобщей связью вещей пытается преодолеть субъективизм и эстетство Гофмансталь. Еще в 1891 г. он заявлял: «И мы ощущаем наше родство с неопознанными мировыми силами»[139]*. Все сферы жизни связаны между собой. «Человек — предмет — мечта» сливаются для Гофмансталя воедино. Поэт является как бы лишь фокусом, в котором сосредоточены таинственные линии, соединяющие вещи между собой. Вся душа человека срослась с тысячами «земных вещей». «Если мы хотим себя найти, то не должны обращаться к себе вовнутрь (in unser Inneres): во вне (draußen) можно нас найти, во вне»[140]*. Гофмансталь подчеркивает, что каждая вещь в поэзии, будучи «шифром» — символом чего-то таинственного, в то же время должна быть воспринята как реальность, сама по себе, не как символ другой вещи. «Поэзия никогда не дает одну вещь вместо другой, потому что именно поэзия лихорадочно стремится дать саму вещь, с совсем энергией чем тупой повседневный язык, и с совсем иной волшебной силой, чем бессильная терминология науки»[141]*. А уже сами эти вещи, в силу их мистической взаимосвязи с другими вещами, говорят о чем-то большем и являются символами чего-то высшего. Всеобщая связь вещей — в разных формах — прокламируется и Верхарном, и французскими унанимистами и т. д.

Вряд ли существовало какой-нибудь прямое или даже косвенное влияние западной поэзии на Блока в самом мировоззренческом процессе распада его «сверхобъективности» и утверждения таинствен-

---

[136] <См. гл. 5>.

[137] *Было*: не существует

[138]* Dehmel. Bekenntnisse. Berlin, 1926, стр. 19.

[139]* H. v. Hofmannsthal. Nachlese der Gedichte. Berlin, 1934, стр. 135.

[140]* H. v. Hofmannsthal. Die Prosaischen Schriften, т. I. Berlin, 1907, стр. 82.

[141]* Там же, стр. 85.

ной взаимосвязи вещей, — тем более что для Блока по сути дела это была лишь форма приобщения к реальным явлениям действительности, лишь в ограниченной мере затрагивавшая подлинное существо вещей[142]. Здесь, очевидно, мы имеем дело с параллелизмом, хотя и не совпадающим во времени. Но поэтические формы, в которых этот процесс протекает, возникают у Блока с использованием опыта западной поэзии. Облик города и страшного мира, появляющийся у Блока, напоминает бодлэровские зарисовки городской жизни. Только теперь Блок как бы открывает эту, прежде игнорировавшуюся им основную сторону бодлэровского творчества. Бодлэровские истоки имеет тема смерти и мертвеца, включенных как бы в самую гущу городской жизни. Тема двойничества, в частности мотив «двух стариков» напоминает «Семь стариков» («Les sept vieillards») Бодлэра. Уродцы, карлики из бодлэровских «Маленьких старушек» («Les petites vieilles») оживают — измененные, в демоническом обличьи — в блоковских карликах и оборотнях из цикла «Город». Женщина в черном, которая величаво и таинственно проходит на шумной улице мимо поэта («К прохожей») — вот один из прообразов блоковской «Незнакомки» (ср. также «Прохожей» Брюсова).

Бодлэровские реминисценции (именно реминисценции, а не прямые заимствовании) имели, таким образом, существенное, хотя и не решающее значение для темы города у Блока. Определенное влияние на Блока в этом отношении оказала также поэзия Верхарна. Оно было и прямым, и косвенным, через посредство урбанистической лирики Брюсова («Urbi et Orbi» 1903), причем последний момент был более важным как раз для тех лет, когда картина городского бытия впервые складывалась у Блока. Более близкое знакомство с Верхарном было очевидно стимулировано брюсовской поэзией. В 1905–1906 гг. интерес Блока к Верхарну достигает своего апогея: в 1905 г. Блок переводит стихотворение «Шаги» Верхарна, в следующем году он пишет две рецензии на брюсовские переводы Верхарна (в 1907 к ним присоединяется рецензия на перевод верхарновского «Монастыря» Эллисом). Влияние урбанистической лирики[143] Верхарна идет, однако, не по линии отдельных мотивов и тем, если не считать мотивов самых общих: городской закат, заброшенные уголки города и т. д. Образ города, созданный Верхарном, является для Блока как бы предпосылкой, он[144] составляет как бы тот фон, на котором развертываются городские ситуации

---

[142] — тем более что для Блока ~ подлинное существо вещей *вписано*.

[143] урбанистической лирики *вписано*.

[144] является для Блока как бы предпосылкой, он *вписано*.

блоковской поэзии, но повторить его, этот верхарновский город, Блок не хочет[145]. Той прямой и развернутой характеристики всех сторон городской жизни, которая характеризует урбанизм[146] Верхарна, у Блока нет. Верхарн, хотя и в обобщенной, мистически-пророческой форме, говорит об основных явлениях капиталистической действительности в упор: о власти биржи, об индустрии, о народных восстаниях и т. д. В этом наиболее новая и значительная черта творчества Верхарна. Ее подчеркивает сам Блок, говоря о многообразии и широком охвате верхарновской поэзии: «Верхарн стяжал европейскую славу и громкое имя «Данте современной европейской жизни»; эту жизнь, во всем ее многообразии, он воплотил в поэзии символов. Верхарн — великое доказательство ее силы, указание, как ярко и своеобразно преломляет она в себе всю современную жизнь»[147]*. Указывая на разные стороны поэзии Верхарна, Блок в рецензии на брюсовский перевод «Стихов о современности» считает примечательным, что «наш язык усваивает впервые того — могучего Верхарна — "кузнеца", который в золотом горне "кует и плавит лезвия"». Блок подчеркивает огромную насыщенность и всеобщее значение образов Верхарна: «Из кузнеца, угрюмо кующего на краю города, он делает пророческий образ ковача мировой жизни; его Банкир, сгорбленный над заваленным столом, "решает судьбы царств и участь королей"»[148]*. Но сам Блок ближе к отдельным ситуациям, к эпизодам городской жизни, которые у него также получают более общее, символическое значение, однако, значение мистико-эсхатологическое, между тем как у Верхарна мистическое непосредственно сливалось с отчетливо-социальным[149]. Конечно, и Верхарн не исчерпывается такой обобщенной социальностью. Сам Блок отмечает у него и иные мотивы (более близкие общему строю блоковской поэзии того времени): «Он поет… ноябрьский ветер и вольную деву на перекрестке с "черными лунами зрачков"»[150]*. Воздействие Верхарна на Блока в этом отношении переплетается с бодлэровской традицией, совпадает с влиянием Брюсова.

Из развернутых социальных тем, богато представленных у Верхарна, Блок развивает лишь одну: тему революции. Но это, есте-

---

[145] но повторить его, этот верхарновский город, Блок не хочет *вписано*.

[146] Слово вписано.

[147]* Собр. соч., т. X, стр. 293. <Эмиль Верхарн. Стихи о современности. — *Е.К.*>.

[148]* Там же, стр. 295.

[149] однако, значение мистико-эсхатологическое ~ с отчетливо-социальным *вписано*.

[150]* Там же, стр. 295.

ственно, менее всего результат влияния Верхарна, а выражение того огромного воздействия, которое оказала на Блока первая революция в России. Но и здесь метод Блока отличен от верхарновского. Блок дает тему восстания через отдельный эпизод («Митинг»), через городской пейзаж, правда, усложненный непосредственно вносимой в него социальной символикой («Вися над городом всемирным», «Еще прекрасно серое небо»).

7.

Переход к новым темам, к действительности, к жизни связан и с изменениями в системе блоковского стиха. Блок начинает прибегать к белому стиху, он отказывается от обычной силлабо-тонической схемы. Приход Блока к свободному стиху (Vers libre) совершился под непосредственным влиянием Брюсова, который в начале девятисотых годов выступил с теоретическим и практическим обоснованием этой новой системы стихосложения. Однако Брюсов опирается при этом на опыт западной поэзии. В качестве мастеров свободного стиха Брюсов называет[151] Верхарна, Лилиенкрона и Демеля. Но в то же время оформление «свободного стиха» у Блока бесспорно происходит и под непосредственным влиянием Верхарна. Таким образом, и здесь прямые и косвенные влияния западной поэзии сливаются друг с другом. Наконец, немалое значение имела и традиция свободного стиха, идущая для Блока[152] от Гейне («Северное море»).

Свободный стих Демеля и — особенно — Лилиенкрона имеет ряд очень существенных элементов сходства с оформленной «свободным стихом» поэзией Блока. Сходство это — в отношении Лилиенкрона, — однако, не ограничивается внешней формой стиха.

С Лилиенкроном связана особая струя в блоковской лирике 1905–1907 гг., также изображавшая реальную жизнь, но не в экстатическом и напряженном тоне, а более спокойно и элегически. Наряду с судорожным обликом «страшного мира» у Блока вырисовывается более светлый и ясный образ мира, обычно связанный с природой. К нему причастны и молодость, и чистая любовь; с другой стороны, он окрашен резиньяцией и близок к теме смерти. Здесь есть черты идиллического претворения действительности, но идиллия[153] берется в постоянной противопоставленности к реальной жизни. Таковы: «К вечеру

---

[151] *Было*: неоднократно называет

[152] для Блока *вписано*.

[153] *Было*: ограниченность идиллии дана в полной мере, она

вышло тихое солнце», «Ночь. Город угомонился», «Когда вы стоите на моем пути», «Она пришла с мороза», в значительной мере «Вольные мысли». Если «свободный стих» обычно у Блока служит выражением разорванной, диссонансной действительности и судорожного переживания, то здесь он приобретает черты мягкости и пластичности. «Свободный стих» максимально приближается к простой и спокойной интонации, — однако — не столько разговорной, сколько передающей тихое неторопливое движение мысли. Это же в известной мере (но не полностью) относится и к ямбам «Вольных мыслей».

Аналогично используется «свободный стих» и ямбический белый стих в большом числе стихотворений Лилиенкрона, особенно в сборнике «Битвы и цели» («Kämpfe und Ziele»). Близко причастный к немецкому модернизму и натурализму, наиболее известный поэт «молодых» в девяностые и девятисотые годы Лилиенкрон отличался от своих сотоварищей огромной дозой наивного реализма. Живое непосредственное ощущение природы, умение изображать небольшие, преимущественно любовные эпизоды городской жизни делали лирику Лилиенкрона несравненно более сочной и реалистичной, чем обычная лирика модернизма, хотя он не лишен и элементов довольно примитивной фантастики и экзотики. Но эти черты сочетались у Лилиенкрона с элегическим, пессимистическим взглядом на мир, с наивным, но сильным отвращением к пошлой и безжалостной действительности капитализма. Тема смерти была одной из самых важных в поэзии Лилиенкрона.

Открытым остается вопрос, в какой мере Блок знал лирику[154] Лилиенкрона. В начале девятисотых годов Лилиенкрон был вообще сравнительно хорошо известен в декадентских кругах России. «Мир искусства», первый русский журнал «нового искусства», неизменно отмечал Лилиенкрона в числе лучших современных немецких поэтов[155*]. На него указывал Брюсов как на мастера и одного из зачинателей «новой поэзии»[156*]. В 1905 г. в «Новых стихотворениях» О.Н. Чюминой (Михайловой), т. III, было напечатано 11 переводов из

---

[154] *Слово вписано*.

[155*] Мир искусства, 1900, т. I, стр. 167. <Мир искусства. Т. 1. № 7 и 8. В разделе «Заметки Лилиенкрон упомянут как автор берлинского журнала *Die Insel* («Остров»); ср: «До 900 года в Москве совсем не считалися с Ибсеном <…> уже заговаривали о Корбьере, Жилкэне, Аркосе, Гурмоне, Ренье, Дюамеле, Стефане Георге и Лилиенкроне». — *Белый.* Начало века / подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Худож. лит., 1990. С. 411. — *Е.К.*>.

[156*] В. Брюсов. «Ответ г. Андреевскому». Мир искусства, 1910, т. I, стр. 245. В рукописном наследстве Брюсова сохранилось несколько переводов из Лилиенкрона.

Лилиенкрона (правда, мало характерных). Один лично знавший Блока литератор, специалист по западной литературе[157], сообщил мне, что в десятых годах Блок, в разговоре с ним, много спрашивал о Лилиенкроне. Все же определенно утверждать здесь что-нибудь трудно.

Многое может объясняться единством источника. И для Лилиенкрона, и для соответствующей линии в блоковской лирике огромное значение имеет традиция Гейне, особенно «свободные ритмы» его «Северного моря». Самый колорит «Северного моря» находит свое отражение и в северно-немецком пейзаже Лилиенкрона, и в той картине Финского залива, которая дана в «Вольных мыслях» Блока. Однако сходство мотивов и интонаций в некоторых случаях настолько велико, что возможность прямой связи между Лилиенкроном и Блоком представляется мне все же возможной[158].

Так, в первом стихотворении «Вольных мыслей» — «О смерти» — тема смерти, сначала введенная, как обрамление, в своей общей форме, затем воплощается в конкретных ситуациях. Так же построено стихотворение Лилиенкрона «В один из этих часов ты умрешь» («Una ex hisre morieris»)[159]. В обоих случаях изображена внезапная, неожиданная смерть, настигающая человека в момент полноты его жизненных сил (как бы in media vita). Конечно, сама по себе такая тема возможна во все времена у всех поэтов, совершенно независимо друг от друга. Кроме того, сами последующие ситуации весьма различны. У Блока — конкретные картины городской жизни, у Лилиенкрона — фантастический и экзотический эпизод[160]. По-разному звучит и заключение этих стихотворений: у Блока героический подъем, у Лилиенкрона — вывод отсутствует. Но все же начала этих стихотворений — по колориту и основной мысли — заслуживают сопоставления.

