

Т. А. КОШЕМЧУК

**ПОЭТ — ПРОРОК И СОБЕСЕДНИК МУЗ**

(О проблеме творчества в русской поэзии  
и православном миропонимании)\*

**Вступление**

**1**

Для русской лирики классического периода характерна устремленность к горнему. При том что вообще поэтическое творчество сопряжено по преимуществу со сферой душевной, в своих кульминационных явлениях оно выражает не только жизнь человеческой души, но, просветляясь и истончаясь в устремленности к бытию высочайшему, поэзия обретает духовное наполнение — в органической приобщенности к собственной религиозной традиции. В этом ракурсе осмысления русская поэзия есть одно из проявлений национальной духовной личности и в полной мере может быть осмыслена лишь в контексте православной культуры. В творчестве же каждого отдельного поэта стихотворения, в которых ощутимо дыхание горнего, приоткрывают онтологические основы его поэтического «я», его особенный строй и уникальность. Подобные стихи являются существенными и структурными опорами в художественном мире поэта. К таковым можно отнести те произведения, которые воплощают тему творчества.

Как не раз было отмечено, в стихах русских поэтов развиваются некие общие лейтмотивы. Очевидно, что речь идет не о случайно повторяющихся образах: сквозной в русской поэзии станет только та

---

\* Работа выполнена при поддержке РГНФ (проект № 03-04-00468а).

тема, которая укоренена в христианской традиции. Именно общие духовные основы объединяют переживания и размышления поэтов в некие тематические линии, одна из которых рождается из размышлений о сущности творчества.

Действительно, характерная черта русской поэзии — ее обращенность к самоосмыслению: сам феномен творчества, вдохновенного выхождения за обычные пределы, всегда осознаваемого как восхождение, взлет, полет, как духовная вертикаль, сам творческий дар, полученный свыше и личности не принадлежащий вполне, становится объектом созерцания и осмысления русскими поэтами. Значимость темы творчества — особенная черта русской лирики, определяемая ее укорененностью в православной традиции. Ведь именно в православной антропологии, в аскетических писаниях восточных отцов Церкви с особенной глубиной разработано учение о богоподобном творческом даре человека. Он окончательно утверждён в отеческой традиции как величайшая ценность в результате преодоления иконоборческой ереси: Седьмой Вселенский собор (787), принимая догмат иконопочитания, тем самым утверждает и значимость культуры — творческой деятельности человека.

Понимание творчества в русской поэзии несет в себе многочисленные православные коннотации. Это будет показано далее в выявлении ряда общих мотивов. Связь с Православием проявится в самом выборе аспектов поэтической рефлексии: источник вдохновения, его высшая природа, его цель и смысл, задача и служение поэта (не утонченные удовольствия творчества, скажем, не самодостаточность и абсолютная свобода поэта в его творческой игре и т. п.). Если душа человека, согласно известным словам Тертуллиана,<sup>1</sup> по природе христианка, то в ходе многовековой жизни христианской традиции она обретает устойчивые типологические черты, которые проявляются в культуре. Перефразируя приведенные слова, Д. С. Дарский пишет: «Русская поэзия по природе христианка».<sup>2</sup> Органический христианский характер русской поэзии выражен в этой точной формуле предельно ярко.

Неразрывность человеческого делания и благодатных даров, единство творческого процесса, — одна из основ понимания твор-

---

<sup>1</sup> См.: Тертуллиан. О душе // Творения Тертуллиана. Киев, 1910. Ч. 1.

<sup>2</sup> Дарский Д. С. Радость земли. Исследование лирики Фета. М., 1916. С. 21.

чества в святоотеческой литературе. Не свое, но высшее действует в человеке, очистившем и раскрывшем свою душу для его приятия, — в этом исток всех творческих взлетов и прозрений. И поэты, изумляясь, созерцают то особое состояние души, которое называется вдохновением, — то, что нельзя вызвать своей волей, даже самым напряженным усилием, тот нерукотворный дух, который дышит, где хочет, и который, являясь порой, словно диктует поэту стремительно и «без помарок» складывающиеся строки. Никто из русских поэтов это состояние истинного вдохновения не относит самоуверенно к себе, не мнит своей заслугой, не воспаляется горделиво своим богоподобием, чем грешила романтическая традиция, но воспринимает источник вдохновения как находящийся вне себя, как нечто высшее, чем человек. Изумление перед этим даром рождает многочисленные в русской поэзии стихи, в которых особая природа творческого состояния становится лирической темой.

Благоговейное изумление перед тем, что создается в процессе творчества, выражалось многократно духовными писателями. Так, например, преп. Исаак Сирин пишет, завершив свои «Главы о знании»: в них «заключена сила великая — ведь сама благодать явным образом упорядочила их. Ибо свидетельствует мне совесть моя, что заключающаяся в них энергия была не от нашей человеческой силы, поскольку мы ничего не стоим по нашему образу жизни, да и знания нам не хватает подняться на такую высоту таинств, изложенных в этом сочинении».<sup>3</sup> И богословы, и древнерусские книжники, и позднейшие творцы в едином порыве выражают чувство своего личного недостойнства и своей малости в сравнении с тем, что порой выговаривается через них.

Ведь источником творчества в христианской традиции мыслится только Бог, Творец неба и земли, видимого и невидимого мира, и восхищением божественным творчеством пронизаны отеческие писания: «Подумаем теперь, сколь богат в своем изобилии океан творчества Его и как много тварей принадлежит Богу (...) в изумлении (пребывает) человек, и ум его наполнен величием Божиим».<sup>4</sup> Стройность, премудрость и красота сотворенного мира — один из лейтмотивов восточных отцов. Так, у свят. Василия Великого в тол-

---

<sup>3</sup> Цит. по: *Иларион (Алфеев), иеромонах. Мир Исаака Сирина. М., 1998. С. 56.*

<sup>4</sup> *Исаак Сирин, прп. О божественных тайнах и о духовной жизни. СПб., 2003. С. 91.*

ковании на Шестоднев читаем: мир есть «художественное произведение», «само себе соответственное, согласное и гармоническое целое», «подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца».<sup>5</sup>

Восхищение творчеством Величайшего Художника характерно для стихотворений русских поэтов, в которых дышит космизм образов творения мира. Так, у С. П. Шевырева: «*Да будет!* — был глагол творящий / Среди бездн ничтожества немых, / Из мрака смерти — свет живящий / Ответствует на глас — и вмиг / Из волн ожившего эфира / Согласные светила мира / По гласу времени летят...». Картину творения мира описывает и А. И. Полежаев («Божий суд»), и Ф. Н. Глинка («Создателю»), и Н. Ф. Щербина («Чем я больше знаю...»). В. А. Жуковский возносит хваление Богу за то, что Он сотворил мир разумным и прекрасным и по-прежнему творит его, поддерживая Своей Рукой («Гимн»), и призывает человека видеть во всем проявления высшего: «Познай окрест себя Руки напечатленье...». И если саму тему творения мира затрагивают не все поэты, то мир как Божий мир, создание — подобные слова мы найдем у каждого поэта XIX века, равно как и чувство восхищения миром. *Сколь велик Творец!* — вслед за М. В. Ломоносовым и у других поэтов подобное восхищенное чувство рождается при созерцании красоты мироздания.

Чудом Божьего творения в христианской традиции полагается сам человек, бывший прекрасным до грехопадения и искажения своего первоначального образа. Бог творит человека, со-творца, способного, по мысли св. Иоанна Дамаскина, постигать сущность бытия, «почитателя, зрителя видимого творения, посвященного в таинства того творения».<sup>6</sup> Созданный по образу и подобию Творца, человек наделен творческим даром — одним из высочайших даров наряду с бессмертной и разумной душой. Возможность творчества твари, существ сотворенных, в христианской традиции связана именно с образом Божьим в человеке. Дар творчества — способность творения нового, ранее не бывшего, — это подобие Божественного творчества из ничего, при всем онтологическом различии

---

<sup>5</sup> Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския. Изд. 4. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1900. Ч. 1. С. 14.

<sup>6</sup> *Иоанн Дамаскин, св.* Точное изложение православной веры. М.; Ростов-на-Дону, 1992. С. 152.

твари и Творца. Человек продолжает дело создания мира — эта постоянная мысль святоотеческого наследия будет заново открыта символистами, которые утверждали ее с пафосом обретения истины, в действительности возвращая давно обоснованное.

Бог, Творец есть источник всякого земного творчества — это постоянная мысль и в русской поэзии. По Ф. И. Тютчеву, поэзия своим истоком имеет небесное начало: «Она с Небес слетает к нам — / Небесная к Земным Сынам...»; у А. Н. Майкова: «Вдохновенье — дуновенье / Духа Божья!...»; А. А. Дельвиг в одном из самых возвышенных своих сонетов состояние поэта в миг вдохновения, которое «слетает» к поэту, сравнивает с переживанием мученика, переходящего в смерти от земных страданий в мир высший и желанный: «...этот миг любимец муз ценит, / Как мученик с землею разлученье». Глинка в стихотворении «Жатва» сопоставляет значение солнца для пашни и горного источника вдохновения для души: «Так горний пламень вдохновенья / Горит над нивою души...». Примеры можно множить и множить.

Творчество в христианской традиции мыслится как связь между двумя мирами, изначально разделенными, ибо онтологическая пропасть лежит между Творцом и тварью. Но, подчеркивая это непреодолимое различие двух планов бытия, христианство, в духе характерного для него антиномического строя мысли, указывает и путь к преодолению дуализма: воплощение Христово есть тот мост между мирами, духом и материей, которого не могла найти античность и который дан в Откровении человеку христианской эпохи. Как пишет свящ. Александр Ельчанинов, именно Православие «особенно чувствует контраст „умной красоты мира горного” и „мира сего”. Мы страдаем от ощущения тьмы и греха, примешанного ко всему миру».<sup>7</sup> Острое переживание этой пропасти между тьмой дольного и светом горного делает особенно значимым для православного человека богослужение: оно дает то, чего не может дать внешний мир, — ощущение реальной близости небесного в земном. Это явственно ощутимо в храме, который знаменует единство мира видимого и невидимого. Христианское искусство и призвано выявлять связь двух планов бытия. И русские поэты едины в их устремленности к миру горнему. «Молитва есть самооткровение души, а поэзия есть истончение души, тоже преодолевающее земную ограни-

---

<sup>7</sup> Ельчанинов А., свящ. Записи. М., 2001. С. 118.

ченность», — пишет архиеп. Иоанн Сан-Францисский.<sup>8</sup> Доставлять горнее земному, — то есть осуществлять связь, соединять, и есть высшая задача поэзии, — задача, которую в полной мере решает лишь религия.

Стремление к миру высшему, явленное в многочисленных стихах русских поэтов, — это отражение самой сущности христианской жизни. Первое, о чем мы молимся в начале православной Литургии в Великой ектении, — о мире небесном, «о свышнем мире». «Да молчит всякая плоть человека» — все земное отступает в предчувствии Таинства. В целом ряде молитв из поколения в поколение возносятся прошения о том, чтобы мир сей не заполнил ум, чтобы душа не погрузилась всецело в здешнее. «Возвыси мой ум к Тебе, долу поникший...» — обращаемся мы к Богу; мы просим ангела-хранителя: «Ангеле Божий, хранителю мой святой <...> ум мой утверди во истиннем пути и к любви горней уязви душу мою».

И в молитвенных стихотворениях русских поэтов постоянен этот лейтмотив — просьба к Богу об укреплении в душе стремления к горнему. Так, у В. К. Кюхельбекера в стихотворении «Утренняя молитва» звучит это прошение:

Сей день, мне посланный Тобой,  
Да будет мне к Тебе ступенью!  
Да будет на стезе земной  
Мне шагом к горнему селенью!

Д. В. Веневитинов обращается к ангелу-хранителю с тем же: «Не отдавай души моей / На жертву суетным желаньям...»; П. А. Вяземский в своей «Молитве Ангелу хранителю» обращается с подобной же просьбой: «Да откроется тобою / Мне молитвенный чертог, / Да в одну сольются думу: / Смерть, бессмертие и Бог». «Жаждет душа моя к Богу крепкому живому...» — говорит псаломпевец (Пс. 41: 3), задавая общее для христианской культуры стремление, осмысленное или нет, выявившее свою суть как невозможность жить без Бога или отзывающееся лишь бесплодной тоской. Ибо, по словам блаж. Августина, Бог создал нас для Себя, и потому не успокоится сердце наше, пока не найдет Его. Тоска по идеалу есть не всегда осознанная жажда Царства Небесного.

---

<sup>8</sup> Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп. О поэзии // Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп. Избранное. Петрозаводск, 1992. С. 524—525.

Жажда Бога или стремление куда-то, к «очарованному Там», — так или иначе без подобного стремления вообще немислима русская поэзия.

Стремление к горнему для христианства, в отличие от язычества, соединимо с любовью к земному; более того, именно в эпоху христианскую земной мир с его красотой получил ту столь высокую оценку, к которой мы привыкли. Она вытекает из идеи тварности мира, и только из нее. Ибо для любви к природе необходима отделенность личности от природы, выделенность из нее. Языческая же природа — единый мир, в который включен человек как его часть, он погружен в нее, и вне ее для него ничего нет. Ценность мира для человека определяется именно тем, что он, созданный Богом как дар человеку, получает от своего Источника и вечность, и разумность, и красоту. Восхищение миром между тем нередко, отождествляясь с пантеизмом, интерпретировалось в литературоведении как влияние язычества или немецкой философии — в духе раннего Шеллинга, например.<sup>9</sup>

Воспевать земную красоту — одно из проявлений самой сущности поэзии; в банальном «поэт воспевает природу» по сути сокрыта христианская идея. Ведь Бог создает мир прекрасным, согласно святоотеческой мысли, — «ради нас», — это один из лейтмотивов отеческих писаний. Например, свят. Григорий Палама пишет: «Ради нас Он простер над всем этим чувственным миром небо, воздвигнув как бы некий общий и для всех в равной мере сущий шатер (...), оно несет с собою и множество звезд, дабы мы и из этого познали мимолетность настоящей жизни...».<sup>10</sup> Первозданный мир, прекрасный, только что вышедший из Божьих рук, — о таком мире, не искаженном грехом, мечтают поэты и прозревают его порой в красоте земной, особенно в сиянии звезд, не затронутых грехопадением. Эта изначальная красота мира становится для поэтов источником вдохновения, как для святых отцов — источником славословий Богу. Так, у свят. Иоанна Златоуста читаем: «Подумай о красоте

---

<sup>9</sup> См. об этом: Кошемчук Т. А. «Искушение тварным» в натурфилософских стихах Тютчева // Евангельский текст в русской литературе. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 258—274.

<sup>10</sup> Беседы (Омилии) святителя Григория Паламы. М., 1993. Ч. 1. С. 32—33.

неба, сколько времени оно существует и не постарело, но так сияет и блестит, как будто только сегодня созданное». <sup>11</sup> Свящ. Александр Ельчанинов размышляет о том же: «Вся ли вселенная развращена грехопадением? Не созерцаем ли мы райские миры, глядя на звезды?» <sup>12</sup> Святым отцам и их позднейшим последователям вторят поэты. Для Тютчева звезды вечно прекрасны в силу своей непричастности злу:

Таинственно, как в первый день создания,  
В бездонном небе звездный сонм горит...

О том же говорят и многие другие: восхищение звездами как миром безгрешным и напоминающим о Боге — это общее переживание русских поэтов.