У Блока:

«Все чаще я по городу брожу.
Все чаще вижу смерть — и улыбаюсь
Улыбкой рассудительной. Ну, что же?
Так я хочу. Так свойственно мне знать,
Что и ко мне придет она в свой час.

---

[157] Имеется в виду А.А. Смирнов; см.: [3, с. 99–100].

[158] *Было*: не совсем невозможной

[159] «В один из этих часов ты умрешь» («Una ex hisre morieris») *вписано*.

[160] *Было*: сцена

Я проходил вдоль скачек по шоссе.
День золотой дремал на грудах щебня,
А за глухим забором — ипподром
Под солнцем зеленел. Там стебли злаков
И одуванчики, раздутые весной,
В ласкающих лучах дремали. А вдали
Трибуна придавила плоской крышей
Толпу зевак и модниц. Маленькие флаги
Пестрели там и здесь. А на заборе
Прохожие сидели и глазели».

У Лилиенкрона:

«Es flammt der Horizont des heißen Tages.
Der Schmetterlinge Flügelschlag ist hörbar,
So still ruht Baum und Blatt im Sonnenschein.
Auf fernem Steig klingt schwach des Gärtners Harke.
“In einer dieser Stunden wirst du sterben”
Steht auf der Sonnenuhr im großen Garten,
Auf dessen Weiser sich ein alter Spatz
Den unscheinbaren Kragen emsig putzt
Und schnell das schiefgebogne Köpfchen kraut.
Dann fliegt er fort, im Kirschenbaum zu landen.
Doch unterwegs schlägt ihn der böse Falk».

«In einer dieser Stunden wirst du sterben!»[161]*.

«В пламени горизонт жаркого дня.
Слышны движения крыльев бабочек,
Так тихо покоятся деревья и листья в свете солнца.
На дальней тропинке слабо раздается кирка садовника.
“В один из этих часов ты умрешь”
Стоит на солнечных часах в большом саду,
На их стрелке старый скворец
Прилежно чистит свой скромный воротничок
И быстро почесывает склоненную головку.
Затем он улетает, чтобы опуститься на вишневом дереве.
Но по пути его настигает злой сокол».

[161]* D. v. Liliencron. Sämtliche Werke. 1904, т. VIII, стр. 70–71.

«В один из этих часов ты умрешь!»[162]

Затем переход к следующей, как бы иллюстрирующей основную мысль ситуации, начинающийся с шума, движения.

Блок:

«Я шел и слышал быстрый гон коней
По грунту легкому. И быстрый топот
Копыт. Потом — внезапный крик:
“Упал! Упал!” — кричали на заборе…»

Лилиенкрон:

«Bewegung. Menschen. Nackte braune Arme
Tragen zum Teich ein breites Fischernetz…»[163*].
«Движенье. Люди. Голые загорелые руки
Волокут к пруду широкую рыбачью сеть».

И далее появляется прекрасная юная королева со свитой и королеву убивает выпущенная из засады стрела.

Оставляя в стороне вопрос о непосредственной связи между этими стихотворениями, надо все же подчеркнуть, насколько конкретнее и реалистичнее оформление одного и того же мотива у Блока, чем у самого реалистического из немецких поэтов — его современников.

С другой стороны, неясные созвучия есть между «Ночной фиалкой» и рядом стихотворений Лилиенкрона. Здесь наличествуют и северный ландшафт, неясные лиловые тона (хотя не на болоте, а в степи: в стихотворении[164] «К моему другу, поэту» («An meinen Freund, den Dichter»)[165*]), и образы викингов, норманнов, древних скандинавских королей (то же стихотворение и многие другие), и образ девушки, которую когда-то, но неизвестно где видел поэт. Этот образ (в стихотворении «Под ракитой и сиренью» («Unter Goldregen und Syringen»), которое, кстати, следует в сборнике Лилиенкрона «Битвы и цели» непосредственно за разобранным выше «Una ex hisre morieris») дан

---

[162] См. также поэтический перевод в: [3, с. 96].

[163*] Там же, стр. 71.

[164] в стихотворении *вписано*.

[165*] Там же, стр. 40. <Стихотворение опубликовано на с. 37–42. — *Е.К.*>.

в ситуации весьма отличной от «Ночной фиалки», полуденной, полной солнца и света и очень конкретно-чувственной. Тем не менее в ритмической структуре известная близость здесь есть. Приведу следующие строки:

«“Trink mit mir, schönes Kind.”
Und als hätten wir uns von je gekannt,
Sitzt sie mir gegenüber.
Und als hätten wir uns von je gekannt,

Und haben uns doch nie gesehn,
Lachen und plaudern wir.
Zumeist aber bin ichs, der erzählt»[166*].

«“Пей со мной, прекрасное дитя.”
И как будто бы мы всегда знали друг друга,
Сидит она напротив меня.
И как будто бы мы всегда знали друг друга,
И все же никогда друг друга не видали,
Мы смеемся и болтаем.
Но чаще рассказываю я».

Как известно, «Ночная фиалка» является изложением сна. Но не участвовали ли в этом сне некоторые бессознательные реминисценции из Лилиенкрона? То, что в этом сне имелись реминисценции из Ибсена, — вытекает из записи самого Блока, в которой упоминается Сольвейг[167].

[166*] Там же, стр. 74.

[167] То, что в этом сне имелись реминисценции ~ упоминается Сольвейг *вписано*. *Далее зачеркнуто*: Известный интерес представляют стихотворения Лилиенкрона «Я и роза ожидаем», «В опьянении», «Ноктюрн» *с пометой Орлова*: Стр. 41 не хватает Мюллер 30/V 41. *Перечеркнут также следующий абзац:* Общие черты в творчестве Блока и Лилиенкрона объясняются еще тем, что оба они, в кругу поэтов-современников были наиболее удалены от буржуазного жизненного уклада и от буржуазной практики. В стиле их жизни были сильны дворянские традиции. Барон Лилиенкрон всячески и самым наивным образом подчеркивал свое баронство. Блок всегда ощущал свою чуждость буржуазной действительности.

8.

Герой «Вольных мыслей» отнюдь не идилличен в обычном, сентиментальном смысле этого слова. Блок рисует здесь образ страстного, сильного человека, в котором есть что-то дикое и свободное. И в этом есть известные черты сходства с Лилиенкроном, также создавшим образ наиболее мужественного — и в то же время реалистического «лирического героя» (охотника, солдата) в немецкой поэзии конца века. Герой Лилиенкрона грубоват и весел, он не обращает внимания на филистерскую мораль и простодушно бравирует своей любовной свободой. Но Блок идет несравненно дальше Лилиенкрона. Он выводит своего героя как бы полностью за пределы буржуазного чувства и привычных норм жизни.

«Сердце!
Ты будь вожатым[168] моим. И смерть
С улыбкой наблюдай. Само устанешь,
Не вынесешь такой веселой жизни,
Какую я веду. Такой любви
И ненависти люди не выносят,
Какую я в себе ношу.
Хочу,
Всегда хочу смотреть в глаза людские,
И пить вино, и женщин целовать,
И яростью желаний полнить вечер,
Когда жара мешает днем мечтать
И песни петь! И слушать в мире ветер!»

В рецензии на «Горные вершины» Бальмонта (1904 г.) Блок, разбирая замечания Бальмонта о «европейских» (по выражению Блока) писателях, упоминает и имя одного норвежского писателя: «Кнут Гамсун — утонченный поэт норвежских “железных ночей”, северных закатов, звенящих колокольчиков, проникший в тайны природы…». Влияние Гамсуна, особенно его «Пана», сказывается в том неудержимо-иррациональном и свободно-«зверином» начале, которое отличает блоковского героя в стихотворении «В дюнах», в некоторой степени и в «Над озером». Чистота чувств и в то же время какая-то дикость, чуть ли не одержимость — эти свойства лейтенанта Глана оживают в образе человека (с голосом, «зовущим, как рога», человека), у которого

[168] У Блока: «вожатаем»; см. стих. «О смерти».

«…душа проста. Соленый ветер
Морей и смольный дух сосны
Ее питал. И в ней — все те же знаки,
Что на моем обветренном лице.
И я прекрасен — нищей красотою
Зыбучих дюн и северных морей».

О герое гамсуновского «Пана» вспоминает Блок в статье 1906-го года «Девушка розовой калитки[169] и муравьиный царь», говоря о «северных светловзорах», о том, что «где-то, в тайге и болотах, живут настоящие люди, с человеческим удивлением в глазах…».

Исступленная свежесть чувства, отказ от общечеловеческой логики, иррациональная близость героя к природе, — в этих чертах проявились у Гамсуна ницшеанские, «сверхчеловеческие» устремления. В какой-то мере они воспринимаются и Блоком. В этой форме даже в самые светлые, идиллически окрашенные стихи Блока врывалось его стремление к экстатичности, его ощущение мира как клубка острых противоречий. Безудержная страсть, полная внутренняя свобода чувства, в данном случае соответствующие ницшеански-гамсуновские черты, выступают у него в качестве одного из проявлений этой всеобщей напряженности современного мира, которую все яснее и непосредственнее воспринимает Блок.

9.

И без того слабые идиллические тона в творчестве Блока в 1907–8 году исчезают полностью. В качестве положительного идеала перед Блоком, в результате опыта революционных лет, вырисовывается идеал свободной России. Это отнюдь не узкий националистический идеал. Вопреки всему мистическому и славянофильскому туману, наличествующему у Блока при трактовке темы России, при всех сомнениях самого Блока[170]*, вера в особое положение и особую миссию России возникала у Блока как отражение и выражение того непреложного исторического факта, что именно Россия в начале XX века была страна революции, что именно в ней был наиболее подготовлен материал для революционного взрыва. Тема России связана у Блока с темой великих боев, как прошлых, так и грядущих, с темой народной стихии, с темой ветра, т. е. с разнообразными воплощениями и

[169] *У Адмони ошибочно*: палатки.

[170]*ср. «Безвременье», Собр. соч., т. IX, стр. 12.

метафорами великих исторических столкновений, в конечном счете — революции.

Тема России оформляется у Блока при постоянном сопоставлении России с западом, с «Европой». Именно теперь у Блока создается специальная концепция соотношения между Россией и Европой, оформляющаяся с учетом впечатлений, полученных им от личных путешествий по Германии, Франции, несколько позже — по Италии, Бельгии и Голландии, от западноевропейской литературы, наконец, в результате воздействия старых славянофильских и соловьевских идей. В связи со стихами Кузьмина <так!> (1908 г.) Блок заявляет: «Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас реальный и первый вопрос, а “дифференцированной культуре” Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о “западничестве” и “славянофильстве”…» Блок воспринимает запад как сочетание «грандиозного кабака современной европейской культуры» с окаменевшей культурой старой романтической Европы. Романтические искания запада лишены всякого напряжения, статичны. Они навсегда в прошлом. «Неподвижный рыцарь — Запад — все забыл, заглядевшись из-под забрала на небесные розы». Европа, по Блоку, все больше приближается к «золотой середине», признавая реальное — реальным и иллюзорное — иллюзорным. Романтическое и идеальное для нее никогда не может стать действительностью, программой действия. «И стал он благообразен как пастор, брит и бледен. И мечтания его ничем не кончатся. Не воплотятся».

Этим определяется для Блока и вопрос о соотношении западноевропейской и русской литературы. Русская литература в своих лучших традициях для Блока священная литература, осуществляющая служение народу. («…нигде не жизненна литература так, как в России…»). И именно такой литература и должна быть. Между тем, в современной западноевропейской литературе — за немногочисленными исключениями — Блок усматривает половинчатость и бессодержательность, культурность, но отсутствие народной стихии.

На западе господствует «золотая литературная середина», отсутствующая в России. «На западе повсюду существуют целые армии журналистов, беллетристов, критиков, умеющих приготовлять здоровые и удобоваримые “домашние обеды”. Пусть это и не ново и не гениально, — но знание и приличный стиль там налицо». Блок признает ряд достоинств такой «золотой середины», но удовлетвориться ею по сути дела не может и не хочет. Эта литература лишена ощущения великих противоречий современности. Блок заявляет, что если новое искусство в России, совпадающее для Блока с символизмом,

движется по направлению к простоте, к реалистичности, то западный символизм всего этого лишен. «Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий” им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы… Словом, движение русского символизма к реализму и полное несходство его в этом отношении с западным, — уже представляют общее место»[171]*.

В ряде рецензий Блок, начиная с 1906 г. (до того Блок менее самостоятелен и тверд в своей концепции[172], — ср. рецензию на роман Рашильд), конкретизирует это свое отношение к западной литературе. В отзыве на стихи Себастьяна-Шарля Леконта Блок, отмечая всю культурность и все благородство леконтовской поэзии, возражает против ее чрезмерной благовоспитанности. «Только, читая такие благовоспитанные стихи, вы уже ни в коем случае не вправе требовать от них открытий (тем более — откровений), хотя бы индивидуальных». С тонкой иронией показывает Блок эпигонство Леконта.

Говоря о Шницлере (1906 г.) Блок отмечает, что Шницлер «один из наименее важных современных западных писателей, с которыми нам надлежит знакомиться». В то время как «русскую литературу не перелистаешь и не пробежишь между делом». Шницлера «можно читать в гостиной между двумя визитами…» Шницлер — «красивая бабочка». Центральное обвинение Блока: Шницлер не выражает того напряженного положения, в котором находится современный мир, а только играет им: «Открывались для Шницлера какие-то “возможности” (“Зеленый попугай”, “Женщина с кинжалом”), ибо “сын красавицы Вены” от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов, да так, что и публика осталась довольна и писатель себе ног угольями не повредил».