Св. Григорий Нисский пишет о том, что тварный мир — песнь и похвала Творцу, гармония стихий, «музыкальная некая стройность», «первообразная и истинная музыка», «некое складно и чудно сложенное песнопение всем обладающей силе, — и это всестройное сладкопение может расслышать ум». <sup>13</sup> По св. Дионисию Ареопагиту, Божия Премудрость «творит из всего единую симфонию и гармонию». <sup>14</sup> В унисон со святыми отцами и почти на их языке размышляет, будучи связанным с ними причастностью к единой христианской традиции, и Тютчев:

Певучесть есть в морских волнах,  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный музыкальный шорох  
Струится в зыбких камышах.

Само перечисление красот природы является хвалой и песнью во славу Творца, и этот поэтический прием, столь распространенный в русской поэзии, именование сотворенного и прекрасного, истоком своим имеет Псалтирь, в которой перечисление деяний Бога есть

---

<sup>11</sup> Иоанн Златоуст, св. Беседы о статуях // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского. СПб., 1899. Т. 2. Кн. 1. С. 124.

<sup>12</sup> Ельчанинов А., свящ. Записи. С. 202.

<sup>13</sup> Цит. по: Флоровский Г. В. Восточные отцы IV века. М., 1992. С. 156.

<sup>14</sup> Дионисий Ареопагит. О божественных именах // Дионисий Ареопагит. Сочинения. Максим Исповедник. Толкования. СПб., 2002. С. 465.

песнь Его всемогуществу и премудрости, что в новозаветную эпоху окрашивается темами любви и милости Бога к миру. Одно из многочисленных и самых ярких примеров славословий поэтов, пронизанных эмоцией теплой благодарности к Богу, — гимн А. К. Толстого «Благословляю вас, леса...».

Высший смысл мира, цель его создания, согласно святоотеческому преданию, — пробуждать в человеке стремление к Творцу. Мир есть книга, читая которую человек призван восхититься ее Создателем. Эта книга говорит языком символов; символичность мира — не открытие поэтов эпохи символизма, но одна из идей, развиваемых в святоотеческих писаниях: мир есть откровение Слова, все в нем таинственно и символично. Эту мысль акцентирует свят. Григорий Палама: «Самый весь этот чувственный мир является как бы каким-то зеркалом того, что находится сверх мира, дабы через духовное созерцание сего мира, как бы по некоей чудесной лестнице, нам востечь к оному высшему миру».<sup>15</sup>

Для поэта смысл песни есть хвала. Но само по себе «воспевание» природы — это редуцированное и душевное к ней отношение, тогда как восприятие духовное всегда возводит мысль поэта от земной красоты к мысли о Боге. Поэты XVIII столетия задали эту тему русской поэзии. Так, Ломоносов говорит о том, что натуральное, природное возводит ум человека к Богу:

...посмотрев светил небесных стройность,  
Земли, морей и рек доброту и пристойность,  
Премену дней, ночей, явление луны,  
Признал, что Божеской мы силой созданы.

Созерцание природы неразрывно с мыслью о Боге — это лейтмотив стихотворений Державина: «О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю? / Творцом содержится вселенна».

В творческом даре всегда есть некое задание, некая предуказанная цель. По общей мысли святых отцов, особая предназначенность человека в мироздании имеет своим прообразом наречение Адамом имен всему сущему: Адам, созерцая творение, прозревал сущность вещей и выражал ее в именах. В этом ключе осмысляют поэты значение поэзии, ее цель и смысл. С. П. Шевырев в стихотворении

---

<sup>15</sup> Беседы (Омилии) святителя Григория Паламы. Ч. 1. С. 33.

«Я есмь» описывает творение мира, смысл которого выразить, став голосом всей твари, призван человек:

*Я есмь!* — и в сей глагол единый совершенный  
Слился нестройный тварей хор,  
И глас гармонии был отзыв во вселенной,  
И примирен стихий раздор.  
{...}  
И человек за все творенье  
Дает Творящему ответ.

Созвучно с этими размышлениями звучат и строки А. С. Хомякова в стихотворении «Поэт»: поэт призван дать голос земле, «творенью мертвому язык». Творчество по сути своей созидательно и позитивно, оно есть «да» Богу и миру: от имени всего творенья поэт дает ответ Творцу, выражая свое согласие с Его волей (у Шевырева), воспевая Бога в стройном гимне (у Хомякова).

Дать земле слово — эта мысль о сущности и цели творчества станет одной из важнейших для поэтов-символистов Вяч. Иванова и М. А. Волошина: поэт оказывает свое воздействие на каждую сущность мира, глухонемую, лишенную слова. По Волошину, духи, плененные в материи, испытывают ликующую радость освобождения, обретая свою словесную выраженность. Вяч. Иванов в стихотворении «Творчество» использует образ наречения имен в осмыслении творческого процесса, одновременно и активного деяния, и безвольного следования миру в постижении его сущностей:

И ликам рдеющим их имя нареки  
Творца безвольным произволом,  
И Сокровенное Явленьем облеку,  
И Несказанное Глаголом!

Но при этом творчество не самобытно, и в духе христианско-платонической традиции осмысляет это А. Толстой: поэт творит не абсолютно новое, но называет те вечные первообразы вещей, которые он способен созерцать. Именно поэтому творчество не есть личная заслуга: «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель! / Вечно носились они над землею, незримые оку...». Дело поэта — «передать» в земных словах и звуках вечно существующие первообразы, постигнутые в созерцании, увидеть их в земных вещах и явлениях, сквозь преходящее усмотреть вечное, выра-

зить его в слове и тем самым, по мысли А. А. Фета, мимолетное земное «закрепить», приобщить к вечности.

Майков в том же ключе размышляет о проблесках горнего, которые ощутимы в поэтическом слове: «Зачем предвечных тайн святыни // В наш бранный образ облекать...?» — вопрошает поэт и дает ответ:

Затем, что смертный подымает  
Тогда лишь взоры к небесам,  
Когда там радуга сияет  
Его восторженным очам...

Чтобы люди обратили свой взор ввысь, по мысли поэта, нужно украсить небеса сиянием радуги, мысль воплотить в совершенное поэтическое слово. Ведь небеса сами по себе, как и известный и открытый путь веры, для «смертного», слабого и суетного, могут не казаться привлекательными, но, невольно увлеченный словом поэта, как радугой, он обратит свой взор к высшему.

Небесное в земном бытии оказывает благодетельное воздействие на мир, воздействием поэтического слова человека «примирен стихий раздор», по Шевыреву. Как Творец претворяет в красоту и строй мироздания хаос первого дня творения, так и творчество человека воздействует на мир — в стихотворении Тютчева поэзия «...на бунтующее Море / Льет примирительный елей». Миротворящая природа поэзии иллюстрируется здесь образом «примирительного елея» из святоотеческого контекста. «Как море волнуемое, когда возливают на него елея, обыкновенно стихает, потому что тучность елея препобеждает силу вздымающей волны бури; так и душа наша, умащаемая благодатию Святого Духа, сладостно исполняется тишиною...»<sup>16</sup> — так, например, использует этот образ блж. Диодок. По созвучной мысли поэта, небесное дыхание поэзии утишает море житейское, его страстные бури, подобно тому как в реальности вылитый во время бури, согласно обычаю моряков, тяжкий елей укрощает волны, позволяя кораблю взять нужный курс. Дело истинной поэзии — своего рода миропомазание, дары Духа Святого мятущемуся миру. Поэзия утишает и душу поэта — о ее гармонизирующей роли свидетельствует целый ряд стихотворений: «Болящий дух врачует песнопенье...» в одноименном стихотворении Е. А. Баратын-

---

<sup>16</sup> Блаженный Диодок. Подвижническое слово // Добротолюбие в рус. переводе св. Феофана Затворника Вышенского. М., 2003. Т. 3. С. 28.

ского; об умиротворении бушующих душевных страстей благодаря гармонии поэтического слова говорит его же стихотворение «В дни безграничных увлечений...»; в стихотворении Глинки «Услада» «рабу земных сует» Бог посылает «мерность звонкую стихов», которая претворяет жизнь: «С тех пор я стал земных смятений выше — // И слаще я дышу... и в сердце стало тише!..»

Осмысление духовной природы творчества, как она явлена в стихах поэтов, требует обращения и к тем произведениям, в которых запечатлены их высшие прозрения. Творческий дар, Божий дар, по самой сути своего действия в душе поэта влечет к духовным постижениям и созерцаниям. В поэтическом творчестве, возносящем порой душу поэта в горние сферы, запечатлеваются те возвышенные переживания, которые для мира земного значимы как глоток чистого горного воздуха; по слову архиеп. Иоанна (Шаховского): «...мир человека надо непрестанно *проветривать*, иначе в нем можно задохнуться... Доставлять чистый воздух горнего мира человеку дано молитве. И молитва поручает поэзии быть ее помощницей».<sup>17</sup> Опыт постижения высшего — эти мгновения души стремятся передать, описать поэты в лучших своих стихах, и в них с наибольшей глубиной отражаются особенные черты духовного облика того или иного поэта. Таков пушкинский «Пророк» с его всеобъемлющим видением мироздания и проникновением в обожение человеческой природы. Таково «Невыразимое» Жуковского, с его молчанием души, обращенной ввысь («горе душа летит»), в финале, молчанием, в котором постигается сущность красоты: она есть «присутствие Создателя в создании». К этому высшему ряду относится и стихотворение А. Толстого «Меня, во мраке и пыли...», воплощающего его опыт переживания Любви как сущности мира, и «Видение» Хомякова, и стихотворение Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...». О возможности подобных переживаний — о благодатном прикосновении незримого пишет и Н. М. Языков в стихотворении «Ночь», и Глинка в стихотворении «Заветное мгновение». Все подобные прозрения поэтов можно органично интерпретировать лишь в контексте христианского миропонимания. И все они говорят о возможности связи между мирами в благодатном откровении — в творческом порыве поэта.

---

<sup>17</sup> Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп. О поэзии. С. 524—525.

Творчество, которое есть и познание мира, и самого себя, и служение Богу и миру, от человека требует высочайшего напряжения его духовных сил. Творческий труд мучителен: он своего рода кеносис, жертва. Согласно синергийной святоотеческой концепции творческого процесса, величайшее напряжение человека может встретить ответное божественное участие, и встреча человеческого и божественного и есть творчество, оно по сути своей есть соединение энергий: синергия, встреча, совместное с Богом делание — богоделание. Без этой встречи невозможно создание нового, оно всегда рождается перед лицом Бога и с Его помощью.

И тем не менее художественное творчество, при всей его значимости, занимает в православной иерархии ценностей отнюдь не высшую ступень. Истинным высочайшим искусством восточные отцы считали аскетику — творение собственной души, обретение в ней истинной Красоты. Для русских поэтов и писателей также характерно сомнение в праведности творчества, именно в русской душе с особенной силой разыгрывается конфликт художественного и духовного, творчества и жизни, разрешаемый на различных путях или порой драматически неразрешимый.

Можно ли говорить о демоническом источнике вдохновения? Известно, что в эпоху серебряного века Люцифер становится чуть ли не богом поэтов. Но, согласно святоотеческим представлениям, духи зла лишены творческого начала, они могут лишь имитировать творчество, подражая ему, искажая созданное Богом. Творчество — результат синергии со Всевышним Творцом. Истинное творение, как и красота, всегда от Бога — мы найдем подобные мысли в стихах поэтов, например у К. Н. Батюшкова:

...Его все дар благой!  
Он есть источник чувств высоких,  
Любви к изящному прямой...

Что же касается духа зла, то при всем многообразии его ролей и масок он не может быть источником творчества, он может лишь пародировать и извращать, он гаситель творчества и жажды прекрасного: «Он звал прекрасное мечтою...» («Демон» Пушкина); «...звук высоких ощущений / Он давит голосом страстей...» («Мой демон» Лермонтова); «В лучах добра и красоты / Порой он призраки находит...» («Наш демон» Щербины). Источник эстетического чувства и источник творческих озарений поэтов — Бог, ангел, гений, Муза,

но не сила зла (исключения в XIX веке, в отличие от следующей эпохи, чрезвычайно редки).

Однако мы знаем и то, что художник свой творческий дар может направить не только к добру, но и ко злу. Ведь творчество осуществляется в мире падшем, в котором все дары могут исказиться и замутниться. Дар предполагает ответственность, и неосуществленное задание неизбежно отражается драмами и катастрофами в судьбе художника. В русской культуре это проявилось впервые столь ярко в эпоху рубежа XIX и XX веков. Отступления, искушения и тупики возникают в результате воздействия лукавого и лживого духа, духовное превращающего в псевдодуховное и обманное.

Потому русские религиозные философы XX века, осмысляя этот опыт, говорят порой о земном искусстве как о сфере двусмысленности. «Таинственная сфера искусства, такая пленительная, околдовывающая, — так мало приближает своих служителей к тому, что мы считаем истиной»,<sup>18</sup> — пишет свящ. Александр Ельчанинов. В подобных оценках много правды: стихи и в классический период, являясь летописью внутренней жизни, которая отнюдь не состоит сплошь из духовных взлетов и прозрений, — это часто поток жалоб и сетований, это тоска и уныние, а также восторги, вызванные не духовным, но земным и слишком человеческим. Но даже при предельно строгом отношении к светской литературе — его мы обнаружим в высказываниях свят. Игнатия (Брянчанинова); пафос духовного писателя вовсе не в призывах оставить творчество как источник зла — ни в коей мере, но в требовании соответствия художника христианскому идеалу.<sup>19</sup>

Однако творческий дар, вопреки личностному несовершенству, может возносить творца в горние сферы, и тогда рождаются чудесные видения, проблески высшего — душевное пронизывается духовным; и это нередко у русских поэтов. На фоне писаний святых отцов, их неизмеримого духовного богатства, эти проблески могут показаться зыбкими и несущественными — но лишь на этом фоне; и суровую оценку русской литературы, подобную приведенной, возможно принять лишь от носителя высших духовных даров, непосильных светскому человеку.

---

<sup>18</sup> Ельчанинов А., свящ. Записи. С. 119.

<sup>19</sup> Ср.: Любомудров А. М. Святитель Игнатий (Брянчанинов) и проблема творчества // Христианство и русская литература. Сб. 2. СПб., 1996. С. 24—81.

Стихи, которые названы и процитированы в этих предварительных рассуждениях, знаменуют собой духовные вершины русской лирики, и пусть не из них по преимуществу состоит корпус лирической поэзии — она немыслима без этих вершин и ими жива, и лишь с их учетом возможен ее точный анализ.

Итак, воспевать красоту дольного и, отказавшись от его суеты, стремиться к горнему, постигать в его свете сущность земного, славить мир и Творца, стремиться к Нему душой и воплощать в слове прозрение горнего ради других людей, увлекать их за собой, вносить в мир, душный и тесный, умиротворяющее веяние небесного — таков смысл творчества, как он понимается в русской классической поэзии в полном соответствии с христианским мировоззрением.

## 2

Два образных ряда постоянно используются поэтами для осмысления творчества в их лирических произведениях. В основе этих рядов — библейский образ пророка и античный образ Музы: поэт подобен пророку, слышащему Божьи веления; поэт есть собеседник Муз. Два образа знаменуют различные сферы творческого процесса, и в их соположенности в едином контексте темы не стоит искать мировоззренческих «противоречий», столь любимых советскими литературоведами с их атеистической «диалектикой», нет столкновения или дисгармонии, языческое отнюдь не звучит диссонансом в христианском контексте, отнюдь не свидетельствует о «двоеверии» и т. п. Все подобные штампы вряд ли касаются сути описываемой ситуации.

Античная традиция, прочно вошедшая в русскую поэзию с XVIII столетия, вносит в арсенал образных средств русской поэзии образы Музы, Аполлона, Парнаса, Кастальского ключа, которые становятся с тех пор ее неотъемлемым достоянием. Традиционный образ Музы, продиктованный поэтической привычкой называть этим античным именем творческий дар в его особом модусе, живет в русской поэзии и вряд ли когда-либо утратит свою значимость. Думается, дело в том, что этот изящно-облегченный образ, в сравнении с серьезностью и ответственностью символов христианского ряда, рожден целомудренным нежеланием упоминать имя Божие всеу в поэтическом контексте: не «мой Божий дар», но моя Муза — так характеризует поэт свою способность к творчеству. Звучащий вне пафоса и невольного самопревозношения (со мной говорит Бог?

Святой Дух? или ангел? — нет, смиреннее: Муза), этот образ прочно закрепился в русской поэтической традиции.

Пророк — не менее значимый образ, связанный с темой творчества в русской поэзии. В советский период во многих и многих статьях о русской поэзии образ пророка отождествлялся с изображением поэта. Между тем никто из русских поэтов в силу отмеченной особенности национального склада личности, делающей невозможным гордое, по-мильтоновски, обращение к Святому Духу с просьбой о вдохновении, не провозглашал себя удостоенным подобного, — как Мильтон полагал, что сам Святой Дух диктовал ему главы его поэм. Очевидно, сколь чужеродной нотой прозвучало бы это в русском контексте: ведь, согласно формуле Символа Веры о Третьей Ипостаси, к пророкам глаголет Святой Дух. И кто из поэтов осмелился бы счесть себя пророком? Но глубокая серьезность, с которой русские поэты обращались к теме творчества, делала возможным сопоставление поэта с пророком. Этим сравнением подчеркивалось религиозное значение поэтического творчества — почти поэтического делания, что, как и многое другое в нашей культуре, утверждено высоким авторитетом Пушкина.

Благодаря Пушкину, его точной духовной интуиции, определилось в поэтической традиции и иерархическое соотношение между двумя рядами образов, казалось бы, изначально не пересекающимися: Муза должна быть послушна Божью велению. Л. В. Пумпянский отметил уникальность этой пушкинской строки: «Не Муза имеет инициативу речи, а поэт, и учит он — ее... О превращение всех классических понятий! Впервые поэт стал умнее Музы и знает нечто, чего не знает она, — что Гомер считал невозможным...».<sup>20</sup> Поэт не просто «умнее» Музы: духовное начало в нем главенствует над творческим порывом, и религиозный идеал становится утверждаемой нормой для творческого процесса, не только для жизни. Античное (Муза, посылающая поэтическое вдохновение) превзойдено христианским (Бог как абсолютное бытие определяет жизнь и творчество поэта), христианское вбирает в себя античное, совершенная Истина включает в себя малую правду. Поэт, к которому ранее воззвал «Бога глас», теперь обращается с тем же к своей Музе: «будь послушна» этому велению, — подчиняя творчество Богу, человеческое — высшему.

---

<sup>20</sup> Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 209.

На языке анализируемых образов выразилась, в продолжение пушкинской мысли, и органическая в русской поэзии идея сущности поэзии как хвалы Творцу; Муза и Бог — эти образы в том же иерархическом духе сопрягаются в стихотворении Майкова «Ответ Л.» о Музе:

Она поет Отцу вселенной  
С своею лирой умиленной  
Его творений красоту!

В этих строках подтверждается действенность пушкинской линии в русской поэзии: Муза здесь соединима с Творцом вселенной, она есть «строгая богиня», посылающая благодатное состояние вдохновения, и хвалебная песнь есть признак явления Музы, тогда как неприятие мира есть, по мысли поэта, урок лукавого беса. И это послушание творца — Творцу, поэтического — религиозному есть симптом глубокой укорененности классической русской поэзии в православной традиции.

«Божий глас» взывает к человеку лишь в его высшей ипостаси, не к поэту — творцу слов, но к человеку духовному, жаждущему духовного преображения. Муза же — душа творческих воплощений — следует и должна следовать, согласно пушкинскому императиву, голосу Истины, а значит, обращаясь к поэту, дарить его песне дух хваления. И если в стихотворении о своей Музе поэт воплощает свой творческий автопортрет, то в стихотворении о пророке — свой духовный облик. Пророк — образ, характеризующий не сам по себе творческий процесс, но его духовную основу. Восхождение в творчестве как начальный этап — стремление к бытию высочайшему, по слову Гете; эта устремленность к горнему, некое отдаленное в его ситуативности подобие духовного делания, есть черта поэта, опять же отдаленно сближающая его с пророком: прозрения и озарения посылаются поэту, как и пророку, свыше. Обретение же совершенных форм для духовного переживания, воплощение его в красоте — этот этап можно описать как нисхождение; и энергия нисхождения, один из лучей божественных, знаменуется образом Музы, именно поэтому античное имя, закрепившееся в поэтическом языке, не звучит как диссонанс в общем контексте культуры, возвращенной и питаемой Православием. Бог — источник творчества; Муза, послушная Ему, «строгая богиня», — один из энергийных лучей, обращенных свыше навстречу призыву поэта; и в совместном, синергическом усилении поэта и его небесной покровительни-

цы и наставницы творится прекрасная форма для воплощения пережитого.

Пророк — в прямом и главном значении слова — тот, кто прорекает Божьи глаголы. Кто не творит от себя и из себя — «пустое и мечты сердца своего» (Иер. 14: 14), но кто свое слово сделал средством выразить божественное Слово. Не было более высокой миссии, чем прорекать будущее явление в мир Спасителя в ветхозаветную эпоху, когда пророчествование являло собой абсолютные духовные вершины. Новозаветное пророчествование есть также прорекание будущего — второго Пришествия и Страшного Суда; автору Апокалипсиса Господь повелевает: «...тебе надлежит опять пророчествовать о народах и племенах, и языках и царях многих» (Откр. 10: 11). Но новозаветный дар пророчеств несет в себе и иное, о чем не раз говорится в апостольских посланиях. Среди различных духовных даров, посылаемых ученикам Христа, один из важнейших — пророческий дар: «Достигайте любви; ревнуйте о дарах духовных, особенно же о том, чтобы пророчествовать» (1 Кор. 14: 1), ибо «кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение» (1 Кор. 14: 3). Новозаветное пророчествование — это и провозвестие об уже совершившемся, о Христовом пришествии, которое есть источник утешения и назидания — наставления в Истине. Апостолы имеют «вернейшее пророческое слово», которое, как светильник, «сияет в темном месте» (2 Пет. 1: 19) — они несут свет миру; по их воле нисходит на учеников Святой Дух, и они начинают «говорить иными языками и пророчествовать» (Деян. 19: 6).

Образы пророков в русской поэзии будут, естественно, нести в себе и очевидные ветхозаветные черты, и менее заметные новозаветные — что действительно проявилось, как уже отмечалось исследователями,<sup>21</sup> в «Пророке» Пушкина: «...обходя моря и земли...», подобно апостолам, пророк обращается к людям. Пушкинский «Пророк», во многом определивший поэтическую традицию, несет в себе изумительный синтез ветхозаветного и новозаветного,<sup>22</sup> с одной сто-

---

<sup>21</sup> В. С. Непомнящий соотносит «Пророка» не только с Исаией, но и с историей обращения ап. Павла из «Деяний апостолов». См.: *Непомнящий В. С. Пушкин. Избранные работы 1960-х—1990-х гг.* М., 2001. С. 167—168.

<sup>22</sup> Э. Эгеберг перечисляет ветхозаветные источники пушкинского текста: Книги пророков Исаии (нач. 6 главы), Иезекииля (10: 14, 15, 20), Иеремии (1: 9), Илии (сам образ пророка), упоминает и Новый Завет, и тексты православного богослужения. См.: *Эгеберг Э. Пророк у Пушкина*

роны, библейского и личного — с другой. Это стихотворение воплощает не только ситуацию призвания пророка, но и глубокое духовное переживание автора — жажду целостного преобразования личности, согласно точной формулировке Вяч. Иванова.<sup>23</sup> В стихотворении развернут сюжет обожения человеческой природы, оркестрованный образами, взятыми из Библии и по-пушкински претворенными. Таковы, например, образ сердца — «уголь, пылающий огнем» и задание — «глаголом жечь сердца людей». В Ветхом Завете жгущий, горящий огонь, горящие угли — образы гнева Божьего, пылающий огонь — образ Бога и Божьего гнева; реже говорится о пылании греха, беззакония. Пушкинская же формула «глаголом жечь сердца» несет в себе совершенно новое, не бывшее в Ветхом Завете содержание, содержание новозаветное. Пушкин, как хорошо известно, берет образ горящего угля у пророка Исаи («Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника...») (Ис. 6: 6) — и из орудия претворения нечистых уст уголь превращается в пушкинском тексте в образ пылающего сердца — изумительная трансформация образа. Она поддержана единственным фрагментом пророческих книг — у Иеремии, когда пророк, возвещающий о бедствиях и терпящий за это поношения, думает: «Не буду я напоминать о Нем...», но не может не подчиниться Божьей воле: «*в сердце моем как бы горящий огонь, заключенный в костях моих, и я истомился, удерживая его, и не мог*» (Иер. 20: 9).

Гораздо более известен новозаветный фрагмент, где речь идет о горящем сердце: «И они сказали друг другу: *не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил нам на дороге и когда изъяснял нам Писание?*» (Лк. 24: 32). Сердце учеников горит в присутствии неузнанного воскресшего Учителя, когда он идет с ними по пути в Эммаус, горение сердца здесь знак близости Бога. Да и сам «глагол» — образ по преимуществу новозаветный, он несравненно чаще встречается в Новом Завете как «глагол Божий» (Лк. 3: 2; Евр. 6: 5),

---

на и Лермонтова // Евангельский текст в русской литературе 18—20 вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 163—170. О новозаветных источниках текста см.: *Мальчукова Т. Г.* Стихотворения А. С. Пушкина «Воспоминание» и «Пророк» в контексте христианской культуры // *Духовный труженик. А. С. Пушкин в контексте русской культуры.* СПб., 1999. С. 303—315.

<sup>23</sup> См.: *Иванов В. И.* О Пушкине. Два маяка // *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4.

«глаголы вечной жизни» (Ин. 6: 68) (лишь в книге Иова (23: 12) упоминается: «глаголы уст Его»). Многократно в Новом Завете говорится: «глас, глаголющий с небес», гораздо реже в Ветхом Завете: «...слышал глас Глаголющего...» (Иез. 2: 1).

Что же касается воздействия словом на сердца людей, то подобного мотива мы не найдем в Ветхом Завете: Бог может «оживлять сердца сокрушенных» (Ис. 57: 15), то есть утешать их (и это несчастный мотив), пророки же обличают ожесточение сердца, упорство сердца или злобу сердца, призывают: «Смой злое с сердца твоего, Иерусалим» (Иер. 4: 14). Но преобразование сердца — это мотив новозаветный, он связан с изменением, покаянием (что одно и то же в изначальном смысле слова: покаяться есть переменить образ мыслей), поэтому так часты в апостольских посланиях словосочетания: просветлить сердце, управить сердце, утвердить и укрепить верой, успокоить, очищать, напитать, исправлять, испытывать сердца.

Так что жечь глаголом сердца людей — значит, в соответствии с библейским контекстом, изрекать божественные глаголы, говорящие сердцам людей о необходимости изменения, о близости Божьей, Бога явленного, страдавшего и воскресшего. Не случайно и Глинка, один из самых религиозных поэтов, описывая состояние души, чувствующей близость Бога, использует образы горения, пылания, например в стихотворении «Приближение Господа Любви»: «Когда Ты близишься, душа моя пылает...»; в стихотворении «К Богу»: «Душа зажглась, душа горит...». Образ горящего, пламенеющего в присутствии Бога сердца<sup>24</sup> будет далее одним из значимых образов в поэзии Вяч. Иванова.

Итак, словесное служение пророка — это духовное служение, возвещение людям ради назидания и утешения Истины Христова пришествия — таков, согласно логике образов, новозаветный смысл пушкинского «Пророка». Предшествует этому радикальное изменение личности пророка, так что он всецело посвящает себя Богу. Для светского поэта подобное перерождение и отказ от всего в себе и в мире, полное уподобление пророку библейскому — невозможно. Но оно реально как глубинная интенция души, как духовная жажда,

---

<sup>24</sup> В редуцированном виде этот образ, лишенный своей духовной составляющей, использован Горьким в «Старухе Изергиль»; и в этом же ключе советская литература будет эксплуатировать многие другие образы религиозной традиции.

как идеал. Характерно, что когда Пушкин говорит именно о поэте и только в связи с его творчеством, вне темы духовного преображения, то им используются образы античного ряда: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...». Поэт, услышав в пустыне мира призыв Аполлона — призыв к творчеству, не устремляется к проповеди, но погружается в «звуки и смятение» — в то творческое состояние, которое изолируется, нисходя и кристаллизуясь в совершенных стихах. Он бежит, чтобы пережить без помех это состояние, — к уединению, «на берега пустынных волн...». Уже упомянутая формула послушания Музы Богу в «Памятнике» даст окончательную формулировку иерархической подчиненности творчества религии.

Тема пророка, родившись из постепенного усвоения и присвоения псалмов в традиции их переложения, из усиления в духовной оде индивидуальных аспектов лирической темы, постепенно трансформировалась в русской поэзии: прежде чем получить свою высшую выраженность и закрепиться в традиции как непревзойденная вершина в пушкинском шедевре, образ псалмопевца-пророка напрямую соотносился с образом певца, поэта, провидца, так что сопоставление поэта с пророком было органичным в контексте русской поэзии явлением и до пушкинского «Пророка», и после него. Возможно, оно отчасти было поддержано и традицией превозношения поэта, складывающейся в недрах европейского романтического сознания, с культом поэта как Творца. Впрочем, присвоение поэтом божеских функций не стало серьезным искушением для русской поэзии, от этого она была надежно защищена тем духом трезвости, который есть отличительная черта православной культуры.

Приведем из целого ряда подобных произведений стихотворение Языкова «Гений» (1825), в котором сопоставление поэта с ветхозаветным пророком выявляет сущность поэтической гениальности:

Когда, гремя и пламеня,  
Пророк на небо улетал—  
Огонь могучий проникал  
Живую душу Елисея:  
Святыми чувствами полна,  
Мужала, крепла, возвышалась,  
И вдохновеньем озарялась,  
И Бога слышала она!

Так гений радостно трепещет,  
Свое величье познает,  
Когда пред ним гремит и блещет  
Иного гения полет;  
Его воскреснувшая сила  
Мгновенно зреет для чудес...  
И миру новые светила —  
Дела избранника небес!