В рецензии на постановку «Пробуждение весны» Ведекинда в театре Комиссаржевской (1907 г.) Блок резко осуждает Ведекинда за несущественность его проблем, за отсутствие подлинного трагизма у этого «пресыщенного последыша, которому и смеяться уже лень, и которому не снилась не только трагедия, но и самое маленькое страданьице». Блок подчеркивает, что «вопрос», над которым «сюсюкает» Ведекинд, для России незначителен и неважен, имеет значение только для «обреченных» классов, «от которых идет трупный запах».

---

[171]* «О современной критике». Собр. соч., т. X, стр. 126.

[172] менее самостоятелен и тверд в своей концепции *вписано*.

«Наша жизнь, — заявляет Блок, — выше и больше этой мелкотравчатой жизни».

Здесь Шницлер и Ведекинд не отождествляются еще со всей современной западноевропейской литературой в целом. Но в целом и в главном суждения Блока и о большинстве самых современных значительных и модных западных писателях совпадают с суждением о Шницлере: они, эти писатели, не ощущают подлинного ритма новой действительности, всей мучительности ее противоречий, и только отсутствие подлинной жизни в искусстве, общий упадок буржуазной культуры (Блок отмечает, что «…убаюкалась и уснула крепко вся европейская буржуазия»[173*]) заставляет видеть в них что-то яркое и трагическое. «Из зрительного зала никогда не пахнёт на сцену свежим воздухом благословения или проклятия. И вот — маленькие события кажутся нам большими, как всегда, когда живешь в одиночестве: Морис Метерлинк стал нам казаться трагиком, г. Гофмансталь — воскресителем античной трагедии, г. Ведекинд — проповедником новой морали». Упадок культуры на западе для Блока — неизбежное следствие культурной эволюции.

10.

Блок отрицательно относился к ориентации Брюсова на новейшую западную литературу. Та волна переводной литературы, которая хлынула на русский книжный рынок в эпоху реакции, вызывает в нем опасения. В 1908 г. Блок, проектируя основание нового журнала, включает в его «строжайшую программу»: «Чтоб не пахло никакой порнографией, ни страдальческой, ни хамской… Бойкот новой западной литературы. Революционный завет презрения»[174*]. И во многом эти опасения Блока по адресу новой западной литературы были оправданы, ибо она воспринималась русским читателем чаще всего со своей самой дурной стороны. Русская буржуазия и буржуазная интеллигенция эпохи реакции искала в ней преимущественно сексуальных и патологических мотивов (тот же Ведекинд, Октав Мирбо, Аннунцио, Пшибышевский, в известной мере Гофмансталь и Шницлер, Гамсун трактуются именно в этом аспекте).

Переводная литература была проводником эстетизма и особенно индивидуализма, против которого Блок в это время начинал ожесточенно бороться.

[173*] Собр. соч., т. X, стр. 191. <«Противоречия». — *Е.К.*>.

[174*] «Записные книжки Ал. Блока». 1930, стр. 88.

Конечно, новая западная литература на самом деле этой патологией и сексуальностью не ограничивалась. Но таков был ее основной фон на русской почве и таким, действительно, был в значительной мере ее объективный смысл для мировоззрения русской интеллигенции в пору реакции. Кроме того, и это имеет очень большое значение, как раз самые значительные и ценные стремления в новой западной литературе обычно оставались в тени. Иногда они даже находились за пределами литературы, проскальзывая в личной переписке, в дневниках, иногда эти стремления, проявляясь лишь в отдельных произведениях, в отдельных репликах даже, заглушались, заслонялись другими тенденциями, наличными у того же самого писателя (напр., у Гофмансталя). Наконец, для Блока, который никогда специально не интересовался новой западной литературой (за исключением отдельных тем: Ибсен, Стриндберг, Метерлинк), языковые знания которого — особенно в отношении немецкого языка — были ограничены, многое должно было пройти незамеченным или доходило обрывочно и неполно, так что правильный вывод был невозможен.

Мимо Блока прошел поэтому и ряд более близких к нему по своему духу явлений западной литературы, образующих своего рода параллель к некоторым этапам его творчества. После рецидива мистических настроений в 1910 г. у Блока быстро наступает новый перелом, напоминающий перелом 1906–7-го года. Блок снова обращается к человеческому, к социальному. Сам Блок пишет, что это произошло в результате воздействия на него различных фактов, имевших для него «один музыкальный смысл». «Зима 1911 года была исполнена глубокого мужественно напряжения и трепета». В предисловии к «Возмездию» Блок перечисляет ряд таких фактов — предвестников неслыханных событий, и видную роль среди них играют социально-политические явления — признаки полного созревания империализма и обнажение его противоречий. «Уже был ощутим запах гари, железа и крови. Весной 1911 года П.Н. Милюков прочел интереснейшую лекцию под заглавием “Вооруженный мир и сокращение вооружений”». Выражением нового обращения Блока к реальной человеческой судьбе, к социальной теме, была поэма «Возмездие».

И в те же годы происходит перелом в творчестве ряда западных писателей. Обострение социальных противоречий, дифференциация общественных сил ведет к большей определенности, к дифференциации и в области идеологии и литературы. Т. Манн, говоря об этом периоде, отмечает, что 1910 год явился для него — и для некоторых других писателей — годом поворота к демократии и к социализму. В частности, Т. Манн называет роман Г. Манна «Маленький город»,

означавший действительно новый, демократический этап в творчестве этого писателя. В это же время снова усиливаются социальные, демократические тенденции в творчестве Гауптмана (1910 год — «Глупец во Христе. Эммануэль Квинт»). Аналогичные сдвиги происходят в творчестве Шницлера, Вассермана и др. В начале десятых годов зарождается экспрессионизм, — при всей своей ограниченности и противоречивости, при все своем мистицизме стремившийся к социальному протесту и абстрактному гуманизму.

Однако, вся эта литературная перестройка прошла мимо Блока, никак его не затронув. Исключение составляет лишь «Туннель» Келлермана, который, правда, только частично, относится к литературе этого нового, социального направления: демократичность Келлермана в романе довольно ограничена. Блок считает «Туннель» произведением, «отмеченным печатью необычайной значительности», и эту значительность, очевидно, видит в том, что Келлерман «говорит… о судьбах Америки и Европы», «вдохновлен… близким будущим»[175]. Таким образом, основное здесь для Блока заключается в современности и размахе, как бы в актуальности поставленной проблемы. Но о большинстве относящихся к этому течению фактов Блок попросту не знал, да о некоторых и не мог знать, ибо и на западе многое выплыло на поверхность лишь во время первой империалистической войны. В первую очередь это касается экспрессионизма, с которым творчество Блока имеет ряд общих черт. К сожалению, на заслуживающем серьезного внимания вопросе о связи между Блоком и экспрессионистической лирикой мы не имеем здесь возможности остановиться.

Эстетические принципы и литературные традиции, к которым обращается теперь Блок, носят совсем иной характер. Уже в 1906–1907 гг. Блок реабилитирует для себя реализм. Теперь он настойчиво возвращается к методу реалистического романа XIX века, в частности, романа западного.

11.

«Возмездие» должно было в «малом масштабе» повторить замысел «Ругон-Маккар» от Золя[176*]. В связи с этой же поэмой Блок говорит о education sentimentale — непосредственная реминисценция о нося-

---

[175] Цит. ответ Блока на вопрос о лучших литературных произведениях 1913 г.: «Самыми важными литературными явлениями этого года я считаю: роман Андрея Белого “Петербург” и роман Бернгарда Келлермана “Туннель”» [12, с. 177–178].

[176*] Собр. соч., т. V, стр. 30. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>.

щем этот заголовок романе Флобера, который был одной из самых любимых книг поэта.

Но максимальное значение для всего развития Блока имеют два скандинавских писателя: Ибсен и Стриндберг. Скандинавские корни творчества этих писателей, тем самым их несколько особое положение на фоне общего потока западноевропейской литературы, представляются нам здесь существенными. Укажем на то, что своеобразие творчества Ибсена в связи со своеобразием норвежской действительности вкратце охарактеризовал Энгельс: «И каковы бы ни были недостатки ибсеновских драм, в них все же отображен — хотя и маленький, среднебуржуазный, — но неизмеримо выше немецкого стоящий мир, в котором люди еще обладают характером, способны к инициативе и действуют самостоятельно, хотя часто и причудливо, с точки зрения иноземного наблюдателя»[177]*. Таким образом, Ибсен естественно должен был выделяться в глазах Блока не только среди немецкой литературы, но и среди французской, бельгийской и др. «новых литератур», декадентско-символических[178], ибо их общей тенденцией было исчезновение людей, «способных к инициативе». Имена обоих скандинавских писателей фигурируют в «Возмездии» — из Ибсена («Строитель Сольнес») взят эпиграф: «Юность — это возмездие». «Северный жесткий голос Стриндберга» упоминается как первый из тех фактов, которые возвестили Блоку, во время перелома 1911 г., наступление неслыханных событий. Но они олицетворяют два разных, хотя и сходных, этапа блоковского творчества.

Ибсен связан с первым переломом в мировоззрении и поэзии Блока, направленным в сторону реального и социального. Под знаком Ибсена у Блока стоят 1907–1908 гг. Ибсеновские темы уже раньше появляются в стихах Блока (цикл «Сольвейг»), Ибсен оказал существенное влияние на драматургию Блока. Он неоднократно упоминается в блоковских статьях, о нем в 1908 г. Блок читал реферат. Для Блока Ибсен был как бы воплощением основных путей современной жизни и искусства. «Творения Ибсена для нас не книга, или, если и книга, то — великая книга жизни». Жизненный и творческий путь Ибсена как бы воспроизводит общий, обязательный путь современного человека и художника. Сначала, в детстве — жуткие впечатления от окружающего страшного мира «…у позорного столба, под стон лесопилок»[179]*. Молодой Ибсен последовательно порывает со всем,

---

[177]* Литературное наследство, т. I, стр. 10.

[178] *Слово вписано*.

[179]* Собр. соч. т. IX, стр. 134. <«Генрих Ибсен». — *Е.К.*>.

что соединяло его с этим страшным миром, — с родительским домом, с обществом, с родиной. Он — исключительно одинок. Но Ибсен — «самый одинокий из современников… высший индивидуалист…», делает новый решительный шаг. «Самый одинокий человек сошел с горы к людям»[180]*. Ибсен, памятуя о современном человечестве, о народе, «возвращается к “родной и близкой” действительности», он анализирует, он врачует язвы общества, он вооружился микроскопом и скальпелем[181]*.

Так рисует Блок два основных этапа в творчестве Ибсена и полностью принимает их, — видя в них пример того пути развития, к которому он сам стремится: от индивидуализма к общественным вопросам. Блок подчеркивает всю закономерность и последовательность этого развития, внутреннюю необходимую связь этих этапов: Ибсен и раньше тревожился общественными вопросами, а с другой стороны и став реформатором, он «для житейского волнения» не забыл «молитв».

Но самым дорогим для Блока является третий период творчества Ибсена («Строитель Сольнес», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и др.), которому «еще нет имени». Это предпочтение «третьего периода» характерно для Блока 1905-го года, для известной половинчатости его позиций. Обращение к реальному еще не снимало мистики, они должны были каким-то неясным образом соединиться. Практически, в творчестве Блока это пристрастие к «третьему периоду» сказалось в «Песне Судьбы». То обстоятельство, что Блок воспринимал ибсеновский «третий период», венчающий все его творчество, как соединение жизненного с мистическим, подтверждается и тем, что для Блока на протяжении всего творческого пути Ибсена его «вера и воля… покоится в лоне “вечноженственного”»[182]*. И опять-таки крайне характерно для Блока той поры, что эта «вечная женственность» отождествляется им с родиной писателя, — с Норвегией, Норвегией «зеленых фьордов, скал и снегов, родиной белого орла»[183]*.

Еще в одном отношении важен Ибсен для Блока, утерявшего в это время свою «Прекрасную даму», свою цельную «сверхобъективность»: это — монолитность и цельность Ибсена, которую Блок подчеркивает, объясняя ее таинственным и мистическим внутренним голосом.

---

[180]* Там же, стр. 136.

[181]* Там же.

[182]* Там же, стр. 137.

[183]* Там же, стр. 138.

Один из самых сложных и противоречивых писателей «новой литературы», Стриндберг знаменует второй поворот Блока к социальному, — в 1911 г. «знакомство с творениями покойного Августа Стриндберга (первоначально — через поэта Вл. Пяста)» относит сам Блок к числу «событий, явлений и веяний, особенно сильно повлиявших» на него. Блока захватывает в Стриндберге его большая резкость и определенность, его мужественность и грубоватость. Осознание противоречивости современного мира и невозможности смешать, слить воедино эти противоречия пронизывает все мировоззрение Блока в этот период. «Я помню ночные разговоры, из которых впервые вырастало сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики»[184]*. И именно в образе Стриндберга для Блока сконцентрировалась непреклонность и жесткость, — результат воздействия «твердой руки и уверенного резца». Среди новых людей, говорит Блок, «и может быть впереди их всех, стоит Стриндберг, как тип мужчины, “мужа”, приспособленного для предстоящей жизни, которая рисуется (уже, кажется, всем теперь) исполненной все более интенсивной борьбы не только государств друг с другом, но, особенно, общества и личности с государством»[185]*.

Стриндберг привлекает Блока и своей демократичностью. Стриндберг связан для Блока с образом рабочего. Он хотел бы назвать его «самым человеческим именем сейчас» — именем товарищ![186]*

Блок видит в Стриндберге учителя: «Человек, носивший в себе столько мировоззрений, человек, питавший высокую любовь к самой бескорыстной и чистой из наук, к науке о природе, человек, сам сделавший открытия в этой науке, — разве может он не быть нашим учителем?»[187]*

Блока не смущает эта «множественность» мировоззрений Стриндберга, не смущают, например, его теософские и спиритические тенденции — четкое свидетельство о силе и непреодоленности элементов старого блоковского мировоззрения и в эти годы. Это свидетельство тем более существенно, что Блок вообще был врагом всякой теософии.