Здесь в соответствии с традицией поэт воплощает, отталкиваясь от ветхозаветного сюжета, тему поэтического вдохновения как религиозного откровения. Подобно тому как преображается душа пророка в момент ее восторгнутости, вознесенности к небесному, когда «огонь могучий» изменяет «живую душу» пророка, делая ее способной слышать Бога, — эта ситуация описана в первой части стихотворения, — так изменяется и гений-поэт: не сам, не своей силой, но существо мира высшего, гений дарует религиозное прозрение и творческое слово, которое и есть «дело» поэта, — такова идея второй части. Именно явление духовное, «полет» гения-вдохновителя, которое открывается для созерцания поэта, становится источником радикальной перемены в его душе: он осознает величие своего дара, когда видит первоисточник дара. Величие гения-поэта здесь понимается не как присущее самому человеку и возвышающее его над другими качество, но как посланное свыше. В духе православного понимания творчества здесь не самопревозношение поэта, но осознание величия дарованного. Встреча с существом мира высшего рождает как следствие и пробуждение, воскресение внутренних сил, готовность и способность созерцать «чудеса», ему открытые, и далее творить — воплощать постигнутое.

По сравнению с пушкинским «Пророком» у Языкова в этом стихотворении претворение «живой души» огнем дано не как нечто для нее сокрушительное и непосильное: вместо пушкинского «как труп в пустыне я лежал», подчеркивающего непереносимость для человеческой природы духовного огня, здесь радость, радостный трепет души и ее восторг при созерцании гремящего и блещущего полета ангела-гения. Языков в обеих частях стихотворения акцентирует именно озарение, вдохновение, испытываемый душой восторг, когда она слышит Бога, — здесь сопоставлены по сходству переживания ветхозаветный пророк Елисей и поэт. Эта легкость и радостность подчеркнуты в ущерб пушкинской идее всевластности божественного воздействия на сами «составы и мозги» человека. «Ибо слово Бо-

жие живо и действенно и острее всякого меча обоюдоострого: оно проникает до разделения души и духа, составов и мозгов, и судит помышления и намерения сердечные» (Евр. 4: 12) — и в пушкинском «Пророке» меч есть орудие преобразования человеческого сердца. И неспособность человеческой природы вынести прикосновения существа мира высшего у Пушкина звучит с большей духовной зрелостью, глубже и серьезнее, чем радость встречи с небесным у Языкова в его раннем стихотворении.

В целом же в обоих близких по времени создания произведениях, в раздельности разных акцентов, в духе традиции актуализируются тема синергического взаимодействия поэта-творца и высших сил, встреча земного и небесного в творческом порыве человека. Но в приведенном стихотворении Языкова, где пророк всерьез сравнивается с поэтом, при пристальном рассмотрении можно отметить легкий крен в сторону недолжного превозношения поэта: душа поэта, «избранника небес», «зреет» для высшего при созерцании полета ангела, как и душа пророка, которая «мужала, крепла, возвышалась», «озарялась». Сравним с пушкинским: не он сам своим усилием, но молитва «падшего крепит неведомою силой...». У Языкова все глаголы активного действия отнесены к самой душе — и пророка, и поэта; впрочем, вероятно, это утверждение своих сил и духовных возможностей есть лишь примета молодости. В «Пророке» подобное почти отсутствует — высшие силы есть силы творящие, «я» же лишь претерпевает: «влачился», затем «внял», «как труп... лежал». Дальнейшее — действие, осуществление задания — вне текста стихотворения. Духовная высота и точность пушкинского стихотворения беспримерны, но и стихотворение Языкова, при некоторой чрезмерной патетичности, в целом выдержано в духе традиции.

Отметим еще раз, что образ пророка в соотнесенности с темой поэтического творчества таит в себе явные опасности и в излишней прямолинейности сравнения, и — иной крен — при использовании в качестве тропа в утрате глубинного смысла: поэт-пророк говорит истину, несет свое слово народу, «громит» пороки. Так, снимая духовное наполнение образа, порой поэты сводят смысл пророческого служения к обличению нравов или властей, к нравственной проповеди — это вырождение темы, побочный продукт ее развития, и именно этот аспект акцентировался в советском литературоведении. Или же — низшая точка в развитии образа, его профанация: пророк

становится иллюстративным образом для изображения портрета революционера, жертвующего собой, у Некрасова.

В целом в русской поэзии пророческая тема остается в высшей степени ответственной (как и любое обращение поэта к Священному Писанию) и плодотворной. В образе поэта в русской лирике будут традиционно осязаемы пророческие коннотации, то есть подчеркнута связь религиозного и поэтического служения и необходимость духовного преображения личности, — в созвучии со строгими требованиями епископа Игнатия (Брянчанинова). Кульминационные же стихотворения русских поэтов, перечисленные выше, выражающие их глубинные духовные прозрения, оказываются связанными генетически с пророческой линией в русской поэзии. Ведь прямое подтверждение призванности пророка к служению Богу — те видения, которые посылаются ему. Пророку подобает созерцать мироздание в мистическом переживании. Жанровая форма видения оказывается устойчивой в русской поэзии XIX столетия. Созерцание высшего и постижение истины, дарованное поэту свыше, словно сближают поэта с пророком, подчеркивая высокую религиозную значимость вдохновения.

Отношения поэта с Музой — отношения иной сферы, скорее душевной, чем духовной. В них нет грозного духа преодоления онтологической пропасти между Творцом и человеком. Муза близка душе поэта, она разговаривает с ним на равных, порой даже обретает интимные черты подруги поэта, она всегда нисходит, даже если изначально она предстает в своем божественном, космическом облике. Такова она в стихотворении Фета «Музе» (1882): «...заветная святыня, / На облаке, незримая земле, / В венце из звезд, нетленная богиня...». Однако она же является поэту, ее присутствие осязаемо, ее голос слышим: «Пришла и села. Счастлив и тревожен, / Ласкательный твой повторяю стих...» — поэту остается лишь записывать уже воплотившиеся в словесную плоть образы. «Надолго ли опять мой угол посетила, / Заставила еще томиться и любить?..» — она, «небесная», дарит «могучее дуновенье», «чистые помыслы», «вечно девственные слова». Муза не возносит поэта в небесные просторы, не дарит возвышенных созерцаний бытия и откровенных истин. Действительно, явление Музы есть симптом нисходящего характера переживания: дары Музы — способность выражения, а не постижения. Но и ее явление невозможно вне стихии возвышенного и небесного — Муза есть гостья божественного мира, есть высшая реальность, она в душах поэтов отзывается благоговением и светом;

так, согласно строкам Фета, «трепетный, коленапреклоненный» поэт благодарно приемлет посланные Музой дары.

Некрасовская Муза, предельно униженная женщина из стихотворения «Вчерашний день, часу в шестом...» или же истерическая и надрывно-страстная героиня стихотворения «Муза», есть образ, нарочито и предельно десакрализованный. Но и здесь не обойдется без «божественно-прекрасной минуты»: в образе «непонятной девы» все же не безнадежно редуцируется его духовная составляющая. И у Некрасова Муза, пусть не «в небесной красоте», но является — при точности использования образа — побудительницей к воплощению пережитого.

Явление Музы для поэтов связывается всегда с целой гаммой глубоких и тонких чувств; так, у Фета это тревога, преклонение, радость, счастье; в раннем пушкинском стихотворении «Муза» — радость и святое очарование. Эти чувства всегда индивидуальны и особенны, и они важны в стихотворениях о Музе, едва ли не первостепенны. Не духовное, хотя и проявленное в различной степени в стихах поэтов о Музе, но душевное начало доминирует в ситуации встречи поэта и его вдохновительницы и наставницы, и главное в ней — радость прикосновения к высшему и радость обретения слова.

Итак, поэт-пророк и поэт-собеседник Муз — образы библейский и античный — указывают, как и всякий образ, на некий первообраз, на высшую реальность, утверждают связь творчества с высшим бытием — художественного с духовным. Два образа выявляют в духовной природе творческого процесса особенные и различные грани: служение высшим ценностям, Истине в конечном счете, в одном — служение Красоте в другом; аспект религиозный подчеркнут в одном — эстетический в другом; восходящее стремление к горнему, к постижению идеи подчеркнуто в одном — нисходящее движение к земным формам, к воплощенности идеи в другом; но в обоих аспектах ощутима сопряженность с религиозной жизнью души поэта. Выявить особенные черты двух образов в творчестве того или иного поэта — значит приблизиться к тайне его духовной личности. Пластически изящный и тонкий образ Музы есть лик Красоты, живущей в душе поэта. Лик Правды — этически окрашенной истины в творчестве — воплощен в образе пророка, с присущей ему, в силу глубинной памяти образа, строгостью и суровостью. Духовная вертикаль, восхождение духа, подчеркивается в образе пророка, ибо к нему взывает глас свыше, зовущий к самоотречению во имя высше-

го; нисхождение к земному и служение ему в красоте — в образе Музы, которая, всецело пребывая в сфере искусства, учит поэта, например, игре на свирели или диктует ему его стихи.

Оба образных ряда, вошедших в арсенал поэтических средств русской классической поэзии: Бог и поэт-пророк, Муза и поэт — можно обнаружить почти у каждого поэта. В пристрастии, преимущественном обращении при осмыслении поэтом собственного дара к одному или к другому проявляется духовное и творческое своеобразие поэта; в обращении к тому или иному образу в определенный час — духовный строй лирического переживания. Взаимоотношения поэта со своим даром — с Богом и с Музой — во многом выявляют его поэтическую судьбу. Эти взаимоотношения могут быть весьма различны — от гармонических до трагических. Для каждого поэта характерны особые отношения со своим даром; творчество оказывается в той или иной соотнесенности с верой и с сердцем человека, с его разумом — полученное свыше включается с той или иной степенью глубины в жизнь личности. Эта соотнесенность творчества с бытием души может стать темой лирического осмысления, может быть вовсе не эксплицирована в поэтическом слове. Но она в значительной мере определяет и развертывание пути поэта, и закономерности его судьбы.

Далее будут прослежены три линии развития темы осмысления поэтами собственного дара — три драматические и столь различные ситуации в лирике трех поэтов: А. С. Хомякова, А. А. Фета и В. И. Иванова. Стоит оговорить, что для автора данной работы стихи подлинного поэта есть надежное свидетельство, более значимое для характеристики его духовного «я», чем слова и поступки житейского ряда, доступного для обозрения исследователя, чем слова писем и даже статей поэта. В творчестве в силу его онтологического статуса высказана правда более высокая и глубокая, чем та, что проявлена в текущем потоке действительности, — иначе и нельзя мыслить, если полагать, что творчество истоком своим имеет высшую реальность. Из укорененности творческого дара в Боге, Величайшем Художнике, следует также, что подлинность высказанного в стихах измеряется мерой их художественного совершенства.

Опережая развернутое далее, можно высказать и некоторые общие наблюдения, обозначить проявленную в стихах названных поэтов сопряженность темы творчества и темы пути поэта в целом — неразрывность поэзии и судьбы. Так, любое увлечение ролью пророка в стихах поэта на фоне православной традиции неизбежно вы-

явит духовную незрелость мысли, соблазн «любоначалия, змеи сокрытой сей»; но в жизни большого поэта подобное искушение может быть лишь фрагментарным. Отсутствие же образа пророка в поэзии — значимое отсутствие, как например у Фета, выявляющее специфику отношений поэта с собственным даром: творчество не подкреплено духовной цельностью, в нем не проявлена осознанная духовная вертикаль. Отсутствие образа Музы при очевидном внимании к образу пророка тоже характерично: стадия созидания форм оказывается на втором плане для поэта, всецело устремленного в религиозную сферу. Так, у Хомякова неудовлетворенная тоска по дару воплощения — это неназванная тоска по Музе.

Вяч. Иванов, опыт которого в осмыслении творчества нельзя не учитывать, говорил о гении и таланте — этим понятиям явно соответствуют обозначенные в предшествующих размышлениях ряды образов: гений есть сила, влекущая человека в мир первообразов, посылаемая Богом; талант же даруется Музой. «Есть художники, в которых гений преобладает над талантом; мыслимо и бесплодие гения. Ибо не гений плодоносен в художнике, а талант», — пишет Вяч. Иванов в статье «Спорады».<sup>25</sup> Можно сказать: поэт в стихах Хомякова не призывал Музы, не ждал ее дара — таланта, и огненность его гения осталась не вполне воплощенной. Поэт в стихах Фета не обращался к тому гению, ангелу, который, являясь, возносил бы его к Богу, и опыт прикосновения к горнему, явленный в стихах, был лишь опытом творческих воспарений, не став интенцией всей жизни. Сам же Вяч. Иванов, переживший глубочайшее увлечение пророчествованием в начальные годы творчества, обретет гармонию со своей Музой в зрелый период, явно отвергнув при этом опасную, выявившую всю свою прельстительность тему пророка.

В разнообразии драматических путей больших поэтов с их несомненными духовными взлетами, с их художественными достижениями вновь и вновь утверждает себя недостигаемость вершины, обозначенной в русской поэзии пушкинским обретением — гармонически-иерархическим соотношением религиозного и художественного, двух сфер жизни личности, духовной и творческой, данных в двух рядах образов: поэт с Богом и поэт с Музой. Это заданное православным контекстом культуры соотношение — служение Музы Богу — остается в русской поэзии ее благодатно дарованным обретением и ее предустановленной целью.

---

<sup>25</sup> *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 3. С. 114.

## Часть 1. А. С. Хомяков: единство веры и творчества

Для А. С. Хомякова, поэта-христианина,<sup>1</sup> характерно подчинение всей жизни служению религиозному идеалу — и мыслью философа и богослова, и поэтическим словом. Творческий мир поэта целен, в его стихах воплощается то христианское миропонимание, которое он утверждает как мыслитель. Периферийными и малозначительными для Хомякова были влияния, которые в советскую эпоху считались определяющими для понимания его творчества: немецкий идеализм, пантеизм, романтизм.<sup>2</sup> Если дух эпохи и накладывает на творчество поэтов свои искажающие черты, то в наименьшей степени ему был подвержен Хомяков. Свобода мыслителя и поэта от интеллектуальных мод и пристрастий его времени обеспечивалась укорененностью в том прочном, вневременном и универсальном, что называется духовной традицией.

В стихах Хомякова его христианское миропонимание воплощается не во всей полноте, и дело не только в том, что вообще в поэтическую форму востановимы, выразимы в художественных образах лишь отдельные аспекты духовного опыта. Поэтическое творчество Хомякова по сути своей фрагментарно, его стихотворения — не летопись внутренней жизни, но лишь отдельные свидетельства о событиях в сфере духовной. Приоритет духовной темы, преимущественное внимание в стихах к религиозной стороне жизни, склонность к философскому осмыслению и обобщенному выражению жизненных переживаний почти обрекают поэта на невозможность непосредственных лирических излияний и потому на фрагментарность самовыражения. За сорок лет творчества Хомяковым было написано, как известно, около ста стихотворений — так что он не относится к тем

---

<sup>1</sup> См.: Князев Г. Хомяков и граф А. Толстой // *Русский Вестник*. 1901. № 11; Матвеев П. Алексей Степанович Хомяков // *Русские поэты*. СПб., 1904; Глинский Б. А. С. Хомяков перед судом потомства // *Русские поэты*. СПб., 1904; Радлов Э. О поэзии Хомякова // Сергею Федоровичу Платонову ученики, друзья, почитатели. Сб. ст. СПб., 1911; Арсеньев Н. А. С. Хомяков // *Грани*. 1958. № 38; Ширяев Б. Н. Молитва за землю русскую (Хомяков) // *Религиозные мотивы в русской поэзии: Ломоносов — Пастернак*. Брюссель, 1960.

<sup>2</sup> См.: Сергиевский И. А. Хомяков // Венсвитин Д., Шевырев С., Хомяков А. Стихотворения. М., 1937; Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова // Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. Л., 1969; Маймин Е. А. А. С. Хомяков // Маймин Е. А. Русская философская поэзия. М., 1976.

поэтам, которые всю свою жизнь без остатка переливают в стихи. Но, с другой стороны, вряд ли правомерно упрекать поэта в тематической ограниченности: в поэзии Хомякова выразились многие аспекты его мировосприятия: восприятие тварного мира, природы и человека, мира высшего, любви и творчества; мистические, молитвенные и пророческие переживания, размышления об исторических судьбах России и Европы — набор тем весьма значительный, вопреки существующему мнению об узости творчества Хомякова-поэта.<sup>3</sup> При этом каждой из названных тем посвящены лишь немногие стихотворения, но почти любое из них содержит в свернутом виде целую концепцию.

Тема поэзии, одна из важнейших для Хомякова, воплощается в целом ряде стихотворений. Вдохновение как высочайшая ценность — это для Хомякова отнюдь не заимствованная романтическая в немецком духе тема. Поэты-любомудры, получившие от немецкой культуры импульс к собственному творчеству, претворяли ее темы и мотивы (как философские, так и поэтические) в духе собственной традиции, выбирая и сами темы по принципу избирательного сродства. Синергичная природа творчества, глубоко осмысленная в святоотеческом учении, действие высших сил в творчестве человека становится темой стихотворных размышлений Хомякова, которые по духу, вопреки существующему мнению, далеки от романтических увлечений эпохи.

Мысль о романтическом характере темы поэта у Хомякова обосновывал в начале XX века Н. А. Котляревский: «Хомяков слагал в те годы (речь идет о ранних стихах поэта. — Т. К.) молитвы в честь богини-фантазии и ее жреца, таинственного избранника небес, совершающего на земле свою великую, ему самому иногда непонятную миссию. Мотивы этих первых песен Хомякова не оригинальны: они навеяны Шиллером, Гете, немецкими романтиками...».<sup>4</sup> Это мнение будет повторено советскими исследователями. Например, Л. Гинзбург, отмечая, что именно образ поэта придает единство ли-

---

<sup>3</sup> Это мнение сложилось еще в дореволюционной критике. Например, Н. А. Котляревский пишет о Хомякове: «Известная узость этого поэтического таланта несомненна. Можно, будучи настоящим и даже большим поэтом, не выходить из сферы довольно замкнутых чувств и отзываться лишь на некоторые голоса природы и жизни» (*Котляревский Н. А. А. С. Хомяков как поэт // Русская мысль. 1908. № 10. С. 10*).

<sup>4</sup> *Котляревский Н. А. Хомяков как поэт. С. 6.*

рике Хомякова, пишет: «Хомяков выразил основы шеллингианской эстетики: искусство — это воплощение бесконечного в конечном; самая вселенная — художественное произведение Бога. Поэт — провидец, носитель высшего познания и откровения, гений, творящий новые миры».<sup>5</sup> Здесь действительно перечислены штампы романтического сознания. Однако мысль о том, что мир есть художественное творение Бога, принадлежит христианскому преданию и лишь отчасти актуализируется Шеллингом. Что же касается Хомякова, то его идеи стоит понять более точно: поэт не просто носитель неких откровений, он, по Хомякову, есть носитель христианского откровения и призван к религиозному служению. Мы не найдем в хомяковской концепции творчества мысли о том, что гений творит новые миры, слово «гений» ему вообще чуждо.

Уже в раннем стихотворении «Поэт» (1827) вдохновение описано как реальное воздействие высшего мира:

... Луч небесный  
На перси смертного упал,  
И смертного покров телесный  
Жильца бессмертного приал...

Поэт, движимый этим воздействием, исполняет предначертанное: дает земле «голос стройный», «творенью мертвому язык», становится голосом земли, выражает то, чего она сама выразить не может, — сущность ее бытия. В соответствии с христианской традицией, как когда-то было доверено Адаму нарекать имена всей твари, то есть выявлять ее истинное существо, так и поэту предначертано Богом выразить душу всего тварного мира. Эта идея Хомяковым продумана глубоко и лаконично выражена в стихотворении «Поэт». Дело поэта — не творить новые миры, как это звучало у немецких романтиков, но в соответствии с православной традицией петь «Богу гимн». Это задание — восхищенная песнь Богу — дано из всего тварного мира лишь человеку, по его богоподобию.

В стихотворении «Сон» (1828) также идет речь о высоком значении поэта:

В певце на все свое творенье  
Всевышний положил венец.

---

<sup>5</sup> Гинзбург Л. Русская лирика 1820—1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1961. С. 68.

В песне певца «слышен был и тайный глас природы, / И смертного горе парящий дух» — здесь звучит мысль о том, что песня выражает сущность природного мира и сущность человеческой жизни — стремление к горнему. Стоит обратить внимание на последнее: не душу человека, но именно дух в его стремлении к высшему должен быть «слышен» в творениях поэта. Именно поэтому певец увенчан Творцом как высшее в его творении. Лишь человеку даровано сознательное творческое усилие для преобразования себя, а значит, и мира. Эта христианско-платоническая интенция души — к горнему, устремленность от мира земного к миру высшему выражена в стихах Хомякова со всей безусловностью предпочтения мира небесного миру здешнему.

Бог как источник вдохновения — эта тема звучит в стихотворении «Два часа» (1830). Дар творчества, высший из Божьих даров, не подчинен желанию поэта. Его явление подобно огненной струе, оно есть луч божественного света, который дарит поэту «час блаженства». Этот «час» описан в первой строфе стихотворения — способность воплощения в слове постигнутого. Отсутствие этого дара есть «час страдания» — ему посвящены вторая и третья строфы; и описание этого «часа» становится основной темой стихотворения: более ярко, чем радость вдохновения, здесь описывается мука отсутствия вдохновения. Если оно не даруется, певец остается нем, несмотря на то что в душе его живет целый мир чувств, мыслей и образов, ведь сам от себя поэт творить не может, даже если и чувствует «всю роскошь дивную созданья».

Стихотворение «Вдохновение» 1831 года («Лови минуту вдохновенья...») продолжает прежнюю тему, вновь утверждается высокая цена Божьего дара, который всегда является непредусмотренно и мгновенно, и важно не потерять этот миг: «Лови минуту» — звучит вновь, ибо она

...Пролетает  
Как молнии яркая струя;  
Но годы целые вмещает  
Она земного бытия.

Этот предельно напряженный миг озаренья важно не упустить из-за приверженности миру земному. Противопоставляя «небесный дар» творчества как истинную ценность суете и ничтожности дольного мира с его мнимыми дарами, угашающими вдохновение, поэт, опять же более ярко, чем вдохновение в первой части стихотворения («Лови минуту вдохновенья...»), описывает лишение вдохновения во вто-

рой части («Но если раз душой холодной / Откинешь ты небесный дар...»). Наказание поэту, пропустившему Божий призыв, как и в «час страдания», — творческое бесплодие души. Более не будет благодатных даров: «не снидет» роса поэзии священной, небеса «не распахнутся» — если земные помыслы победят духовные устремления:

...сердце бедное иссохнет —  
И нива прежних дум твоих,  
Как степь безводная, заглохнет  
Под терном помыслов земных.

Духовная индивидуальность поэта выражается в этом круге мыслей: каждый луч вдохновения для него Божий дар воистину, он бесценен и уникален, в нем истинная жизнь души и духа, и нет страшнее угрозы, чем лишение этого дара. Страх потерять его — то есть лишиться творческого начала, весьма глубок, он, безусловно, пережит в личном опыте поэта, как пережита и суровость наказания. Здесь нечто подобное — при всей онтологической разнице — богооставленности в опыте святых, переживших ранее богоявление, как например в житии св. Силуана Афонского. Велики и муки поэта, ибо и он хорошо знает, что именно он теряет, всю значимость утраты. Его разум находит причину: дар уходит, он отнимается по причине искаженности его собственной души, как результат ее несовершенства: если «в суете земли бесплодной / Потушишь вдохновенья жар...», останется только «безводная степь». Так у Хомякова всерьез и безусловно отождествляется творческое вдохновение и благодатное Божье прикосновение в жизни поэта и певца.

Источником вдохновения в стихотворении «Два часа» является Бог, Он посылает «огненную струю» в грудь поэта в «час блаженства», и тогда его дух легко воспаряет к горнему. Страдание связано именно с этапом нисхождения — с воплощением переживаемого, именно для его словесного выражения в «час страдания» не посылается вдохновения, и не посылает его — Аполлон, «Феб скупой». Античный традиционный образ вдохновения включается в христианский контекст без всякого столкновения образов:

Но звуков нет в устах поэта,  
Молчит окованный язык,  
И луч божественного света  
В его виденья не проник.  
Вотще он стонет иступленный:  
Ему не внимлет Феб скупой...

Так переживание «роскоши создания» — восхищения творением в одинокий ночной час, увы, остается бесплодным: «образы и сны» поэта, «его виденья», «мир новорожденный» в его душе — все это дарованное духовное богатство не обретает словесной плоти, восхождение духа не сменяется творческим и радостным нисхождением, для которого тоже нужен «луч божественного света». Этот луч, не осветивший видения, можно было бы назвать не явившейся на призыв поэта Музой, так что не случайно здесь «виновник» муки поэта обозначен на точном поэтическом языке именем Феба.

У Хомякова есть и своего рода «Пока не требует поэта...» — стихотворение «Отзыв одной даме» (1828), где, так же как у Пушкина в размышлении о преображающем воздействии вдохновения, употребляется образ Аполлона. Хомяков описывает вдохновенную Аполлоном, созерцающую грядущее языческую пророчицу:

Когда Сивиллы слух смятенной  
Глаголы Фебовы внимал,  
И перед девой исступленной  
Призрак грядущего мелькал, —  
Чело сияло вдохновеньем,  
Глаза сверкали, глас гремел...

Сивилла же, оставленная богом, становится бессильной и неузнаваемой — таков следующий ход в развитии поэтической мысли. Далее, в логике стихотворения, приводится параллельная контрастная ситуация: поэт воистину живет в состоянии творческого подъема, он «в эти дни / Вмещает все существованье...», но, погруженный в жизнь светскую, он лишь смутно грезит — «слаб и утомлен». Счастье и напряженность творчества как воплощения есть высшая ценность в ситуации этого стихотворения, где поэт сопоставляется с языческой пророчицей в общности не столько духовного взлета — созерцания будущего, сколько низводящего импульса: «глас гремел», прозрения обретали плоть и изливались в словах, благодаря тому что «Фебовы глаголы» внятно звучали в душе. Этому счастливому интенсивно-творческому состоянию противопоставлены бессильные, то есть невоплощенные, грезы обыденной жизни поэта, не озаренной божественным лучом.

В целом же античность и ее образы не имеют существенного значения в мире поэта, и стоит отметить в связи с темой античности

лишь еще одно короткое стихотворение «Подражание древним» (1830), опять же посвященное Аполлону:

Много сильных богов восседает в горнем Олимпе,  
Все же подвластны они воле Фортуны слепой;  
Феб златовласый один от дерзкой Фортуны свободен,  
Жертвы ему одному гордый приносит певец.

Так поэт обосновал свое обращение к образу Аполлона при равнодушии к иной античной символике, вложив в этот образ близкую ему мысль о свободе творчества, которая выше судьбы. Образ же Музы-вдохновительницы остался ему вовсе чужд: его изящная женственность и нарочитая традиционность кажутся неуместными в контексте мужественной и строгой поэзии Хомякова. Поэт даже в ее нисходящей составляющей энергичность творчества выражает в мужественном образе Аполлона, дерзко противопоставившего себя Фортуне, а не в мягком женственно-пластичном облике Музы, послушествующей Аполлону. Уйдет ли непризнанная и непризванная Муза, «тихо зарыдав», отвернется ли от гордого поэта? Отзовется ли «часом страдания», обреченностью гения на мучительную невоплощенность, именно это неосознанное поэтом непризнание специфики художественного — светского, а не религиозного творчества?

Именно «пророческие» образы станут органичными для воплощения темы творчества в предпочтенной поэтом его религиозной, а не эстетической составляющей. Уже в стихотворении Хомякова «Поэт» (1827) песнь поэта есть «Богу гимн». «Вдохновение» (1828) утверждает необходимость опыта страдания, опыта слез для истинного творчества:

Тот, кто не плакал, не дерзни  
Своей рукой неосвященной  
Струны коснуться вдохновенной:  
Поэта званья не скверни.  
Лишь сердце, в коем стрелы рока  
Прорыли тяжкие следы,  
Святит, как вещий дух пророка,  
Свои невольные труды.  
И рана в нем не исцелеет,  
И вечно будет литься кровь;  
Но песни дух над нею веет  
И дум возвышенных любовь.

Как «вещий дух пророка» освящает его слова, так страдающее сердце поэта — его творения. Образ пророка (как и языческой пророчицы) используется здесь поэтом лишь ради сопоставления, выявляющего фрагментарное сходство пророчествования и поэтического творчества: слезы души в поэзии как освещающее начало сравниваются с воздействием божества на дух пророка. Значение слез, освещающих поэзию, иллюстрируется и образом дерева в аравийской пустыне, из глубокой раны которого течет, подобно слезам, благоухающая роса — «небес любимый фимиам»,<sup>6</sup> и в обобщении этой строки страдание и питаемое им творчество выявляет свой сакральный смысл.

В зрелые годы эти образы — пророк и Бог — обретают особенное значение для Хомякова. Можно сказать, что Бог, Творец, Всевышний, Христос — центральные образы в его творчестве: к Богу и о Боге говорит поэт в большинстве своих стихотворений. Пророческое самочувствие в зрелые годы действительно характерно для поэта, который знает: Истина существует, Она явилась в мир и открыта всем, но мир Ее не видит и живет во тьме. Если юношеские стихи поэта отразили тоску по безусловному удостоверению в Истине, то стихи зрелых лет свидетельствуют о том, что оно было получено. Теперь стремление к бессмертию уже не мучает поэта своей неисполнимостью, как это отзывалось в некоторых ранних стихотворениях (в «Желании покоя», например). Так, лишь созданием фантазии было видение в одном из юношеских стихотворений «Три стакана шампанского» (1828), где впервые в шутивно-сниженном виде прозвучала тема видений: «Налейте мне еще один стакан! / Тогда рассеется туман, / И яркими чертами света / Увидит светлый взор поэта / Другого мира чудеса; / Увидит новые творенья, / Другие земли, небеса, / Мечты восторженной виденья!» Эта шутка, впрочем, характерна: шампанское вдохновляет юного поэта на возвышенные фантазии о других мирах. Поэт горько и дерзко шутит о сокровенном и неисполнимом: навстречу нетерпеливому взору небеса не спешили распахиваться.

---

<sup>6</sup> О стихотворении «Вдохновение» Н. А. Котляревский писал: оно «не из лучших, но в нем нельзя не отметить новизны поэтического образа. Характерно в этом стихотворении сравнение песни поэта с ладаном — это сочетание молитвенного настроения с вдохновением, сочетание, которое потом было оправдано всей поэзией Хомякова» (*Котляревский Н. А. Хомяков как поэт.* С. 6).

Все будет иначе в зрелые годы. Одно из наиболее значительных стихотворений, «Видение» 1841 года, которое может быть поставлено в ряд кульминационных произведений великих русских поэтов, названных выше, сообщает о переживании, подобном тем видениям, которые посылались пророкам и являлись свидетельством избранности и предопределенности к служению.

Оно начинается пейзажным фрагментом:

Как темнота широко воцарилась!  
Как замер шум денного бытия!...