Таким образом, отказ Блока от «новой западной литературы» после 1906–1907 гг. был далеко не безусловным. Там, где западная литература давала существенное содержание, где она обращалась

---

[184]* Собр. соч. т. V, стр. 28. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>.

[185]* Собр. соч. т. IX, стр. 154–155. <«Памяти Августа Стриндберга». — *Е.К.*>.

[186]* Там же, стр. 157.

[187]* Там же, стр. 156.

к подлинной жизни и выражала в неприкрытой форме трагические противоречия и столкновения «страшного мира» и человеческой души, там Блок готов был учиться у нее и следовать за ней.

В наибольшей мере такие черты Блок находил у Ибсена и Стриндберга. Однако наличие даже отдельных соответствующих черт в творчестве и других западных писателей привлекало к ним внимание Блока и вело к их использованию в блоковском творчестве. Так, поистине трагическая «Баллада Рэдингской тюрьмы» Уайльда, по свидетельству самого Блока, оказала влияние (в переводе Бальмонта) на блоковское стихотворение «Митинг» (из цикла «Город»)[188]*. Строфа из этой баллады приведена Блоком в его докладе «О символизме».

Частично в этой связи стоит и усиление интереса Блока к Эдгару По, который хотя и не является представителем «новой поэзии», но воспринимался как поэт, непосредственно с ней связанный и, в историческом плане, действительно ее подготовивший. Из ранних стихов влияние Э. По сказывается на (довольно невыразительном, впрочем) стихотворении «Ночь грозой бушевала, и молний огня», о чем свидетельствует сам Блок. В 1906 г. Блок отмечал огромное значение Э. По для «новой поэзии» и в частности, что «произведения По созданы как будто в наше время»[189]*. Но самым живым образом Блок начинает им интересоваться в 1911–1912 гг. Блок предполагал писать статью о По, специально в связи с З. Гиппиус, вероятно, с Пястом, вообще с новой русской поэзией («Э. По — подземное течение в России»). Судя по замечанию дневника (6 ноября 1911 г.), Э. По воспринимается Блоком как представитель «запечатанной поэзии», т. е., очевидно, поэзии тайного и глубокого смысла. Это поддерживается и указанием в дневнике от 10 ноября: «Не любя демократии, ненавидя всякий американизм, ведь они (аристократия) не поймут и той тайной, запрятанной глубоко культуры, которая есть в По, Гиппиус, Пясте, Пушкине…» В другом месте дневника (от 14 ноября) параллель между По и Пушкиным продолжена. Они сопоставлены по линии некоего «тайного возрождения», с одной стороны, «Нового света», с другой стороны, «славянского мира»[190].

---

[188]* Ср. Вл. Орлов. Примечания к однотомнику, стр. 524. <«В примеч. к этому стих. во 2-ом изд. “Нечаянной Радости” Блок отметил: “Влияние перевода Бальмонта ‘Баллады Рэдингской тюрьмы’ Уайльда”» [11, с. 524]>.

[189]* <Ссылка автором не проставлена; см.: [10, т. 11, с. 300]>.

[190] *Далее зачеркнуто*: И они вместе противопоставлены «жёлтой крови». Смысл этих странных рассуждений Блока заключен в его поисках тех конкретных форм, которые примут грядущие великие потрясения, неизбежность которых он предчувствовал. Подпадая под влияние демагогической империалистической агитации («жёлтая

Выбор именно Эдгара По здесь определяется, поскольку это можно заключить из контекста, умением По овладевать самыми напряженными противоречиями, — его бесстрашием, — Блок ищет такой взгляд, который бы смог взглянуть «бестрепетно и спокойно (торжественно)...»[191] И таким же взглядом, «деловым, давно спокойным», обладает джентльмен в стихотворении «Осенний вечер был», написанном в ноябре 1912 г., с реминисценциями из «Ворона» Эдгара По (оттуда взят эпиграф)[192]. Основной темой стихотворения является неразрешимость и вечность «мучительного вопроса», встающего перед человеком[193], необходимость проще взглянуть на этот вопрос[194] и смириться «перед гением судьбы».

12.

Смирение не означает еще слепоты поэта, и оно не определяет собой общий характер блоковской лирики в этот период. В ней во все более обнаженном и непосредственном виде фиксируется образ страшного мира. В этом смысле — по своему колориту — характерно и стихотворение, навеянное Эдгаром По. Как уже указывалось, идиллические черты почти полностью устранены в блоковской лирике, начиная с 1908–1909 гг. Лишь накануне первой империалистической войны они несколько оживают в «Соловьином саду», где простое, безыскусственное, трудовое существование, близкое к природе, оказывается сильнее, чем романтическая страсть.

Основное для блоковской лирики «третьего тома» — беспощадное и ничем не смягченное изображение того отчаяния и той жути, которые воспринимает Блок в конкретных, окружающих его фактах и явлениях городского быта. В ряде своих стихов этого периода, особенно в 1912–1913 гг., Блок показывает «страшный мир» как нечто пребывающее и неизбежное. В других стихах выход из «страшного мира» намечен[195] в страсти, в силе переживания, — хотя нередко

опасность») и на основе старых мистических соловьевских идей Блок иногда усматривал неизбежную катастрофу в столкновении Европы и Азии, — впоследствии эти мотивы с новой силой зазвучат в «Скифах».

[191] См.: [9, с. 40].

[192] *Выражение в скобках вписано*.

[193] встающего перед человеком *вписано*.

[194] *Было*: на него

[195] *Было*: дан

и страсть становится одним из аспектов «страшного мира». Но и в том, и в другом случае для блоковской лирики характерно все более полное и прямое, все более реалистическое введение лирического героя в круг «страшного мира». Эротическое начало для Блока здесь лишь один из важнейших способов проявления непосредственной человеческой природы. Еще в 1907 г. Блок писал (в письме к Пантюхову, 22 мая 1907 г.): «Может быть, одиночество преодолимо только ритмами действительной жизни — страстью и трудом»[196]. Страсть сплетена в блоковской лирике этого времени со всем существованием человека, со всем «страшным миром», — отсюда «цыганщина».

Особенно важно, что лирический герой Блока выступает все более непосредственно, не прибегая ни к каким маскам и ухищрениям. Если в первом томе у Блока преобладала мистическая «сверхобъективность», отблеском от которой преображался — хотя и не до конца — герой блоковской лирики, если во втором томе сверхобъективности уже нет, но зато возникает ряд специфических, как бы частных масок, нередко стилизованных и декадентских («демонов» — по выражению самого Блока[197]*), и, с другой стороны, значительную роль начинают играть стихи, в которых центральный блоковский герой отсутствует («Пузыри земли», «Город»), — то в третьем томе герой предстает в максимально конкретном и личном облике человека своей эпохи и своей страны. Все маски отброшены. Живой страдающий человек стоит лицом к лицу со «страшным миром». И если Блок беспомощен в разъяснении, в подлинном осознании этого мира, — ибо он не преступал границ буржуазного мировоззрения, — если этот страшный мир приобретает в глазах Блока фаталистические черты, то Блок все же ничем не заслонял и ни во что не претворял его. Трагический поединок Блока со «страшным миром» в плане общей концепции Блока не мог окончиться победой. — «Все будет так, исхода нет», — но Блок упорно не прекращает поединка, продолжая беспощадно и обнаженно изображать мучительность и ужас «страшного мира› и трагизм своего существования. Сама безнадежность этого поединка становится темой блоковской поэзии. И максимальная честность и героичность блоковской лирики третьего тома заложена как раз в этой верности своей страшной теме и в мужественном изображении ее без всяких обиняков, вплотную.

Сам «страшный мир» приобретает все более беспощадную реальность. Прежняя текучесть и «слиянность» реальных вещей, их «вза-

---

[196] «М.И. Пантюхов — автор повести “Тишина и старик”». Киев, 1911, стр. *примечание В.Н. Орлова.* <с. 30. — *Е.К.*>.

[197]* Собр. соч., т. X, стр. 80. <«Серг. Городецкий. Перун. О лирике (1907)». — *Е.К.*>

имопроницаемость» больше не существует для Блока. Неслучайно сам Блок отмечает, что зимой 1911 г. он порвал с мистическим «слиянием всего воедино»: «Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»[198*]. Каждый предмет в лирике Блока не есть больше только переходная ступень к целому, к «всеобщему хаосу», в котором он, этот предмет растворяется. Наоборот, предметы, сохраняя свое символическое значение, получают трагическую устойчивость. Они воспринимаются как вечные и неизбежные, как элементы тех «непримиримых противоречий», которые требуют примирения, — но очевидно не могут его добиться, именно поскольку они непримиримы. Здесь было бы возможно не примирение, а только реальный синтез, реальное разрешение этих противоречий, но идеалистические основы[199] мировоззрения Блока исключали возможность подлинного синтезирования.

Такая поэзия для своего существования требовала великого напряжения. Источник этого напряжения нам известен — это то острое ощущение неизбежности великих катастроф, которое возникло у Блока в конечном счете как отражение уже миновавших и надвигающихся войн и революций. Особое положение России, наличие в ней максимального революционного опыта и значительнейших революционных предпосылок, объясняют, почему из честных и чутких поэтов, принадлежавших к буржуазному искусству, именно у русского поэта это выражение социальных сдвигов эпохи империализма и социалистической революции приобрело такую остроту, — хотя бы в столь специфической, трагической форме.

Действительно, буржуазная лирика блоковского или предшествовавшего Блоку поколения на Западе в своих виднейших проявлениях глубоко отлична от лирики Блока третьего тома. Она лишена блоковской беспощадности в изображении «страшного мира» (даже Верхарн изменяет в десятые годы своему мрачному колориту), в ней нет такого трагизма, и — главное — в ней нет живого непосредственного лирического героя, насквозь человечного и реального. В ней сохраняются, даже усиливаются, различные «опосредствования» между поэтом и миром. Процветает «сверхобъективность» и стилизованные «маски». Даже такой искренний и непосредственный поэт как Рильке во второй половине девятисотых годов стремится выключить облик

[198*] Собр. соч., т. V, стр. 28. <Предисловие к поэме «Возмездие». — *Е.К.*>

[199] *Было*: буржуазно-идеалистические, метафизические

центрального[200] лирического героя из своей лирики, заменив его пластичностью и вещественностью[201] изображения отдельных явлений природы и города или мифологических и библейских образов[202] («Новые стихи»). Реальный человеческий облик не находит себе места в лирике. Трагическое душевное напряжение и страдание в блоковской лирике также не получают соответствия в лирике западной. Они подменяются внешней живостью и экзотической пестротой. Характерен путь Гофмансталя, вообще покидающего область лирической поэзии, как таковой, и переходящего к сюжетной драме.

В отличие от Блока (и Брюсова) выступившие в восьмидесятых и девяностых годах крупнейшие немецкие лирики в своем развитии не приблизились к подлинно прогрессивным элементам поэзии — к жизненности и человечности, а, наоборот, отдалились от них. И это отнюдь не только факт их личной биографии и их одаренности, а результат различия[203] в характере исторического развития России и стран Запада[204]. Черты, более близкие к лирике Блока, хотя тоже далеко не совпадающие с ней, имеет более новая, экспрессионистическая лирика, возникавшая как раз накануне войны.

Известная стилевая близость существует между экспрессионистической лирикой и «Двенадцатью» Блока. Более подробно этого вопроса мы касаться не будем, подчеркнем лишь, что творчество Блока, таким образом, имеет точки соприкосновения с различными этапами немецкой литературы, начиная от модернизма (80-е годы) и кончая предвоенным экспрессионизмом. Такая емкость и «уплотненность› блоковского творчества опять-таки является весьма характерной для особенностей развития русской литературы этого времени.

В годы войны и Великой Октябрьской революции Блок еще более решительно размежевывается с новой западной литературой. Блок стремится к искусству, которое было бы достойно грандиозной эпохи Революции[205]. Такое искусство он находит в прошлом, — в классической литературе, прежде всего в высокой романтической драме. Это — в области театра, которому. Блок в годы революции отдает значительную часть своих сил. Из произведений современного театра

---

[200] *Слово вписано*.

[201] *Слово вписано*.

[202] или мифологических и библейских образов *вписано.*

[203] *Было*: того различия

[204] *Далее зачеркнуто*: о котором мы уже говорили

[205] грандиозной <эпохи> Революции *зачеркнуто;* революционной <эпохи> *вписано рукой Орлова.*

внимание Блока привлекает «Рваный плащ» Сем-Бенелли[206]. Здесь выявляется известная близость между Блоком и новейшей футуристическо-экспрессионистской западной литературой (Сем-Бенелли близок к футуризму), — но в целом Блок подчеркивает в футуризме его принадлежность к общему потоку буржуазной литературы и лишь кажущуюся антибуржуазность: «Маринетти в сущности столь же ручной, как вся цивилизация, которой он окружен»[207*].

Как известно, приятие Блоком Октябрьской революции носило своеобразный характер. Восторженно приветствуя ее, Блок в то же время пытается осмыслить ее в некоем космическом и метафизическом плане. Особенно в «Крушении гуманизма» (1919), в речи «Владимир Соловьев в наши дни» (1920) Блок намечает свою концепцию исторического развития человечества, которая в основном базируется на романтической философии истории. И здесь возможно было бы провести существенные параллели между построениями Блока и соответствующими общеисторическими построениями современных ему западных мыслителей (напр., Шпенглер, Кайзерлинг), однако, в настоящей статье эту тему я уже не смогу затронуть.

Надо лишь подчеркнуть, что и здесь, отмечая ряд сходных черт, пришлось бы затронуть и исключительно важные и существенные различия. По сравнению, например, с Шпенглером, историческая концепция Блока проникнута несравненно большей верой в человечество, в силы народа.