С самого начала задается тема покоя и свободы, обретенных благодаря глубокой вере и смирению души. Это понимание свободы и покоя (отличное от лермонтовского) органично в православном контексте, так оно выражено в словах преп. Макария Оптинского: «Истинный покой рождается от истинного смирения».<sup>7</sup> Это состояние души в ситуации стихотворения обретает черты глубины и полноты бытия: к творчеству, цветению мысли, добавляется и счастье — глубина покоя связана с глубиной счастливой любви:

...Как сладостно дремотою забылась  
Прекрасная, любимая моя!...

Здесь счастье соединяется с переживанием духовного прозрения — редчайшее в русской поэзии сочетание, и оно становится фоном для будущего потрясающего переживания.

Что пронеслось как вешнее дыханье?  
Что надо мной так быстро протекло?  
И что за звук, как арфы содроганье,  
Как лебедя звенящее крыло?  
Вдруг свет блеснул, полнеба распахнулось;  
Я задрожал, безмолвный, чуть дыша...  
О, перед кем ты, сердце, вострепнулось?  
Кого ты ждешь? — скажи, моя душа!

Веянье воздушное, тончайший звук, переданный в удивительных образах: арфы содроганье, звенящее крыло лебедя — наконец, свет

---

<sup>7</sup> Душеполезные поучения преподобных оптинских старцев. Изд. Введенской Оптиной пустыни, 2003. Т. 2. С. 57.

блестящий в полнеба, безмолвие и трепет души. И далее — явление Того, Кого ждет душа:

Небесный друг, мой благодатный гений,  
Опять, опять ко мне явился Ты!  
Все та ж весна ланиты оживленной,  
Все тот же блеск Твоих эфирных крыл,  
И те ж уста с улыбкой вдохновенной;  
Все тот же Ты: но Ты не то, что был.

Этот финал строфы прояснится в следующей:

Прекраснее, и глубже, и звучнее  
Твоих речей певучая волна...

Грозный и прекрасный Ангел у Хомякова есть тот Божий посланник, кто посылает творческий дар, и к этому небесному существу, потрясающему душу своими явлениями, обращена молитва поэта о вдохновении, понятом в точном исконном значении этого слова: вдохновение есть дуновение духа.

Склонись ко мне, возьми меня из праха,  
По-прежнему мечты благослови!  
По-прежнему эфирным дуновеньем,  
Небесный брат, коснись главы моей;  
Всю грудь мою наполни вдохновеньем;  
Земную мглу от глаз моих отвей.

У Пушкина, как и впоследствии у А. Толстого, в их вершинных стихотворениях этот этап встречи с существом мира высшего тоже отмечен: является «шестикрылый серафим» у Пушкина, «Любови крылья» возносятся у А. Толстого — но само переживание встречи в обоих стихотворениях почти не описано. У Хомякова же речь идет именно об этом потрясающем мгновении; у Жуковского было нечто близкое — явления гения, ангела описаны в нескольких стихотворениях, но как бы туманно и мягко, без этой грозной мощи видения, которое обновляет бытие поэта. «Восстань, пророк...» — здесь этот призыв осуществлен:

И полный сил, торжественный и мирный,  
Я восстаю над бездной бытия...  
Проснись, тимпан! Проснись, голос лирный!  
В моей душе проснись, песнь моя!

Внемлите мне, вы, страждущие люди;  
Вы, сильные, склоните робкий слух;  
Вы, мертвые и каменные груди,  
Услыша песнь, примите жизни дух!

Воздействие встречи — торжество и мир в душе поэта. Это особенное, характерное для Хомякова сочетание, оркеструющее тему вознесения над мирским (как возможно в мире поэта и характерно для него сочетание на разных уровнях души гордости и смирения, мужества и смирения). Духовное торжество приобщения к миру высшему и одновременно пробужденность звуков и слов — так рождается стихотворение, в котором воплощается осуществленное упование: небеса разверзаются и переживание сопровождается творческой силой для его воплощения. Все стихотворение есть не что иное, как история создания вдохновенного стихотворения.

Пророческое самоощущение здесь выражено и в образах тимпана и лиры: пророки в Ветхом Завете изображаются с постоянными атрибутами, символика которых многогранна, — это псалтирь, тимпан, свирель, труба и гусли: «...сонм пророков, сходящих с высоты, и пред ними псалтирь и тимпан, и свирель и гусли, и они пророчествуют» (1 Цар. 10: 5); «Радостно пойте Богу... возьмите псалом, дайте тимпан, сладкозвучные гусли с псалтирью; трубите... трубою...» (Пс. 80: 2). Согласно комментариям святых отцов, Бог предлагает здесь божественное учение (псалом) и просит всего человека: тимпан, то есть барабан, изготовленный из кож, означает здесь тело человека; псалтирь и гусли — дух и душу. Так что стихи Хомякова здесь можно интерпретировать, как и слова псалмопевца: «действуйте умом и телом так, чтобы радовать Бога».<sup>8</sup> Поэт призывает себя служить Богу всем своим существом и своей песнью.

А далее он обращается к людям с призывом внимать его песне и принять в ней «жизни дух». Здесь нельзя не отметить некоторую чрезмерность восторга и пророческого пафоса в кульминации финальных строк. Поэт как податель духа жизни — не особенное ли здесь тонкое искушение все того же опознанного Пушкиным «любоначала, змен сокрытой сей...»?<sup>9</sup>

Так или иначе здесь выражена поэтом жажда передать всем то самоочевидное, что так ослепительно открывается ему самому. Быть

---

<sup>8</sup> Толковая Псалтырь Евфимия Зигабена. Изъясненная по свято-отеческим толкованиям. Репр. изд. М., 1993. С. 28.

может, в «Видении» описано самое глубокое переживание из всех тех, которые мог доверить стихотворным строкам поэт: глубинное желание его души, желание служить Богу своим поэтическим словом подтверждается в осуществленном уповании, в экстатическом переживании встречи с существом мира высшего. Этот экстатический дух, чрезмерная патетичность есть некое побочное проявление той духовной серьезности, которая была свойственна всем любовникам («архивным юношам», казавшимся Пушкину «чопорными»). Подобная восторженность не в первый раз прорывается в стихах Хомякова. В юности любовь к миру, к его красоте, ко всем его стихиям, жажда обнять весь мир также выразились однажды в преувеличенно-патетической форме стихотворения «Молодость», что дало критикам повод увидеть здесь в страстной готовности обнять весь мир — пантеистическое миропонимание. Конечно, ничего пантеистического не было в глубоком и серьезном теизме Хомякова, в его православной вере. Но дух трезвости и смирения (как и переоценка гордости: не высокое достоинство личности, но искушение мыслящего духа) дается не сразу, а в трудных опытах жизни.

Тема пророка интенсивно звучит в стихах Хомякова в 1850-е годы, когда поэту было суждено пережить самый глубокий и мучительный для него удар — смерть жены. Радость жизни остается для поэта в прошлом, в настоящем — служение Истине, подчинение этой цели всей жизни.

Стихотворение — «Как часто во мне пробуждалась...» (1856) — по признанию Хомякова, самое личное его стихотворение.

Как часто во мне пробуждалась  
Душа от ленивого сна,  
Просилась людям и братьям  
Сказаться слезами она!

Как часто, о Боже! Рвалася  
Вещать Твою волю земле,  
Да свет осияет разумный  
Безумцев, бродящих во мгле!

Как часто, бессильем томимый,  
С глубокой и тяжелой тоской  
Молил Тебя дать им пророка  
С горячей и крепкой душой!

Молил Тебя, в час полуночи,  
Пророку дать силу речей, —  
Чтоб мир оглашал он далеко  
Глаголами правды Твоей!

Молил Тебя с плачем и стоном,  
Во прахе простерт пред Тобой,  
Дать миру и уши, и сердце  
Для слушанья речи святой!

Троекратное «как часто» рефреном начинает три первые четверостишия (подобные повторы характерны для хомяковских композиций) — душа пробуждалась, просилась «сказаться» людям, рвалась вещать Божью волю; далее «как часто» — «молил Тебя...», троекратно повторенное. Построение стихотворения тщательно продумано, как обычно бывает у Хомякова, ценящего стройность поэтического слова («голос стройный»). Повторы здесь смыслоносны, это молитвенные обращения к Богу с нарастающим напряжением. Здесь выражается самый сокровенный порыв души поэта — вещать земле Божью волю, чтобы тех, кто во мгле, осиял свет Истины. В действительности речь идет о жажде пророческого служения, это и есть глубочайшая интимно-личная тема поэта. Его душа мучается в мире зла о своих ближних, которые «бродят во мгле» (как у псалмопевца: «Не знают, не разумеют, во тьме ходят; все основания земли колеблются...») (Пс. 81: 5). Из осознания своего бессилия сделать что-либо для людей рождается обращенная к Богу настойчивая, неотступная молитва.

Итак, воля к подвигу самопожертвования выражена в первой половине стихотворения. Человеческой воле должна ответить воля Божья, и именно об этом ответе, по сути, о синэргийной встрече молит поэт, о том, без чего для поэта жизнь есть длящийся «час страданья». Сущность прошения высказана в третьей строфе: «молил Тебя» дать людям пророка. Поэт как бы говорит: я готов стать пророком по Твоей воле — Ты же пошли людям пророка, я ли это буду или не я, но пусть это будет пророк «с горячей и крепкой душой», «с силой речей», которого бы услышал мир.

Это молитва воистину из глубины — «с глубокой и тяжелой тоской», «с плачем и стоном», «во прахе... пред Тобой». Поэт, который никогда о самом себе, о спасении своей собственной жизни, к Богу не взывал, даже во время битвы, как признается он в одном из стихотворений, — взывает к Нему неустанно, моля даровать ему

путь пророческого служения миру, путь жертвы. Характерно, что речь ведется в прошедшем времени: я молил Тебя послать меня (или не меня) на пророческий подвиг... Мысль здесь завершается именно многоточием. Далее, быть может, должно следовать: но Ты... Невысказанная горечь или упрек? Ведь мир не переменялся, пророк, которого все бы услышали и узрели Истину, не явился. Быть может, иначе: мою готовность Ты сам, Господи, веши, и Твоя да будет воля. В любом случае самое сокровенное стихотворение осталось недоговоренным — и в этом сила его воздействия. Здесь недоговоренность свидетельствует о духовной зрелости и трезвости, ведь молитва поэта о себе, о собственном прикосновении к горнему, о надежном свидетельстве, как мы знаем, не осталась тщетной. Но сейчас об этом — ни слова. Важно другое, к чему устремлена вся душа и жизнь поэта, — духовное преображение мира.

Поэтическое слово, по Хомякову, есть прежде всего славословие. Дарованная свыше, обретенная в результате молитвенных прошений способность творчества превращается в благодарственную песнь. Как славит Бога все творение, так поэт, подобно псалмопевцу и пророку, возносит хвалу Богу, вторя одному из лейтмотивов Псалтири: «Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних» (Пс. 148: 1); «Хвалите Бога во святых Его» (Пс. 150: 1). Самая трогательная, умиленная хвала Богу в поэзии Хомякова — это его «Вечерняя песнь». В этом стихотворении реализуется то творческое задание, которое поэт провидел еще в юности, — за весь мир петь хвалебную песнь.

Солнце сокрылось; дымятся долины;  
Медленно сходят к ночлегу стада;  
Чуть шевелятся лесные вершины,  
Чуть шевелится вода.

Ветер приносит прохладу ночную;  
Тихою славой горят небеса...  
Братья, оставим работу денную,  
В песни сольем голоса...

Ночь на востоке с вечерней звездой;  
Тихо сияет струей золотою  
Западный край.

Господи, путь наш меж камней и терний,  
Путь наш во мраке... Ты, свет невечерний,  
Нас осияй!

В мгле полунощной, в полуденном зное,  
В скорби и радости, в сладком покое,  
В тяжкой борьбе —

Всюду сияние солнца святого,  
Божия мудрость и сила и слово,  
Слава Тебе!

В этой вечерней песне звучит не ветхозаветная хвала Творцу за его непостижимость, за мощь и славу Его дел; евангельская тональность здесь очевидна — тихость и кротость уставшего сердца, славящего Бога в своем страдании. Стихотворение написано в 1853 году после смерти жены поэта. Сердце прозревает Божью мудрость и славу везде, во всех проявлениях жизни; даже в скорбях и во мраке земном сияет для поэта Свет невечерний. В стихотворении звучит тот же просветленно-печальный тон, что в вечернем богослужении, и поэт призывает здесь в молитвенном песнопении вечерни «слить голоса». Он писал об этих стихах: «Они не переложение церковной песни, но отчасти напоминают чувство, которое выражено в песне „Свете Тихий”». <sup>9</sup> Именно отчасти, поскольку пронзительная лиричность стихотворения лишь отталкивается от лирического тона церковного песнопения. Тишина и кротость доминируют и в угасающем пейзаже — прелюдии (два плавно текущих четверостишия), и в молитве души (динамически-эмоциональные трехстишия). Итоговое «Слава Тебе!» звучит в скорби как «Слава Богу за все», венчающее и чин отпевания; и это просветленная скорбь, даруемая лишь безусловной верой в Христа умершего и воскресшего.

Как в этом лирическом шедевре, так и в стихотворении «Воскресение Лазаря», <sup>10</sup> первом, написанном после смерти жены, звучит хвала Богу:

О Царь и Бог мой! Слово силы  
Во время оно Ты сказал, —  
И сокрушен был плен могилы,  
И Лазарь ожил и восстал.

Молю, да слово силы грянет,  
Да скажешь «встань» душе моей —  
И мертвая из гроба встанет,  
И выйдет в свет Твоих лучей;

<sup>9</sup> Цит. по: *Кожин В. В. Поэты тютчевской плеяды.* М., 1982. С. 386.

<sup>10</sup> *Хомяков А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. Трагедии и стихотворения.* М., 1900. С. 247.

И оживет, и величавый  
Ее хвалы раздастся глас  
Тебе — Сиянью Отчей славы,  
Тебе — умершему за нас!

В этом стихотворении звучит молитва о самой возможности хвалы, о воскресении души, ибо жизнь души — это и есть хвала Богу. Так в тяжелейшем испытании поэт по-христиански безупречен: в скорби он молит о хвале — вопреки страданию.<sup>11</sup> Об этой черте, не вполне точно названной «оптимистичностью мироощущения»,<sup>12</sup> как отличающей Хомякова от других славянофилов, пишет Б. Ф. Егоров, приводя свидетельство дочери поэта М. А. Хомяковой: «Вообще он любил жизнь и все Богом созданное и всякую человеческую радость».<sup>13</sup>

Отражается в стихах Хомякова и та черта образа пророка, которую обозначил Пушкин, — призванность «глаголом жечь сердца людей», взывая к совести человека. Эта тема звучит в стихотворениях, посвященных теме России, о чем не раз писалось исследователями, и в иных — например, в стихотворении 1856 года «По прочтении псалма», которое есть шедевр в своем роде. Это не переложение псалма в духе устойчивой традиции, но глубокое поэтическое обобщение. Как в 49-м псалме, речь ведется от имени Бога, обращающегося к своему народу:

Земля трепещет: по эфиру  
Катится гром из края в край.  
То Божий глас; он судит миру:  
«Израиль, мой народ, внимай!...»

Далее в стихотворении следует мастерски выстроенное слово грозного Бога, Судьи мира. Здесь возвышенно-грозные ветхозаветные интонации подчеркивают малость человеческих суетных даров:

Израиль, ты Мне строишь храмы,  
И храмы золотом блестят,  
И в них курятся фимиамы,  
И день и ночь огни горят.

---

<sup>11</sup> Страдание, разочарование, грусть — эти темы излишне настойчиво акцентирует в стихах Хомякова В. Греков. См.: *Греков В. Стезею нагорною* // Альманах «Поэзия». 1989. № 54.

<sup>12</sup> *Егоров Б. Ф. Поэзия А. С. Хомякова. С. 35.*

<sup>13</sup> Там же. С. 34.

Далее разворачиваются образы этого четверостишия — в соответствии с каждой строкой: храмы, золото, фимиам, огонь — в четырех вопросах. Первый из них:

К чему Мне ваших храмов своды,  
Бездушный камень, прах земной?  
Я создал землю, создал воды,  
Я небо очертил рукой;  
Хочу, и словом расширяю  
Предел безвестных вам чудес;  
И бесконечность созидаю  
За бесконечностью небес.

Далее: «К чему мне золото?»; «К чему куренья?»; «К чему огни?». Всем человеческим дарам противопоставляются возвышенные образы Творения мира, причем образы самобытные, оригинальные, не взятые впрямую из Шестоднева, но в его духе. Человеческому золоту противопоставляется «огнем расплавленный металл» земных недр, лишь «плеском пламенной волны» которого являются золото и серебро. «Куреньям» — ароматы земных цветов:

...Преодо мною  
Земля со всех своих концов  
Кадит дыханьем под росой  
Благоухающих цветов.

Огням противопоставлены живые огни — звезды. И далее вывод-проповедь:

«...Твой скуден дар. — Есть дар бесценный,  
Дар, нужный Богу твоему:  
Ты с ним явись, и, примиренный,  
Я все дары твои приму.  
Мне нужно сердце чище злата,  
И воля крепкая в труде,  
Мне нужен брат, любящий брата,  
Нужна мне правда на суде».

Чистое сердце, воля, любовь, правда — вот те ценности, которые проповедует поэт-пророк, воспроизводя Божий глас, и это уже не ветхозаветные ценности, но христианские, и при этом самые значимые для Хомякова, с особенной тональностью его веры.

Приведем здесь 49-й псалом в той его части, от которой отталкивается поэт при создании стихотворения. Это один из немногих псалмов, в которых, как в писаниях пророков, говорит Господь, обращаясь к своему народу (в большинстве псалмов к Господу обращается человек с хвалой, мольбой, покаянием).

Псалом Асафа.

1. Бог Богов, Господь возглаголал и призывает землю, от восхода солнца до запада. <...>
7. «Слушай, народ Мой, Я буду говорить; Израиль! Я буду свидетельствовать против тебя: Я Бог, твой Бог.
8. Не за жертвы твои Я буду укорять тебя; всесождения твои всегда предо Мною.
9. Не приму тельца из дома твоего, ни козлов из дворов твоих;
10. Ибо Мои все звери в лесу, и скот на тысяче гор.
11. Знаю всех птиц на горах, и животные на полях предо Мною.
12. Если бы Я взалкал, то не сказал бы тебе, ибо Моя вселенная и все, что наполняет ее.
13. Ем ли Я мясо волов и пью ли кровь козлов?
14. Принеси в жертву Богу хвалу и воздай Всевышнему обеты твои;
15. И призови Меня в день скорби; Я избавлю тебя, и ты прославишь Меня. <...>
23. Кто приносит в жертву хвалу, тот чтит Меня, и кто наблюдает за путем своим, тому явлю Я спасение Божие».

Мы видим, что ход развития мысли в стихотворении и соответственно его композиция, с четырехкратностью вопрошаний и противопоставлений, с параллельностью четырех частей и с итоговым выводом, заключающим в себе заповедь, — это совершенно оригинальное построение, с соблюдением духа, но не буквы первоисточника. В псалме Господь повелевает принести в жертву хвалу Богу, обеты, молитвы и наблюдение за путем своим. У Хомякова же проповедь иная — чистое сердце, сильная воля, любовь к братьям и правда на суде — те добродетели, которые могут сделать служение Богу действительным служением миру.

Стоит отметить, что в самом назывании добродетелей сказывается явный сдвиг от ветхого к новому: прежде всего братская любовь и три иные, иначе звучащие, чем в Ветхом Завете. Так, в нем о «чистом сердце» говорится лишь в Псалтири, и притом всего несколько раз: «Кто взойдет на гору Господню?... Тот, у которого руки не повинны и сердце чисто...» (Пс. 23: 3); «Сердце чистое сотвори во мне, Боже, и дух правый обнови внутри меня» (Пс. 50: 12). Именно последнее стало общеизвестным, ибо 50-й покаянный псалом —

один из любимых в христианскую эпоху, вошедших в богослужение псалмов. Но несравненно чаще в Ветхом Завете встречаются иные сочетания: мудрые сердцем, правые сердцем, а также: надменные, коварные, жестокие, развращенные сердца. В Новом же Завете чистота сердца — одна из важнейших ценностей, данная в Нагорной проповеди, в заповедях блаженства: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5: 8).

Воля всегда в Ветхом Завете — Божья воля, о воле человеческой речь идет лишь в первом псалме: «Но в законе Господнем воля его...». Для Хомякова сильная воля — это существенное качество, необходимое поэту-воину, поэту-рыцарю, защищающему веру в эпоху безверия. Правда и правда на суде в Ветхом Завете также всецело принадлежат Богу. Хомякову важна «правда на суде» как общественная добродетель,<sup>14</sup> связанная с действием христианина в мире. Таким образом, поэт, следуя пророческому духу псалма, тем не менее вкладывает в него (следуя и традиции переложения псалмов в русской поэзии) содержание, ему лично близкое и по духу христианское.

Свой неустанный труд во имя Христово, в котором поэтическое творчество сочетается с делами христианина, поэт подытоживает в одном из последних стихотворений опять же в пророческой тональности.

Когда-то в ранние годы юный поэт так рисовал себе свою будущую жизнь: «Спокойно будем жить, / И каждый миг нам будет наслажденья / И радости живейшие дарить...» — жизнь мыслилась как тихий светлый ручей в этом «Послании к другу» (1822), варьирующем привычные темы дружеских посланий (в их числе: храм дружбы, алтарь музам — единственный раз появился в творчестве поэта этот образ, как мимолетная дань традиции). В действительности жизнь поэта разворачивается как неустанный труд. Пушкинский «духовный труженик» отзовется в итоговом стихотворении Хомякова «Труженик» (1858).

Труд в Ветхом Завете — проклятие для людей, изгнанных из Рая; Екклезиаст не случайно говорит, что возненавидел труд свой, ибо и он — суета сует и томление духа. В Новом же Завете труд — это «труд любви» (Евр. 6: 10; 1 Фес. 1: 3), апостолы пребывают в трудах, бдениях, постах, изгнаниях, и труд их «не тщетен пред Господом» (1 Кор. 15: 58). Таким образом, представление о труде ду-

---

<sup>14</sup> «Правду Божью ставит он выше всего», — не без основания пишет о поэте Н. Арсеньев (См.: *Арсеньев Н. А. С. Хомяков. С. 235*).

ховном — изначально новозаветное, и именно в этом ключе развивает поэт образ терпеливого труженика-пахаря, возделывающего сорную и жесткую ниву:

По жестким глыбам сорной нивы  
С утра, до истощенья сил,  
Довольно, пахарь терпеливый,  
Я плуг тяжелый свой водил.  
Довольно, дикою враждою  
И злым безумьем окружен,  
Боролся крепкой я борьбою...

Новозаветный образ сеятеля из притчи о сеятеле и образ земледельца часто развиваются в святоотеческих писаниях. Так, св. Тихон Задонский в «Сокровище духовном» соединяет его разные аспекты: «У земледельцев есть сеятва и жатва: тако и у христиан есть своя сеятва и жатва», христиане «труждаются и мецут семена своя, каются, творят дела покаяния, творят дела милости»; «христиане трудятся и сеют с надеждою духовного плода», который «пожнут по кончине века и в воскресении из мертвых».<sup>15</sup>

В основе картины жизни как труда земледельца, нарисованной в стихотворении поэта, лежит традиционный образ, но нюансировка в его развитии вполне самобытна. Ситуация здесь предельно жестка: труд пахаря — труд до истощенья сил, почва неблагоприятна, плуг тяжел. Более того, жизнь-пахота превращается в борьбу, ибо протекает в окружении вражды, зла, безумия. Св. Тихон Задонский проводит параллель между людской бранью и бранью, которую ведут христиане: «Христианское житие в мире сем не иное что есть, как непрестанная брань (...) не противу человеков, но противу диавола и демонов».<sup>16</sup> Брань духовная ведется с врагом невидимым, никогда не кончается и не останавливается, к дерзанию — ведь Бог за нас — призывает св. Тихон Задонский. Дух дерзания, крепкой борьбы со злом органически присущ духовному складу Хомякова. Описанные же в стихотворении труд и брань почти непосильны, и повторенное дважды «довольно» (довольно водил плуг, довольно боролся) находит исход в повторе следующей строки:

...Я утомлен, я утомлен.

---

<sup>15</sup> Творения иже во святых отца нашего Тихона Задонского. Сокровище духовное. М., 1994. С. 63.

<sup>16</sup> Там же. С. 42.

Из глубины усталости в вечерний час жизни рождается мечта об отдохновении: дубрава, ручей, отрадная тень. И в ответ на высказанное желание звучит Божий глас, взывающий к поэту, словно к проку:

«Безумец, нет тебе покоя,  
Нет отдыха: вперед, вперед!  
Взгляни на ниву: пашни много,  
А дня немного впереди.  
Вставай же, раб ленивый Бога!  
Господь велит: иди, иди!  
Ты куплен дорогой ценою;  
Крестом и кровью куплен ты;  
Сгибайся ж, пахарь над браздою:  
Борись, борец, до поздней тьмы!»

Здесь в словах поэта выражен один из важнейших мотивов святоотеческих писаний, восходящий к евангельскому: «Вы куплены дорогою ценою» (1 Кор. 6: 20; 1 Кор. 7: 23). Ради нас — этот лейтмотив звучит постоянно, когда восточные отцы говорят о явлении Бога в мир и распятии, развивая новозаветную мысль: «Христос за всех умер, чтобы живущие уже не для себя жили, но для умершего за них и воскресшего» (2 Кор. 5: 15).

С этим кругом мыслей связана и поэтическая идея Хомякова: если ради человека заплачена дорогая цена, то и человеку надо потрудиться на Божьей ниве: «пашни много», и «ленивому рабу» некогда спать. А значит — «вперед», «вставай», «иди», «борись». На этот грозный Божий призыв отвечает поэт готовностью к служению до конца:

Пред словом грозного призванья  
Склоняюсь трепетным челом;  
А Ты безумного роптанья  
Не помяни в суде Своем!  
Иду свершать в труде и поте  
Удел, назначенный Тобой...

Миссия поэта здесь не сеять (сколь наивен в сравнении с этим стихотворением ранний пушкинский «Сеятель», которому казалось, что он бросает «живительное семя», и который негодовал на не внимающих ему); Сеятель — Бог, дело же человеческое, дело поэта — вспахать почву, прорезать ниву в душах человеческих.

Итак, образ поэта-пророка до конца жизни остается центральным в творчестве Хомякова: поэт, как и пророк, всецело обращен к Богу в своем служении, он слышит Божественные веления, с глаголом Божиим соотносит свою жизнь и свое служение. В тональности глубокой серьезности разворачивается осмысление творческого дара и его сущности в стихах Хомякова. Порой прорывается и интонация глубокой горечи, щемящие ноты истинного драматизма, ибо дара всецелой и явной художественной гениальности, предмета глубинной душевной жажды этот большой поэт все же не был удостоен в ожидаемой, полной мере. Музу, душу творческих воплощений в красоте, он не звал в своем творчестве, она не являлась поэту, и Феб не случайно открывал свой лик как лик скупого бога, не отзывавшегося на прошения поэта, пренебрегшего Музами. Именно это не-внимание, не-слушание голоса Музы, небрежение ее дарами — изяществом, легкостью, красотой формы — отдаются в творчестве поэта некоторой интонационной однотонностью, особенно явной в поздние годы творчества, когда уйдет та редкая ликующая гармония счастья, творчества и духовных прозрений, которая отличала стихи поэта на пике его жизни. Эта высокая и светлая гармония была сопряжена с вертикальным устройством души поэта, ибо истинная гармония иерархична.

Она сменилась в соответствии с волей судьбы, принятой в тяжелых испытаниях как воля Божья, строгим и порой щемяще-печальным тоном — в суровом следовании долгу раз и навсегда избранного служения. Но как бы компенсируя некоторую одногранность тональности, в стихах поэта явлены цельность и безупречность его личности, высокие и редкие достоинства, и, быть может, важнее всего то, что слово и дело, идеал и личное совершенство, христианская вера, труд философа и поэтическое творчество сопрягаются в тесное единство.

## **Часть 2. А. А. Фет: творчество как путь к религии**

### **1**

Хорошо известно, что А. А. Фет решительно отрицал заданность мысли в поэзии. Для понимания духовного мира поэта эта черта существенна: объектом его теоретических отрицаний являются рассудочные пути в стремлении к Истине. Опыт постижения сущнос-

ти вещей, данный самому поэту, — это опыт чувства, опыт интуитивного проникновения в высшее на путях художественного творчества. «Разум не двигатель, а контролер-бухгалтер <...> Бог сидит в чувстве, и если Его там нет, разум Его не найдет»;<sup>1</sup> «разум — ходячая монета всего рода человеческого...», «интуитивная сила прочнее, вернее <...> кровнее, наследственной — индивидуальной».<sup>2</sup> Подобных высказываний у Фета достаточно. Стремление к Истине, к постижению Бога он вовсе не отрицал, осмысление мира, как пишет Д. Д. Благой, поэт «считал прирожденным свойством «алчущей, мучительно жаждущей истины души человеческой», «врожденным запросом бесконечного»,<sup>3</sup> и эта жажда души, реализуемая на путях поэтических восхождений, часто становится лирической темой его стихотворений. Фет, возможно, более, чем кто бы то ни было из поэтов, писал о творчестве, с изумлением философа созерцая то особенное состояние души, которое называется вдохновением.

В приведенных словах поэта видно, что здесь Фет не только размышляет в созвучии со святоотеческой традицией в понимании человека, но и формулирует свои мысли на ее языке: согласно святым отцам, жажда Бога есть основное и именно врожденное свойство человеческой души. То, что *бесконечное* поэт ищет в чувстве, сердцем, интуитивными и творческими прозрениями, опять же сближает его с православной традицией. Именно в поэтическом творчестве Фет воплощает стремление к горнему, на высотах вдохновения и интуитивного проникновения в сущность бытия постигая то, что живет в онтологической глубине его личности, тогда как рассудочные пути мысли в его опыте ведут к скепсису. Отсутствие гармонии между рациональной мыслью и творческой интуицией является едва ли не определяющей чертой духовной личности Фета.

Толстый офицер и лирическая дерзость, реакционер и творческая личность, хозяин-помещик с его прагматизмом и поэт с его высокими прозрениями, наконец, наиболее ярко: «певец с неземным голосом» и «кулак-дворянин»<sup>4</sup> — здесь в подобных, зачастую приводи-

---

<sup>1</sup> Письмо А. А. Фета Л. Н. Толстому от 15 сентября 1878 г. // Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 30.