Этим лишь подтверждается то особое и своеобразное положение Блока на фоне общего развития буржуазной идеологии и европейского символизма начала XX века, которое особенно рельефно выступает в самой поэзии Блока[208].

Почти ко всем важнейших этапам и компонентам западной «новой поэзии»[209] был он причастен, но оставил их позади себя и в той или иной мере преодолел их, создав поэзию такой человечности и такого

---

[206] <См.: «Сем-Бенелли. “Рваный плащ”» [10, т. 12, с. 219–221]>.

[207*] Собр. соч., т. XII, стр. 113. <«Размышления о скудости нашего репертуара». — *Е.К.*>. *Далее зачеркнуто*: Блок — в области театра — возвращается к «Голубой птице» Метерлинка. (Подробнее об этом см. статью Федорова в этом же сборнике). Для издательства «Всемирной литературы» Блок редактирует переводы и пишет рецензии и предисловия к ряду значительнейших произведений мировой литературы, — в центре внимания Блока стоит Гейне.

Такой вполне закономерный путь Блока в отношении его связи с новой западной литературой.

[208] Как известно, приятие Блоком ~ выступает в самой поэзии Блока *вписано*.

[209] западной «новой поэзии» *вписано*.

трагического напряжения, которое отсутствует у западных поэтов блоковского поколения и которое явилось особым, но в своем роде достойным выражением великой[210] эпохи, сыном которой был Блок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Каганович Б.С.* Александр Александрович Смирнов. 1883–1962. СПб.: Европейский Дом, 2018. 240 с.
2. *Лощинская Н.В.* Александр Блок и Пушкинский Дом // Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. Л.: Наука. 1982. С. 13–36.

Источники

3. *Адмони В.Г.* Блок и Лилиенкрон // Мир А. Блока: Блоковский сб. [5] / Ученые записки Тартуского Государственного университета. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1985. Вып. 657. С. 96–100.
4. *Адмони В.Г.* Вступительная статья // *Гете И.В.* Торквато Тассо / пер. В.А. Зоргенфрея. Л.: Худож. лит, 1935. С. 5–20.
5. *Адмони В.*Г. Жан-Поль Рихтер // Ранний буржуазный реализм: сб. статей / под ред. Н. Берковского. Л.; [М.]: Гослитиздат, 1936. С. 543–586.
6. *Адмони В.Г.* Поэтика и действительность. Л.: Сов. писатель, 1975. 310 с.
7. *Бекетова М.А.* Ал. Блок и его мать. Воспоминания и заметки. Л.; М.: Петроград, 1925. 183 с.
8. Библиотека А.А. Блока: описание: в 3 кн. / под ред. С.П. Лукирской. Л.: БАН, 1985. Кн. 2. 416 с.
9. *Блок А.А.* Записные книжки / ред. и примеч. П.Н. Медведева. Л.: Прибой, 1930. 250 с.
10. *Блок А.А.* Собр. соч.: в 12 т. [Л.]: Изд-во писателей в Ленинграде, [1932]–1936.
11. *Блок А.А.* Стихотворения. Поэмы. Театр / ред. Вл. Орлова. Л.: Гослитиздат, 1936. 596 с.
12. *Немеровская О.*, *Вольпе Ц.* Судьба Блока: Воспоминания. Письма. Дневники. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. 276 с.
13. *Сильман Т.И.*, *Адмони В.Г.* Мы вспоминаем. СПб.: Композитор, 1993. 503 с.

[210] *Было*: той великой

Указатель имен

Августин Блаженный 100, 103, 110, 111, 116–119, 121, 122, 374, 375, 379, 384, 385, 386
Аверинцев С.С. 6, 11, 104, 105, 207, 223, 244–258, 290, 355, 358–359, 361, 365, 366, 371, 372, 385, 666
Аверинцева Н.П. 258
Автономова Н.С. 316
Адамович Г.В. 427, 447, 452
Адмони В.Г. 7, 11, 580–590, 608, 611, 612, 627, 642, 667
Азадовский К.М. 344
Азарова Н.М. 130
Айзенберг М.Н. 513
Алданов М. 566
Альфонсов В.Н. 489, 492
Аммон И. 26
Андреев Л.Н. 428, 429
Андреев М.Л. 268, 278
Андреевский С.А. 621
Андрущенко Е.А. 5, 7, 15, 16, 17, 26, 134, 420, 432, 518, 519, 520, 560, 561, 562, 665, 667
Анисимова Е.Е. 449, 450
Анненков Ю.П. 567, 578
Анненский И.Ф. 157, 218, 219, 227, 228, 236, 237, 243, 292, 507
Анохина Ю.Ю. 6, 244, 245, 246, 666
Антоний (Булатович) 57
Антонов Д.И. 502
Антонов К.М. 105
Аполлинер Г. 336
Апухтин А.Н. 595
Аристотель 104, 111, 114, 116, 292, 575, 577, 578
Аркос Р. 621
Арнольд В.И. 502
Арсеньев П.А. 510, 513
Артемова С.Ю. 226, 268, 278
Аскольдов С.А. 30, 286, 292
Асмус В.Ф. 324
Афанасий Великий 86
Ахматова А.А. 576, 579
Ашимбаева Н.Т. 45

Бабореко А.К. 449, 450
Байрон Д.Г. 265, 593, 605
Бакст Л.С. 96
Бакунцев А.В. 569, 577

Балавинский С.А. 521
Балашова Е.А. 268
Бальзак О. де 421, 587
Бальмонт К.Д. 232, 237, 332, 335, 336, 340, 341, 343–346, 506, 626, 636
Банвиль Т. де 506
Барзах А.Е. 353, 354, 362
Барковская Н.В. 25
Барт Р. 44, 376, 385
Бартини Р.Л. 500, 502
Баршт К.А. 122
Батурина Л.А. 578
Бахтин М.М. 4, 5, 10, 11, 15, 16, 20, 25, 26, 28–32, 44, 112, 121, 122, 135, 136, 137–159, 160–163, 165, 167–182, 197, 204–227, 228–236, 238–243, 251, 259, 260, 264–267, 270, 275, 278, 317, 319–321, 324, 325, 329, 385, 423, 433, 507
Бекетова М.А. 575, 593, 594, 596, 642
Белый Андрей 9, 11, 19, 30, 50, 54, 59, 65, 89, 90, 130, 133, 178, 237, 262, 272, 277, 280, 295–297, 301, 305–308, 314, 316, 318, 322, 323, 327–329, 343, 359, 416–418, 423, 425, 426, 429, 430, 433, 434, 442, 452, 458, 471, 507, 508, 599, 621, 632
Беляев К.И. 7, 493–495, 667
Беляева Е.П. 7, 494, 495, 667
Бёме Я. 240
Бенасси Ч. 5, 66, 67, 106, 665
Бенелли С. 641
Бер Б. 339
Берберова Н.Н. 32, 45
Бёрд Р. 223, 246, 256, 257
Бердяев Н.А. 30, 61, 62, 65, 69, 113, 207, 350, 385, 457, 466
Берковский Н.Я. 584, 642
Бетти Р. 78, 106,
Бешимов М.М. 7, 503, 504, 667
Бибихин В.В. 5, 11, 184, 185, 187, 189, 192–197, 199, 200, 202, 203, 220, 221, 225, 283, 293
Библер В.С. 181, 242
Бирюков Д.С. 56, 58, 63, 64, 88, 89, 201, 202, 311
Биск А.А. 342
Битов А.Г. 328
Блаватская Е.П. 400
Бланшо М. 385
Блейбтрей К. 605
Блинова О.А. 26, 524, 562
Блок А.А. 6, 7, 11, 104, 228, 229, 232, 237, 238, 243, 262, 279, 280, 287, 327, 330, 335, 337, 346, 404–408, 410–418, 423, 429, 430, 433, 444, 452, 458, 463, 467, 471, 507, 563, 564–571, 572–579, 580–589, 590–599, 602–604, 610–622, 624–642, 666, 667
Бобрик Р. 226

Богданова О.А. 121
Богданова О.В. 449, 450
Богомолов Н.А. 45, 263, 278, 434, 523, 561
Бодлер (Бодлэр) Ш. 50, 374, 375, 386, 580–581, 588, 594
Божидар (Гордеев Б.П.) 332, 338, 345
Боккаччо Дж. 435, 438, 452
Бонецкая Н.К. 106
Боратынский (Баратынский) Е.А. 466
Борисова Л.М. 447, 451
Боровская А.А. 271, 278
Бородин И.А. 340
Борхес Х.Л. 380
Ботичелли С. 440
Бочаров С.Г. 122, 142, 176, 183, 202, 211, 212, 230, 240, 242
Бровин А.В. 451
Бродский Н.Л. 492
Бройтман С.Н. 6, 11, 218, 225, 259–261, 264–268, 272, 278, 666
Бронников А. 73, 74, 106
Брюсов В.Я. 6, 11, 237, 251, 262, 280, 281, 282–293, 295–297, 301–306, 314, 316–318, 332, 333, 335, 336, 340–343, 345, 346, 363–372, 416, 444, 458, 463, 464, 467, 506, 580, 581, 588, 598, 599, 611, 615, 618–621, 630, 640, 666
Брюсова И.М. 345
Бубер М. 143, 221, 225
Бугаев Н.В. 54, 61, 102
Булгаков М.А. 351, 498, 502
Булгаков С.Н. 10, 30, 56, 57, 62, 65, 70, 71, 84, 105, 107, 108, 147, 155, 164, 178, 196, 202, 313, 317, 318, 385
Бунин И.А. 7, 343, 346, 435–437, 448–452, 521, 522, 562, 577, 667
Бунина В.Н. 427, 562
Буренин В.П. 35, 340
Бурлюк Д.Д. 491, 492
Бурлюк Н.Д. 492
Бурцев В.Л. 521
Бычков В.В. 134, 183

Ваганова Н.А. 105
Вагнер Р. 123, 127, 322, 327, 337, 380, 590
Вайсбанд Э.С. 508, 513
Вакар Н.П. 521, 522, 562
Вальтер Р. фон 566
Варошчич А.А. 226
Василевский И.М. (Не-Буква) 104, 577, 579
Василий Великий 57
Васильев Н.А. 75
Васильев П.Н. 340
Ватто А. 608, 609, 612

Вахтель М. 55, 64, 122
Введенская В.М. 26, 562
Вдовина И.С. 226
Ведекинд Ф. 629, 630
Вера Николаевна *см*. Бунина В.Н.
Верлен (Верлэн) П. 303, 506, 586, 590, 591, 594
Вермель С.М. 343, 346
Верн Ж. 572, 575
Вернадский В.И. 61, 79, 350, 451
Верхарн Э. 303, 332, 340, 344, 580, 588, 617–620, 639
Верховский Ю.Н. 342, 346
Веселовский А.Н. 264
Веселовский Ю.А. 346
Вестбрук Ф. 121
Виноградов В.В. 153
Водолазкин Е.Г. 328
Вознесенский А.А. 357, 362
Волошин (Кириенко-Волошин) М.А. 6, 327, 329, 340, 388–393, 395–397, 399, 401–403, 666
Волошинов В.Н. *см*. Бахтин М.М.
Волынский А.Л. 31, 34, 45
Вольпе Ц.С. 642
Воробьев И.С. 492
Воронцова С.С. 6, 259, 260, 261, 666
Воронцова Т.В. 25, 442, 451
Вышеславцев Б.П. 70

Гадамер Х.-Г. 143
Гайденко П.П. 443, 444, 451
Гамаюнов М.М. 134
Гамсун К. 580, 588, 626, 627, 630
Гарднер В.Д. 342
Гармаш Л.В. 329
Гаспаров М.Л. 6, 10, 11, 104, 153, 242, 251, 257, 281–294, 303, 316, 317, 333, 334, 337, 341, 342, 344, 348–349, 352, 362, 365, 366, 368, 370–372, 391, 403, 464, 465, 503–508, 513, 577, 666
Гауптман Г. 605, 632
Гауптман К. 606
Гвоздева И.В. 579
Гвоздик Т.С. 448, 451
Гегель Г.В.Ф. 116, 119, 120, 122, 251, 253, 258
Гейне Г. 238, 590, 593–595, 620, 622, 641
Георге С. 600, 601, 606, 621
Герцык А.К. 342, 343
Гершензон М.О. 207
Гесиод 351, 437, 443

Гете И.В. 51, 64, 256, 279, 447, 583, 584, 642
Гзовская О.В. 566
Гизетти А.А. 576, 579
Гиппиус Вл.В. 7, 468–473, 475–482, 484, 485, 582
Гиппиус З.Н. (Антон Крайний) 5, 11, 28–30, 32–34, 36–45, 129, 134, 341, 365, 417, 418, 423, 424–428, 433, 434, 444, 452, 518–526, 539, 540, 544, 551, 558, 560, 561, 562, 636
Гиппиус Т.Н. 524, 562
Глебов Игорь (наст. имя Асафьев Б.В.) 485
Глембоцкая Я.О. 329
Глинка М.И. 63
Глоба А.П. 336, 346
Глухов А.А. 298, 316
Гоголь Н.В. 26, 216, 447
Гоготишвили Л.А. 5, 11, 62, 63, 118, 121, 122, 135–160, 176, 177, 179, 180–183, 184–187, 189, 195–198, 200–202, 221, 222, 227, 228, 229, 233, 235, 238, 241, 242, 243, 253, 257, 316, 329, 352, 359, 362, 376, 385, 388–395, 402, 403, 423, 433, 475, 484, 665
Гончаров И.А. 216, 447, 449
Гончарова Н.С. 335
Горин С.В. 269
Горичева Т.М. 211
Городецкий С.М. 454, 455, 457, 460–465, 466, 467, 638
Городницкий Р.А. 523, 524, 560
Горький М. 18, 346, 428, 590, 615
Горячев Д.А. 72, 85, 103, 105, 188, 201, 484
Готье Т. 506
Гофман В.В. 467
Гофман М.Л. 342
Гофман Э.Т.А. 216, 416, 574
Гофмансталь Г. фон 580, 586, 606, 607, 608, 612, 617, 630, 631, 640
Гравин А.А. 5, 181, 184–186, 201, 202, 311, 316, 665
Грехнев В.А. 278
Гржебин З.И. 280
Григорьев А.А. 430, 574
Григорьев В.П. 45
Грильпарцер Ф. 573, 576
Грин М.Э. 562
Гройс Б.Е. 509, 511, 513
Гротендик А. 78
Гумбольдт В. фон 54, 61, 299, 311,
Гумбрехт Х.У. 506, 513
Гумилев Н.С. 7, 213, 343, 344, 362, 454–467, 587
Гуревич П.С. 182, 243
Гуро Е.Г. 323
Гуссерль Э. 126, 169, 170, 177, 178, 207–210, 214, 215, 226, 232

Гух Р. 606
Гюго В. 336, 576

Д'Аннунцио Г. 630
Даль В.И. 362
Данте А. 51, 114, 118, 119, 121, 213, 374, 377, 379, 381, 385, 387, 449, 572, 619,
Дарвин М.Н. 6, 11, 259, 260, 261, 264–266, 275, 276, 278, 666
Даутендей М. 606
Декарт Р. 83
Делёз Ж. 60, 65
Демель Р. 617
Демидов И.П. 521, 522, 555, 562
Демидова Е.В. 208, 226
Демидова О.Р. 456, 465
Державин Г.Р. 361, 362
Деррида Ж. 295, 296, 298, 301, 305–308, 310, 315–318
Десницкий В.А. 582
Дехтяренок А.В. 451
Дешарт (Шор) О.А. 45, 65, 122, 183, 218, 227, 248, 258, 353, 362, 372, 381, 385, 387
Джентиле Дж. 50
Дзыга Я.О. 447, 451
Дильтей В. 143
Дионисий Ареопагит 57, 255
Дмитриева Е.И. 399
Добролюбов А.М. 340, 341, 470
Доброхотов А.Л. 257
Долинов М.А. 342
Достоевский Ф.М. 5, 6, 18, 25, 26, 30, 31, 44, 45, 62–64, 110–122, 142, 156, 174–176, 179, 180, 204, 205, 211, 212, 216, 217, 224, 225, 238, 241, 278, 376, 383, 392, 393, 417–434, 447, 448, 449, 451, 452, 488, 507, 533, 561, 587, 610, 612, 665, 666
Драгомощенко А.Т. 512
Дровалёва Н.А. 6, 281, 282, 283, 292, 666
Дудек А. 121
Дымшиц А.И. 582
Дьёндьёши М. 6, 404, 405, 666
Дьяконова Е.М. 344, 369
Дьяченко Т.А. 372
Дэвидсон П. 122, 354
Дюамель Ж. 621

Евстигнеева А.Л. 45
Ельчанинов А.В. 385, 387
Ерошин И.Е. 340

Есенин С.А. 335, 577, 579
Есипов Г.В. 18, 21, 26, 27

Жак Л. 79
Жан-Поль *см*. Рихтер Ж.-П.
Жерноклеев Д.А. 110
Жилкэн И. 621
Жирмунский В.М. 270, 336, 344, 466, 582, 584
Жуковский В.А. 449, 450, 588, 593
Жуст М. 80

Зайцев Б.К. 449
Зданевич И.М. 335, 344
Земцовская А.А. 388, 403
Зенкин К.В. 131–134
Зенон Элейский 500
Зеньковский В.В. 385
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 394
Злобин В.А. 520–522, 555, 561
Зобнин Ю.В. 466
Золотова Н.О. 316
Золя Э. 421, 632
Зоргенфрей В.А. 583, 642
Зурабашвили А.Д. 44
Зусева-Озкан В.Б. 466

И.К. («Символизм и акмеизм») 467
Ибсен Г. 580–582, 587, 588, 593, 598, 602, 612–614, 621, 625, 631, 633, 634, 636
Иванов Вяч. Вс. 153, 231
Иванов Вяч. И. 9, 11, 30–31, 45, 46, 48, 49, 50–55, 59, 61–72, 94, 96–100, 103, 106, 108, 110–122, 135, 137, 143–150, 152, 154–157, 159, 161–168, 171–175, 177–180, 182, 183, 197, 204, 207, 216–227, 232, 237, 244, 246–258, 275, 289, 292, 301, 317, 322, 324, 328, 329, 342–344, 346, 348, 349, 351–355, 357, 359, 360, 362, 363, 365–395, 397, 401–403, 417, 423, 430, 431, 433, 454, 458–460, 462, 465, 467, 471, 477, 507, 599
Иванов Г.В. 343
Иванов Д.В. 45, 65, 122, 183, 227, 258, 362, 372, 385, 387
Иванова Е.В. 109, 399
Иванова Л.В. 70–72
Иванов-Разумник Р.В. 18, 27, 430, 470, 471, 484
Игошева Т.В. 468, 484
Илларионов Б.А. 577
Ильин И.А. 446, 447, 452
Илюша *см*. Фондаминский И.И.
Исупов К.Г. 108, 121, 122, 211, 226

Кавелти Дж. 419, 432
Каганович Б.С. 642
Казарян А.Т. 433
Казневский В.П. 502
Кайзерлинг Г. фон 641
Кальберин Л.И. 520
Каменский В.В. 491, 492
Кант И. 9, 82, 83, 115, 119, 126, 128, 146, 153, 159, 187, 302, 303, 306, 309, 310, 314, 316, 318, 348, 349, 351, 356, 362, 393, 406, 476–479, 496, 498, 502
Кантор Г. 61, 74
Карсавин Л.П. 30
Карташев А.В. 521, 522, 551, 562
Каскина Ю.У. 447, 451
Кассий Д. 354
Кассирер Э. 193
Каучишвили Н.М. 106
Кафка Ф. 497
Каяниди Л.Г. 223, 226, 385
Квинт Э. 632
Келдыш В.А. 44
Келлерман Б. 580, 632
Керенский А.Ф. 551, 552
Кирилл (Константин) Философ 95, 96
Китс Дж. 573, 576
Киттлер Ф. 308, 312, 313, 316
Кихней Л.Г. 464, 466
Клепинин Н.А. 520
Князев В.Г. 343
Кобленкова Д.В. 298, 316
Ковтунова И.И. 232, 243
Кожанчиков Д.Е. 27
Кожевникова В.В. 26
Кожинов В.В. 231
Козлов В.И. 263, 271, 279
Козьменко М.В. 26
Коломийцов В.П. 346
Коммиссаржевская В.Ф. 629
Корбьер Т. 506, 621
Корнилов Л.Г. 550, 551
Королева В.В. 416
Коростелев О.А. 434, 451, 527, 561
Корш Ф.Е. 390
Коршунова Е.А. 447, 451
Косиков Г.К. 44
Котрелев Н.В. 217, 226, 372
Кошелев А.И. 26

Красин Л.Б. 544
Красицкий С.Р. 489
Кржевский Б.А. 584
Кржижановский С.Д. 493–502
Кристева Ю. 295, 307, 308, 315–317
Кричевец А.Н. 106
Крошкина Л.В. 252, 257
Крученых А.Е. 327, 489, 491, 492
Кубасов А.В. 26
Кублицкая-Пиоттух А.А. 594
Кузмин М.А. 339, 343, 346
Кузнецов И.В. 319, 329, 330
Кузнецова В.В. 502
Кузнецова Е.В. 466
Кузнецова Н.Н. 273, 274, 279
Кузнецова О.А. 569, 577
Кузьмин Р.Ю. 650
Кукушкина Т.А. 579
Куликова Е.М. 344
Кульбин Н.И. 489
Кульман Н.К. 520
Купер Ф. 447
Курабцев В.Л. 44
Куранда Е.Л. 581
Куренной В.А. 226
Курциус Э.Р. 264, 271, 279

Л. («Символизм и акмеизм») 467
Ла-Барт Ф.Г. де 134
Лавров А.В. 27, 291, 292, 372, 433, 621
Ланда К.С. 121
Лаппо-Данилевский К.Ю. 292, 301, 317, 372
Лапшин И.И. 224
Лаут Э. 80–82
Левенсон А.А. 134
Левинас Э. 376, 385
Левинсон А.Я. 11, 104, 563, 565–572, 575–579
Левинсон К.А. 513
Лейбниц Г.В. 478, 500–502
Леконт С.-Ш. 629
Леконт де Лиль Ш.М.Р. 343
Ленин В.И. 520, 544, 561
Леонардо да Винчи 17, 18, 440, 441
Леонтьев К.Н. 30
Лермонтов М.Ю. 473, 593
Лесков Н.С. 447

Лехциер В.Л. 512, 514
Ливак Л. 567
Ливская Е.В. 500, 502
Лилиенкрон Д. фон 581,582, 588, 605, 620–626, 642
Липпс Т. 209
Липскеров К.А. 342, 343
Лист Ф. 127
Лифшиц Б.К. 336
Лифшиц М.А. 122
Лихачев Д.С. 153, 321, 324, 326, 330
Ллойд Джордж Д. 525, 543, 544, 548,
Ловер У. 78
Лозинский М.Л. 377, 387
Ломоносов М.В. 362
Лосев А.Ф. 10, 11, 57, 61, 123–134, 137, 144, 147, 154–156, 178, 181, 182, 187, 192, 195–197, 201, 202, 255–257, 289, 292, 318, 319, 322–324, 326, 328–331, 350, 351, 423, 433
Лосский В.Н. 57, 191
Лотман Ю.М. 153, 169, 177, 326, 330
Лощинская Н.В. 642
Лукасевич Я. 75
Лукирская С.П. 642
Лунц Л.Н. 569, 579
Луцевич Л.Ф. 28
Лучинина Л.А. 486
Ляпина Л.Е. 344

Магомедова Д.М. 201, 251, 257, 262, 271, 278, 279, 285, 289, 292, 366, 372
Майков А.Н. 595
Майков Л.Н. 27
Маковский С.К. 459, 467
Максим Исповедник 57
Максимов Д.Е. 262, 279, 288, 292, 611
Максимова Н.В. 220
Малкина В.Я. 270, 279
Малкина Е.Р. 582
Малларме С. 506
Мальмстад Д. 108, 433
Мамардашвили М.К. 213
Ман П. де 296, 298, 304, 305, 315–317
Мандельштам О.Э. 341, 464, 465, 467, 513, 583
Манн Т. 580, 606, 607, 612, 631
Маринетти Ф.Т. 641
Маритен Ж. 381
Маркаде Ж.-К. 511
Марков А.В. 283, 293, 295, 317

Маркс К. 318
Мартынов А.В. 448, 451
Марченко Т.В. 449, 451
Махлин В.Л. 182, 209, 225, 226, 242, 243
Маштакова Л.В. 363
Маяковский В.В. 334, 335, 489, 491, 492, 507, 590, 615
Медведев П.Н. 514, 642
Мейендорф И.Ф. 57
Мейерхольд В.Э. 566
Мейзельс С. 340
Мелетинский Е.М. 330, 362
Мельник Н.Д. 466
Мельников-Печерский П.И. 447
Менделеева (Блок) Л.Д. 429
Меньшиков М.О. 442, 452
Мережковский Д.С. 11, 15–21, 24–27, 30, 31, 327, 330, 340, 385, 417, 420, 428, 429, 432, 434, 435, 439–442, 444, 447, 448, 450–452, 518, 520–525, 558, 561, 562, 599
Меркель Е.В. 464, 466
Мерло-Понти М. 212, 226
Местр Ж. де 421
Метерлинк М. 628, 630, 631, 641
Милюков П.Н. 551, 552, 631
Минский (Виленкин) Н.М. 28, 34, 39, 40
Минц З.Г. 19, 24–26, 251, 258, 263, 279, 322, 330, 458, 466
Мирбо О. 630
Мирский (Святополк-Мирский) Д.С. 17, 18, 25, 26
Мирский Б.С. (Бор. Мирский) 544, 561
Михайлов А.В. 226, 265, 276, 277, 279
Мних Р.В. 216, 217, 226, 261, 279
Мнухин Л.А. 578
Момберт А. 606
Монастырский А.В. 504, 509, 510, 514
Мопассан Г. де 421
Морен Э. 79
Мочульский К.В. 412, 416
Мур Г. Дж. 75
Муратов П.П. 608
Мурашов А.Н. 285, 293
Мырзина Е.А. 571, 577
Мюллер Л. 625

Набоков В.В. 291, 292, 323, 334, 346,
Набоков В.Д. 525, 561
Нанси Ж.-Л. 313, 316, 317
Нартов А.А. 23, 27

Насуева А.М. 5, 228, 229
Некрасов Вс.Н. 504, 509, 514
Некрасов К.Ф. 345
Некрасов Н.А. 18, 327, 329, 330
Некрасов Н.В. 551, 552
Немеровская О.А. 642
Нерваль Ж. де 572
Нестеров М.В. 69, 108, 446
Нечипуренко О.Н. 108
Никё М. 565, 577, 579
Никитин С.А. 317
Николаев А.А. 485
Николаев Н.И. 142
Николай Кузанский 101, 406
Николай Чудотворец 97, 98
Николеску Б. 79
Никольская Т.Л. 339, 344
Николюкин А.Н. 45, 452, 561
Ницше (Нитцше) Ф. 52, 62, 116, 119, 162, 177, 220, 317, 322, 327, 442–444, 459, 478, 484, 485, 601–603
Новалис (Гарденберг Ф. фон) 51, 572, 574
Новгородцев П.И. 476
Ньютон да Коста 75

Обатнин Г.В. 248, 257
Овидий 351, 362, 447, 452
Овсянников С.А. 377
Одесский М.П. 434
Одоевский В.Ф. 130, 131, 133, 134, 216
Оппо А. 5, 46, 47, 64, 75, 87, 88, 92, 102, 187
Орлицкий Ю.Б. 6, 332,333, 344, 345
Орлов В.Н. 578, 580–582, 586–589, 591, 592, 594–599, 603–605, 610, 625, 636, 638, 640, 642
Орлов Д.В. 211
Осман Д. 121
Островский А.Н. 327, 447
Осьминина Е.А. 7, 435, 560

Павел ап. 72, 101, 379, 380, 384
Павлова М.М. 434, 562
Павлова Т.В. 433
Павлюченков Н.Н. 55, 57, 59, 64
Павсаний 437
Палама Г. 46, 49, 50, 55–59, 61, 62, 203
Пантюхов М.И. 638
Парнис А.Е. 45

Парнок С.Я. 342
Паршин А.Н. 91, 105
Пастернак Б.Л. 303, 323–324, 328, 331
Патер У. 608, 609, 611, 614
Патроева Н.В. 305, 317
Пахмусс Т. 520, 523, 525, 527, 561, 562
Перельмутер В.В. 502
Петрарка Ф. 367, 572
Петров В.В. 495, 502
Петрова Л.А. 313, 317
Петрова М.С. 502
Петушкова Е.В. 44
Пешков И.В. 242
Пигалев А.И. 301, 317, 318
Пинаев С.М. 393, 397–400, 402, 403
Пирс Ч.С. 78
Пискунов В.М. 318
Питоев Ж. 571, 576, 577
Платон 7, 54, 61, 127, 225, 314, 316, 323, 351, 435, 437–439, 442–448, 450, 452, 453
Плотин 435, 438, 439, 441, 442, 448, 452
По Э.А. 590, 636, 637
Поволоцкий Я.Е. 567
Погодин М.П. 18, 27
Половинкин С.М. 72, 80, 85–87, 91, 105, 106, 187, 202
Полонский В.В. 19, 26, 263, 279, 419, 433, 444, 451. 466, 562, 565, 567, 568, 578
Полонский Я.П. 593, 595
Поляков М.Я. 45
Пономарев Е.Р. 527
Пономарева Г.М. 19, 26
Пореш В.Ю. 511, 514
Порус В.Н. 82–84
Потебня А.А. 6, 295–311, 314–318 Потемкин П.П. 343
Потехина Е.А. 456, 465
Прешерн К. 390
Пригов Д.А. 504, 509, 510, 512–514
Приходько И.С. 278, 406, 413, 414, 416
Прокопов Т.Ф. 45, 561
Пруст М. 317
Пушкин А.С. 25, 265, 331, 356, 358, 360, 361, 403, 409, 416, 447, 452, 471, 488, 507, 509, 588, 593, 636
Пшибышевский С. 630
Пяст (Пестовский) Вл. А. 635, 636

Радимов П.А. 340, 346
Радионова А.В. 279
Радищев А.Н. 361, 362
Резаков Я.О. 6, 417, 418, 433
Резниченко А.И. 188, 202
Рейсбрук Ян ван 380
Рембо А. 506
Ремизов А.М. 19, 452, 568
Ренан Э. 478
Рено А. 30, 44
Ренье А. де 621
Ривьер Б. 369
Рид М. 447
Рикёр П. 382, 385
Рильке Р.М. 317, 580, 586, 588, 606, 609–611, 617, 639
Римонди Дж. 133, 134
Римский-Корсаков Н.А. 123, 127, 134
Рихтер Ж.-П. 584, 642
Рицци Д. 386
Розанов В.В. 30, 31, 54, 69, 192
Розенталь Б.Г. 442, 451
Ройек П. 74, 107
Рубинштейн Л.С. 504, 509
Руднев В.В. 521, 523
Рукавишников И.С. 341, 342, 345
Руссо Ж.-Ж. 116, 317
Рындин С.Б. 44
Рычков А.Л. 413, 415, 416
Рябов О.А. 456, 466

Саблин В.М. 608
Савина А.Д. 7, 563, 564
Савинков Б.В. 523, 524, 560, 579
Сакулин П.Н. 321, 331
Саламеа Ф. 78, 79, 108
Салтыков А.А. 342, 343, 346
Салтыков-Щедрин М.Е. 390
Самарин Ф.Д. 95, 108
Самсонов Н.В. 134
Сапфо 342
Сартр Ж.-П. 143
Сбоева С.Г. 579
Свасьян К.А. 208, 226
Свириденко С.А. 332, 337, 338, 346, 347
Северянин Игорь 323, 335, 337, 341, 342, 346
Сегал-Рудник Н.М. 122

Седакова О.А. 247, 248, 252, 257
Седых О.М. 91, 105
Сеземан В.Э. 321, 331
Секацкий А.К. 211
Сем-Бенелли *см*. Беннели С.
Сервантес М. де 447
Сергий Радонежский 95–99
Серебрянников А. 45
Серков А.И. 523, 524, 560
Сечин Д.Е. 134, 433, 451, 560, 561
Сигов К.Б. 258, 385
Силард Л. 262, 280, 407, 414, 416
Сильман Т.И. 280, 580, 582, 642
Симеон Богоприимец 252
Сиренко И.Н. 466
Сиренко Н.А. 466
Сиренко С.Н. 466
Скрябин А.Н. 123, 127
Слоним М.Л. 579
Смирдин А.Ф. 331
Смирнов А.А. 321, 331, 582, 622, 642
Соболев А.Л. 42, 45
Созина Е.К. 5, 204, 205, 226
Сократ 119, 127, 446
Соловьев В.С. 30, 54, 82–84, 86, 112, 131, 134, 144, 201, 316, 322, 340, 342, 350, 353, 354, 384, 387, 400, 415, 423, 433, 441–444, 448, 451–453, 458, 497, 498, 502, 572, 587, 599, 602–604, 641
Соловьев С.М. 18, 27
Сологуб Ф.К. 19, 232, 237, 342, 346, 347, 365, 506, 598, 612
Соссюр Ф.-Д. 138, 230
София Шарлотта Ганноверская 501
Софокл 382, 446
Спивак М.Л. 133, 434, 562
Старцева И.Л. 6, 417, 418, 433
Стендаль (Бейль А.) 421
Степанов А.Г. 226
Степанов Ю.С. 153, 182
Степун Ф.А. 70, 248
Столица Л.Н. 342
Столович Л.Н. 392, 393, 403
Стоюнина М.Н. 470
Стратановский С.Г. 512, 514
Стриндберг А. 588, 613, 631, 633, 635, 636
Струве П.Б. 447, 453
Субботин С.И. 565, 579
Сувчинский П.П. 485

Суперфин Г.Г. 27
Сурков А.А. 578
Суровова Л.Ю. 451
Суханова И.А. 452
Сухарева В.А. 306, 318
Сырейщикова Е.А. 343
Сытин И.Д. 27
Сюлли-Прюдом Р.Ф.А. 506

Тамарченко Н.Д. 6, 11, 259, 260, 264, 166, 268, 269, 278–279
Тассо Т. 583, 642
Тахо-Годи А.А. 130, 133, 134, 386
Тахо-Годи Е.А. 5, 123, 124, 133, 134, 182, 227, 292, 328, 331, 385, 386, 423, 433, 466
Тименчик Р.Д. 471, 484, 507, 514, 565, 576, 579
Тиняков А.И. 426
Титаренко С.Д. 122, 219, 222, 226, 377, 452
Тициан В. 438
Ткаченко В.И. 502
Толстой А.Н. 329
Толстой Л.Н. 18, 119, 328, 384, 387, 449, 452, 488, 507
Томашевский В.Б. 270
Топоров В.В. 521
Топоров В.Н. 499, 502
Тредиаковский В.К. 326, 331
Троицкий В.П. 134, 202
Троицкий В.Ю. 21, 26
Троицкий Е.С. 317
Трубачев Андроник 106, 109, 183
Трубачева М.С. 109
Трубецкой Е.Н. 5, 11, 66, 67, 69–72, 84, 85, 94, 99–104, 108
Трубецкой С.Н. 54, 59
Тульчинский Г.Л. 313, 318
Тургенев И.С. 435, 446–449, 451
Туфанов А.В. 332, 338, 339, 344
Тынянов Ю.Н. 21, 26, 265, 321, 331, 505, 506, 514
Тюпа В.И. 270, 278, 280
Тютчев Ф.И. 18, 104, 330, 574, 576

Уайльд О. 607, 608, 611, 636
Уитмен У. 332, 339, 344, 489, 492
Устинов А.Б. 286, 293
Устрялов Н.Г. 18, 27

Фарфоровский С.В. 340
Федоров А.В. 641

Федоров Н.Ф. 350
Федотов О.И. 6, 345, 348, 349, 403
Федотова С.В. 5, 11, 16, 29, 47, 53, 64, 66, 68, 110, 124, 135, 136, 182, 185, 197, 202, 205, 222, 223, 226, 229, 242, 245, 248, 258, 260, 282, 296, 320, 329, 333, 364, 374, 376, 385, 389, 405, 418, 423, 433, 436, 455, 469, 487, 494, 503, 519, 564, 580
Феодор (Бухарев А.М., архиеп.) 84, 108
Фет А.А. 485, 595
Фетисенко О.Л. 122, 569, 576, 578
Филатов А.В. 7, 454, 455, 466
Филиппов М.М. 502
Философов Д.В. 426
Фичино М. 435, 438, 442, 453
Флейшлейн (Флейшлен) Ц. 606
Флоренская О.П. 280
Флоренский П.А., свящ. 5, 10, 11, 46–103, 105–109, 147, 155, 162, 164, 176, 178, 183–203, 213, 256, 280, 295, 296, 301, 302, 309–316, 318, 319, 322, 331, 393, 472, 476, 484, 485
Флоренский П.В. 105
Флоровский Г. 57
Фокин С.Л. 226
Фома Аквинский 114, 118, 376, 385, 479
Фондаминский И.И. 521,522
Фосслер К. 230
Франк С.Л. 30
Франц М.-Л. фон 466
Фрейденберг О.М. 264, 280
Фридман И.Н. 149, 182, 196,197, 202, 242, 329

Хайдеггер М. 143, 203, 478, 484
Хализев В.Е. 293
Хафизова Н.А. 447, 452
Хендерсон Дж. Л. 466
Хлебников В. 32, 45, 318, 327, 489, 491, 492, 507
Ходасевич В.Ф. 39, 41, 43, 45, 341, 346, 508, 513
Холиков А.А. 293, 432, 451
Холопов Ю.Н. 134
Хомяков А.С. 53, 61, 62
Хоружий С.С. 11, 84, 106, 153, 184, 185, 187, 189–193, 195, 197– 201, 203, 316
Хромова И.А. 26

Царева Н.А. 318
Цветаева М.И. 335
Цилински З. 312, 318
Цимборска-Лебода М. 121, 373, 374, 386
Циолковский К.Э. 350

Чайковский Н.В. 521, 522, 524, 526, 527, 528, 540, 555, 560, 562
Чайковский П.И. 63
Червинский Ф.А. 28, 34, 39, 40, 42, 43, 45
Черемшанова О.А. 332, 339, 340, 346
Чернов В.М. 551, 552
Черный Саша 340
Чертков С.В. 108
Черубина де Габриак (Дмитриева Е.И.) 399
Чехов А.П. 18, 26, 428, 447, 451
Чешихин В.Е. 390
Чижевский А.Л. 350
Чудаков А.П. 328
Чудакова М.О. 502
Чуковский К.И. 340, 489, 492, 568, 578, 579
Чурлянис М.К. 9
Чюмина (Михайлова) О.Н. 621

Шагинян М.С. 337
Шапошников В.А. 77, 79, 106
Шаравин А.В. 417, 418, 433
Шартье А. 576
Шварсалон (Иванова) В.К. 70
Шевчук Ю.В. 237, 243
Шекспир У. 63, 594
Шеллинг Ф.В.Й. 116, 131, 249, 251, 253, 256, 258, 365
Шенгели Г.А. 340, 368
Шервинский С.В. 340
Шестаков В.П. 466
Шестов Л.И. 30, 31, 352
Шешунова С.В. 447, 452
Шичалин Ю.А. 452
Шишкин А.Б. 64, 68, 69, 106, 121, 122, 182, 223, 227, 292, 372, 377, 381, 385, 386, 391, 403, 433
Шкловский И.В. (Дионео) 544
Шмелев И.С. 435, 437, 445–448, 450–453
Шмеман А. 191
Шницлер А. 629, 630, 632
Шопенгауэр А. 116, 130, 177
Шор В.Е. 380
Шор О.А. *см*. Дешарт О.
Шпенглер О. 641
Шпет Г.Г. 197
Штайнер Р. 399, 402
Шталь Х. 434
Штерн С.Ф. 521
Шукуров Д.Л. 318

Щерба Л.В. 138
Щерба М.М. 578

Эверс Ф. 606
Эйдинова В.В. 26
Эйхенбаум Б.М. 582
Эллис (Кобылинский Л.Л.) 380, 618
Энгельгард Б.М. 30, 121
Эредиа Ж.М. де 506
Эрн В.Ф. 68, 81
Эткинд А.М. 153

Юдина М.В. 324
Юнг К.Г. 456, 466

Якоби И. 466
Ямвлих 439
Янгиров Р.М. 565, 566, 578, 579
Янечек Дж. 338
Ярхо Б.И. 386, 340
Яффе А. 466

Admoni V.G. *см.* Адмони В.Г.
Andrushchenko E.A. *см.* Андрущенко Е.А.
Anokhina Yu.Yu. *см*. Анохина Ю.Ю.
Augustinus Saint *см*. Августин Блаженный
Averintsev S.S. *см*. Аверинцев С.С.

Bakhtin M. *см.* Бахтин М.М.
Baudelaire Ch. *см*. Бодлер Ш.
Beliaev K.I. *см*. Беляев К.И.
Beliaeva E.P. *см*. Беляева Е.П.
Bely A. *см*. Белый Андрей
Benassi C. *см.* Бенасси Ч.
Beshimov M.M. *см*. Бешимов М.М.
Betti R. *см.* Бетти Р.
Biriukov D. *см.* Бирюков Д.С.
Blok A. *см.* Блок А.А.
Bronnikov A. *см.* Бронников А.
Broytman S.N. *см*. Бройтман С.Н.
Bryusov V.Ja. *см.* Брюсов В.Я.
Buidentag J. 106
Bulgakov S. *см.* Булгаков С.Н.
Bunin I.A. *см*. Бунин И.А.

Cerrigone M. 106
Corrado-Kazanski F. 107
Cusanus *см*. Николай Кузанский
Cymborska-Leboda M. *см.* Цимборска-Лебода М.

Darvin M.N. *см*. Дарвин М.Н.
Davidson P. *см*. Дэвидсон П.
Dehmel R. *см*. Демель Р.
Deleuze G. *см*. Делёз Ж.
Derrida J. *см.* Деррида Ж.
Drago A. 106

Eekman T. 122

Fedotov O.I. *см.* Федотов О.И.
Fedotova S.V. *см.* Федотова С.В.
Filatov A.V. *см*. Филатов А.В.
Florenskij P. *см.* Флоренский П.А.
Foltz B. 106

Gallagher B. 107
Gasparov M.L. *см.* Гаспаров М.Л.
Gavrilyuk P.L. 107
Gippius V.V. *см.* Гиппиус Вл.В.
Gippius Z.N. *см.* Гиппиус З.Н.
Goethe I.W. *см.* Гете И.В.
Gogotishvili L. *см.* Гоготишвили Л.А.
Gorodetsky S.M. *см*. Городецкий С.М.
Gravin A.A. *см.* Гравин А.А.
Graziani F. 381, 386
Grothendieck A. *см*. Гротендик А.
Gyöngyösi M. *см.* Дьёндьёши М.

Hamot O. 386
Hegel G.W.F. *см*. Гегель Г.В.Ф.
Hofmannsthal H. von *см.* Гофмансталь Г. фон
Houlgate S.122

Igosheva T.V. *см*. Игошева Т.В.
Ivanov Viach. I. *см.* Иванов Вяч. И.

Kant I. *см.* Кант И.
Kierkegaard S. 122
Kittler F. *см*. Киттлер Ф.
Kosky J.L. 122

Krečič P. 107
Kristeva J. *см.* Кристева Ю.
Krzhizhanovsky S. *см.* Кржижановский С.Д.
Kuranda E.L. *см.* Куранда Е.Л.
Kuznetsov I.V. *см*. Кузнецов И.В.

Lanza del Vasto 106
Lawvere W. *см*. Ловер У.
Levinas E. *см.* Левинас Э.
Levinson A. *см.* Левинсон А.Я.
Liliencron D. v. *см*. Лилиенкрон Д. фон
Livak L. *см.* Ливак Л.
Lo Gatto E. 65
Losev A.F. *см.* Лосев А.Ф.
Losskij V.N. *см.* Лосский В.Н.
Louth A. *см*. Лаут Э.
Luchinina L.A. *см.* Лучинина Л.А.

Mann Th. *см*. Манн Т.
Marchesi S. 122
Marion J.-L. 122
Maritain J. *см.* Маритен Ж.
Markov A.V. *см.* Марков А.В.
Mashtakova L.V. *см.* Масштакова Л.В.
Merezhkovsky D.S. *см.* Мережковский Д.С.
Moore H.J. 107

Nabokov V.D. *см*. Набоков В.Д.
Nasueva A.M. *см*. Насуева А.М.
Nietzsche F. *см*. Ницше Ф.
Novalis *см*. Новалис
Obolevitch T. 106
Oppo A. *см.* Оппо А.
Orlitsky Yu.B. *см*. Орлицкий Ю.Б.
Osminina E.A. *см*. Осьминина Е.А.

Pachmuss T. *см.* Пахмусс Т.
Pavljučenkov N. *см.* Павлюченков Н.Н.
Polesana P. 90, 107
Porus V. *см*. Порус В.Н.
Potebnya A.A. *см.* Потебня А.А.
Puglisi A. 106

Rennert A. 372
Rezakov Ya.O. *см.* Резаков Я.О.

Ridderman E. 107
Rilke R.M. *см.* Рильке Р.М.
Rojek P. *см.* Роек П.

Šapošnikov V.A. 108
Savina A.D. *см.* Савина А.Д.
Sharavin A.V. *см.* Шаравин А.В.
Shmelev I.S. *см.* Шмелев И.С.
Silman T.I. *см.* Сильман Т.И.
Solov'ev (Soloviev) V.S. *см.* Соловьев В.С.
Startseva I.L. *см.* Старцева И.Л.
Stewart J. 122

Tagliagambe S. 106, 107
Tamarchenko N.D. *см.* Тамарченко Н.Д.
Terras V. 122
Troitsky V. 107

Voloshin M. *см.* Волошин М.А.
Vorontsova S.S. *см.* Воронцова С.С.

Wachtel M. *см.* Вахтель М.
Worth D.S. 122

Žak L. 108
Zalamea F. *см*. Саламеа Ф.
Zemtsovskaya A.A. *см.* Земцовская А.А.
Zhernokleyev D.A. *см.* Жерноклеев Д.А.
Zlobin V.A *см.* Злобин В.А.
Žust M. *см.* Жуст М.

CONTENTS

Svetlana V. Fedotova. "...Truly Antinomies Are
the Doors of Cognition": A Few Words from the Editor.....9

RESEARCH

**I. Antinomical Essence of Poetics of Russian Symbolism:
Theory, Philosophy, Metodology**

Elena A. Andrushchenko. Regarding
D.S. Merezhkovsky's "Antinomic Poetics" 15

Lyudmila F. Lutsevich. Antinomies of Modernist
Self-Consciousness in the Personal Diary of Zinaida Gippius 28

Andrea Oppo. Symbol in Vyacheslav Ivanov and Pavel Florensky:
Similarities and Differences.....46

Cecilia Benassi. Antinomy, Symbol and Sophia: Toward
an Integral Understanding of P. Florensky.....66
Appendix. Vyach. Ivanov. Notes on E.N. Trubetskoy's Report
on Pavel Florensky's Book "The Pillar and Ground of the Truth" 100

Denis A. Zhernokleyev. The Tragic Antinomism
of Dostoevsky in Vyacheslav Ivanov.....110

Elena A. Takho-Godi. Symbolist "Antinomic Poetics"
as a Method of Comprehending Musical Existence
in A.F. Losev's Works in the Late 1910s – Early 1920s 123

Svetlana V. Fedotova. The Issue of Antinomies
in Lyudmila Gogotishvili's Interpretation (M. Bakhtin and Vyach. Ivanov).....135
Appendix. L.A. Gogotishvili. Antinomy and Antitony.....160

Artyom A. Gravin. Types of Philosophical Approach
to the Study of Russian Symbolism:
Sergey S. Khoruzhiy, Vladimir V. Bibikhin, Lyudmila A. Gogotishvili 184

Elena K. Sozina. An Apology for Another by Mikhail Bakhtin
and the Poetry of Vyacheslav Ivanov.....204

Aida M. Nasueva. The "Lyric" Antinomy in Bakhtin's Theory of Dialogue 228

Yuliya Yu. Anokhina. "A Controversial Sign":
S.S. Averintsev on Vyach. Ivanov's Understanding of Symbol 244

Svetlana S. Vorontsova. The Instrumentarium of Theoretical Poetics
(S.N. Broytman, M.N. Darvin, N.D. Tamarchenko):
Genre Analysis and the Antinomic Structure of Symbolist Poetry Books 259

Natalia A. Drovaleva. The Antinomy of Truth and Fiction
in the Works of V. Ya. Bryusov in M.L. Gasparov's Interpretation.....281

Alexander V. Markov. From the Antinomies of Inner Form
to Textual Play: Post-Structuralist Optics in Reading
the Symbolist Reception of A.A. Potebnya 295

Ilya V. Kuznetsov. A.F. Losev's Dialectics as the Basis
of Literary Methodology.....319

**II. "Antinomic Poetics" of Russian Modernism:
Artistic and Metapoetic Practices**

Yuriy B. Orlitskiy. Antinomical Versification Strategies
of Russian Poetic Modernism.....332

Oleg I. Fedotov. On Vyacheslav Ivanov's "Instant Eternity"
(Sonnet"ForaMoment").....348

Liubov V. Mashtakova. Two Paths of Russian Symbolism:
On the Early Sonnets of Valery Bryusov and Vyacheslav Ivanov 363

Maria Cymborska-Leboda. "Everything Here Is Antinomical…":
The Antinomical Essence of Myth and the Hidden Meaning
of Palimpsest in the Poetry of Vyacheslav Ivanov.....373

Anna A. Zemtsovskaya. Antinomic Poetics of V.I. Ivanov's
"Wreath of Sonnets" and M.A. Voloshin's "Corona Astralis" (1909):
An Experiment in Comparison.....388

Mária Gyöngyösi. Antinomy or Dichotomy?
On the Poetics of Alexander Blok's Drama "The Rose and the Cross".....404

Andrey V. Sharavin, Irina L. Startseva, Yaroslav O. Rezakov.
The Motive/Formula of the "Ticket Returned to God":
From Dostoevsky's Antinomies to the Antinomies of Symbolism.....417

Elena A. Osminina. The Antinomy of Plato's "Two Aphrodites"
in the Fictional Prose of D.S. Merezhkovsky, I.S. Shmelev, I.A. Bunin.....435

Anton V. Filatov. The Antinomy of "Masculine and Feminine"
in the Theoretical Self-Determination of Acmeism:
The Case of N.S. Gumilev.....454

Tatiana V. Igosheva. Poetics of Antithesis and Antinomy
in Vladimir Gippius's Poem "The Human Face".....468

Lada A. Luchinina. Metaphors of the Russian Avant-Garde:
Theoretical vs Poetic Discourse.....486

Kirill I. Beliaev, Ekaterina P. Beliaeva.
The Antinomic Nature of Everyday Life in the Philosophical
and Artistic Perception of S. Krzhizhanovsky.....493

Mikhail M. Beshimov. Antinomy of Tradition and Innovation
in Russian Poetic Modernism and the Problem of (post-).....503

PUBLICATIONS

"Foundations Of Renewed Christianity" in Merezhkovskys'
Projects / Introductory article, editing and commentary
by *Elena A. Andrushchenko*.....518

A French Obituary for Alexander Blok
(Andrei Levinson on the Poet) / Introductory article,
translation from French and commentary by *Anfisa D. Savina*.....563

An Unpublished Article of V.G. Admoni "Alexander Blok
and Contemporaneous Western Literature" / Introductory article,
editing and commentary by *Elena L. Kuranda* 580

NameIndex.....643

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Though

executive editor
Svetlana V. Fedotova

1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

Moscow
IWL RAS
2026

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2

Approved for publication by the Academical Council of
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

EXECUTIVE EDITOR
Svetlana V. Fedotova, DSc in Philology, Leading Research Fellow,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

REVIEWERS
Yuliia V. Schevchuk, DSc in Philology, Professor, Assistant Director for Academic Work,
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Aleksei A. Kholikov, DSc in Philology, Professor,
Lomonosov Moscow State University

Prepared for publication with the help of Russian Science Foundation

Svetlana V. Fedotova, executive editor
The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought. Ex. ed. S.V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 672 p. (In Russian)
1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2
https://elibrary.ru/AWVQLK
ISBN 978-5-9208-0875-2

Abstract: The monograph is dedicated to the issue of academic understanding of the "antinomic poetics" of the Russian modernism in modern concepts and analysis practices. The authors, participants of the RSF project no. 24-18-00248, along with well-known and young academics from different countries, explore the antinomic nature of modernist consciousness, the diversity of its forms of manifestation, its specificity and constructive role in the work of poets, writers and thinkers of the first quarter of the 20th century. Particular attention is drawn to the latest types of conceptual approach to understanding the contradictory integrity of modernism and the significance of the works of post-symbolists M.M. Bakhtin and A.F. Losev in deepening theoretical and methodological reflection on the uniqueness of this phenomenon of Russian culture. The publication includes new archive materials and sources.

The publication is intended for academics working in the field of theory and history of literature, philosophy, the history of ideas, as well as general readers interested in the era of Russian modernism.

Keywords: antinomy, "antinomic poetics", philosophy, theory, methodology, symbolism, Russian modernism

ISBN 978-5-9208-0875-2

© Research Team, 2026
© IWL RAS, 2026

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ
РУССКОГО МОДЕРНИЗМА
И СОВРЕМЕННАЯ
ГУМАНИТАРНАЯ МЫСЛЬ

Ответственный редактор
С.В. Федотова

Дизайн обложки и макет тома *А.Б. Башкова*
Компьютерная верстка *А.Б. Башкова*

Подписано в печать 03.11.2026.
Формат 60x90 $^{1}/_{16}$
Усл.-печ. л. 42

Защищено авторским правом. Незаконное копирование и использование продукта запрещено. Текстовое электронное издание. Системные требования: Процессор: Intel® или AMD с частотой не менее 1,5 ГГц. Операционные системы: Windows 11 (64-разрядная), Windows 10 версии 1810 или более поздней (32-разрядная и 64-разрядная), Windows 8.1 (32-разрядная и 64-разрядная), Windows 7 (32-разрядная и 64-разрядная), Astralinux, redos linux, Altlinux. Оперативная память: 2–8 Гб оперативной памяти. Пространство на жестком диске: 4,5 Гб свободного пространства на жестком диске. Видеокарта. Разрешение экрана 1024×768. Программное обеспечение: Различные программные продукты для просмотра PDF документов.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0875-2