<sup>2</sup> Письмо А. А. Фета Л. Н. Толстому от 19 февраля 1879 г. // Там же. С. 52—53.

<sup>3</sup> Благой Д. Д. Мир как красота // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971. С. 617.

<sup>4</sup> Дарский Д. С. Радость земли. С. 18.

мых противопоставлениях, нарочито заостренных, дано не нечто несоединимое, но различные стороны жизни многогранной и сложной личности. Дань как Богу, так и кесарю вполне совместимы — подобное соположение ценностей разных иерархических уровней, с христианской точки зрения, есть признак здоровья и трезвости в ситуации человека светского.

Но есть и нечто, что с бóльшим основанием можно расценить как двойственность: Фет — Шеншин, поэт — человек,<sup>5</sup> высокая христианская религиозность в стихах, с одной стороны, и неверие в жизни — с другой. Впрочем, и эта точка зрения нуждается в серьезных уточнениях. Прежде всего соединение в одном человеке глубокого религиозного чувства и атеизма немыслимо и психологически непредставимо, это мертвая схема, возможная лишь на бумаге. Да и атеизм Шеншина привычно подтверждается стандартным набором одних и тех же фактов, отнюдь не охватывающим полноту биографических сведений. Так, например, те, кто утверждает юношеский атеизм поэта, не упоминают о его общении в университетские годы с С. П. Шевыревым, к которому Фет чувствовал «сыновью привязанность»<sup>6</sup> и который часами вел с ним литературные беседы, «с великим участием»<sup>7</sup> относясь к стихам молодого поэта. «Счастлив юноша, — замечает в связи с этим Фет в своих воспоминаниях, — имеющий свободный доступ к сердцу взрослого человека, к которому он вынужден относиться с величайшим уважением. Такой нравственной пристани в минуты молодых бурь не может заменить никакая дружба между равными. Мне не раз приходилось хвататься за спасительную руку Степана Петровича в минуты, казавшиеся для меня окончательным крушением».<sup>8</sup> Ни о ком ином Фет не скажет столь глубоко почтительных слов, как об этом человеке глубокой веры и славянофильских убеждений. Ф. Н. Глинка, также человек и поэт по духу глубоко православный, был еще одним старшим другом Фета, о котором вспоминает он с глубоким и теплым чувством, тогда как о Герцене, например, говорит коротко: «Трудно представить себе более остроумного и забавного собеседника, чем Герцен».<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> См. об этом: Макаров М. К полемике о мировоззрении Фета. Шеншин и Фет // Вестник Русского христианского движения. № 142. Париж, 1984.

<sup>6</sup> Фет А. А. Воспоминания. М., 1983. С. 168.

<sup>7</sup> Там же. С. 168.

<sup>8</sup> Там же. С. 169.

<sup>9</sup> Там же. С. 172.

Отметим и влияние детства: религиозная жизнь дворянской семьи, традиционное религиозное воспитание, более того, серьезное внимание родителей к вероучительной подготовке детей — все это с детства приобщает поэта к православной традиции. Фет в своих воспоминаниях не акцентирует внимания на событиях духовной сферы, но попутно отмеченные подробности того или иного внешнего события могут сказать о многом — о естественности религиозного строя всей жизни. Но здесь можно привести лишь отдельные фактические подробности в пользу веры поэта — из целого ряда подобных.

Важно то, что в целом религиозная жизнь поэта всегда была глубоко им сокрыта (о «неприступном светлом храме» души Фета знали немногие) в силу того качества, которое Д. С. Дарский назвал «божественно-тонкой стыдливостью».<sup>10</sup> Попытка переосмысления привычного в литературе о Фете и даже кажущегося незыблемым в своей убедительности подхода — противопоставления творчества и жизни — предпринята В. Шеншиной в вышедшей в 2003 году книге «А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание»: автор описывает жизнь Фета как православного христианина, но, к сожалению, биографический очерк этого исследования не претендует на полноту, акцентируя лишь отдельные существенные факты, подтверждающие религиозность поэта, не касаясь ряда упоминаемых в биографической и критической литературе проблемных узлов из его жизни. Так что анализ реальной духовной ситуации в жизни Фета в доступной исследователю полноте и многогранности, вне советских атеистических штампов и вне умолчаний, есть задача, еще не разрешенная. И далее не об этой жизненной сложности, не о духовной драме в жизни Фета пойдет речь, но лишь о ее отражении в стихах поэта.

Столкновение веры и сомнения можно усмотреть не только в разных проявлениях биографической личности поэта, но внутри самих его стихов; именно в стихах обнаруживается более сложная и, как представляется, центральная и первостепенная проблема при размышлении о духовном своеобразии поэта. Внутренняя борьба рассудочного сознания и творческих прозрений, земной логики и духовной интуиции становится одной из лирических тем Фета, порой эксплицируясь в философски точных словах его стихотворений. Стоит проследить, как в поэзии разворачивается столкновение разных

---

<sup>10</sup> Дарский Д. С. Радость земли. С. 43.

начал души поэта, тем более что исследователи творчества Фета не ставили ранее подобной задачи.

В названном произведении В. Шеншиной даются подробный обзор критической литературы и анализ различных точек зрения на проблему религиозности Фета.<sup>11</sup> Так что здесь обозначим лишь основные полярности: атеизм поэта как нечто само собой разумеющееся утверждала советская критика; М. Макаров вслед за рядом дореволюционных авторов выявил двойственность: вера в творчестве и скепсис в жизни (Фет—Шеншин); сама В. Шеншина утверждает православную религиозность поэта и в творчестве (продолжая линию в критике, выявляющую религиозные мотивы в стихах поэта), и в жизни. Здесь же, в отличие от названных исследований, будет анализироваться борьба веры и неверия, выраженная в самом поэтическом творчестве Фета. Поэтические произведения, свидетельства внутренней борьбы есть свидетельства, достойные доверия в отличие от фактов реальной жизни, которые так легко — особенно в ситуации Фета — группировать и интерпретировать нужным образом. Вся ли правда скажется в стихах? Нет. Но то, что скажется, будет правдой, не учитывать которую при оценке духовной ситуации в жизни поэта — невозможно.

И уже первый взгляд показывает, что интуиция, которую Фет высоко ценил, и рациональное начало, которому не доверял, говорят о разном, даже о противоположном, и что, воплощаясь в стихах, интуитивные религиозные прозрения явно доминируют над голосом рассудочного сомнения — в большинстве стихотворений религиозно-философской тематики проявляется, при наличии отдельных глубоких скептических нот, именно христианская вера поэта. «Верую, Господи, помоги моему неверию...» — вот что разворачивается в динамический процесс в контексте фетовского поэтического творчества. При этом религиозная тема не является центральной, Фет в стихах приоткрывал свою духовную жизнь лишь в ее отдельных гранях: для него, при его духовной сдержанности, вовсе не характерна исповедальная открытость. Поэзия для Фета, в отличие от Хомякова, есть отражение жизни не духа, но души по преимуществу, она есть *песнь взволнованной души*. И тем не менее в его лирическом наследии (674 стихотворения полного собрания сочинений) можно выделить при самом строгом отборе более восьмидесяти стихотворе-

---

<sup>11</sup> Шеншина В. А. А. Фет-Шеншин. Поэтическое мирозерцание. М., 2003. С. 7—72.

ний, принадлежащих к поэзии мысли, несущих в себе явно и очевидно эксплицированную философскую и религиозную проблематику (из них около 30 стихотворений названы и отчасти проанализированы В. Шеншиной,<sup>12</sup> анализ 10-ти стихотворений сделан в статье Н. А. Струве<sup>13</sup> и 4-х — у М. М. Дунаева<sup>14</sup>). И в них Фет предстает в целом как поэт, глубоко укорененный в православной традиции.

## 2

В ранних стихах первого сборника («Лирический пантеон», 1840), вопреки распространенному мнению о юношеском атеизме поэта, можно найти несколько вскользь прозвучавших религиозных тем, но нет ни следа неверия. В трех сборниках 50—60-х годов (1850, 1856, 1863) на общем фоне явной связи с традицией звучит не раз и голос сомнения, однако отнюдь не безверия. Христианские же темы последовательно развиваются от сборника к сборнику. Назовем основные тематические линии и перечислим относящиеся к ним стихотворения с указанием сборника, в котором напечатано стихотворение, при этом курсивом будут выделены стихотворения этого периода, не вошедшие в сборники:

- Божия Матерь: «Владычица Сиона, пред тобою...» (2), «Мадонна» (2), «Мой Ангел», «Ночь тиха. По тверди зыбкой...», «Ave Maria» (2), «Опять я затеплю лампаду...» (2);
- противопоставление мира горнего миру дольному (христианско-платоническое двоемирие): «Заря прощается с землею...» (4), «Весна и ночь покрыли дол...», «Нельзя», «Сонет»;
- природа как источник веры: «Пойду навстречу к ним знакомую тропею...» (4);
- звезды и небо как вечное в тварном мире: «Серенада» (2), «Тихо ночью на степи...» (2), «Ночь. Не слышно городского шума...» (2), «Ночь тиха. По тверди зыбкой...», «На стог сена ночью южной...» (4);
- ангелы: «Мой Ангел», «Когда у райских врат изгнанник...», «Видение» (2);

<sup>12</sup> См.: Шеншина В. Фет-Шеншин.

<sup>13</sup> Струве Н. А. О мировоззрении А. Фета: Был ли Фет атеистом? // Вестник Русского христианского движения. № 139. Париж, 1984.

<sup>14</sup> Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 2001. Ч. 1—2. С. 716—719.

- рай: «Пойду навстречу к ним знакомою тропею...» (4), «На стоге сена ночью южной...» (4), «Когда у райских врат изгнанник...» (4);
- смерть как возвращение в вечность: «Кричат перепела, трещат коростели...» (4), «О, нет, не стану звать утраченную радость...» (4), «Был чудный майский день в Москве...» (4), «Смерти» (4), «Грезы» (4);
- совесть, покаяние: «В саду» (3);
- зло, духи зла: «В пору любви, мечты, свободы...» (3), «Прекрасная, она стояла тихо...»;
- борьба веры и неверия: «Как отрок зарею...» (2), «Когда кичливый ум, измученный борьбою...», «Мой друг, я верую, надеюсь и люблю...»;
- библейские и евангельские события: «Горы», «Ночь тиха. По тверди зыбкой...», «В альбом в первый день Пасхи»;
- поэт и толпа, прощение хулителей: «Художнику».

Здесь названы 32 стихотворения, несущие в себе духовную проблематику, причем 13 из них не были включены поэтом в издаваемые сборники, и еще пять из них были опубликованы один раз и далее не повторены в последующих книгах в отличие от большинства стихотворений, лишенных духовного измерения. Вывод очевиден: духовная тематика не только не в духе времени, но и не вполне признана самим Фетом как имеющая право на лирическое выражение. И все же она неизменно появляется в потоке его стихотворений, пусть и нечасто, и неизменно звучит глубоким и тонким аккордом, рождает шедевры и в художественном отношении, и по глубине мысли.

Духовная тематика от сборника к сборнику обогащается. Если во второй книге стихов («Стихотворения А. Фета», 1850) прозвучали темы Божией Матери, звезд, ангелов, то третья книга («Стихотворения А. А. Фета», 1856) добавит темы греха, зла, раскаяния, четвертая («Стихотворения А. А. Фета», 1863) — тему двоимирия, тему смерти. Назовем и важнейшие новозаветные мотивы этого периода — Рождеству и Пасхе посвящено по одному стихотворению.

Очертим далее предельно кратко круг религиозно-философских идей названных фетовских стихотворений.

Шесть призываний Богородицы, молитвенных обращений к Ней, говорят о многом. Светоносное, благодатное воздействие Пречистой неизменно, оно утишает и просветляет душу поэта, Ей возносятся и восхищенные хвалы, и слезные молитвы, и горячие моль-

бы о возлюбленной. Неизменно с благоговением описывает Фет Богородицу. Образы младенца Христа и Христа Распятого в эти годы входят в стихи поэта.

Земной мир воспринимается поэтом как Божье создание, и созерцание природной красоты рождает в его душе веру в Творца, ощущение Его присутствия в тварном мире и благодарность Ему. Мир земной противопоставлен миру горнему — появление темы двоимирия к концу этого периода свидетельствует о постепенном усилении медитативного начала в творчестве, об осмыслении мира, тогда как ранее выражались в стихах религиозные переживания и состояния души. Тварному и природному в стихах поэта противопоставит мир вечный, и двойное бытие в них дано не как разрыв и контраст, но как двуединство, приятие земли сопрягается в духе православной традиции с устремленностью к небесному.

Красота мира земного пробуждает в душе поэта ощущение утраченного рая. Фет, возможно, из всех русских поэтов был наиболее глубоко наделен этим даром — прозревать райскую красоту в земной красоте, даром восстановления в своем созерцании изначальной чистоты мира. В этом и заключается глубинный смысл той «поэтической зоркости», о которой писал Фет в своей статье о Тютчеве:<sup>15</sup> она есть духовная способность увидеть падший мир очищенным от всех привнесений и искажающих воздействий, способность ощущать в «красоте ненаглядной» ее горнее веяние.

Самое притягательное для поэта в мире тварном — звездное небо. Ощущение горнего в сиянии звезд — привычная для русской поэзии и связанная со святоотеческой традицией тема. Звезды есть мир «нетленный, как рай», звезды связаны с ангельскими мирами, они светят, как «ангельские очи»; звезды молятся Вечному Богу апокалиптическим «Свят, Свят, Свят», возносят Творцу надмирную хвалу, звезды прославляют вместе с ангельскими хорами Рождество Спасителя. Звезды рождают в душе поэта состояние трепетной одухотворенности, светлую и прозрачную «думу».

Ангелы описаны как духи, посылаемые Богом для помощи в земной битве, «улыбающиеся» порой «с родного неба». Ангел-хранитель поэта в стихотворном воспоминании о детстве показывает ему видение Богоматери — Матери Христа Распятого, ангельское видение созерцает поэт над церковными главами в Киевской лавре.

---

<sup>15</sup> Фет А. А. О стихотворениях Ф. И. Тютчева // Русское слово. 1859. № 2.

За гранью тридцатилетия (как и у Пушкина) у Фета зазвучала покаянная тема, тема совести, причем в осмыслении собственной жизни поэт дважды использует образ блудного сына. Стихи приоткрывают опыт сопоставления своей жизни с чистотой детских лет, опыт переживания зла, действия «духа злобы», духа иронии, в своей душе.

Тема смерти впервые прозвучала в стихах светлой нотой: она есть возвращение в Божье лоно, более того, возрождение, переход в вечность, где ждут светлые сны. Она несет «полное примирение» измученной и отчаявшейся душе. Связь миров, временного и вечно-го, очевидна для поэта, очевидно и посмертное бытие души, но смерть может показаться и растворением во мраке — так зазвучала здесь нота сомнения, которой потом суждено будет развиваться. Однако умиротворенное приятие смерти доминирует в этот период.

Во всех названных стихотворениях периода трех сборников 1850-х—начала 60-х годов видно: Фет, безусловно, владеет искусством в богословски точном слове передавать жизнь духа. Но в целом он нечасто позволяет себе коснуться в стихах тех высших сфер, с которыми он в безусловном сродстве, и в этом заключается продуманная и осознанная стратегия поэта, знающего, о чем дозволено и о чем не подобает говорить поэтическим словом.<sup>16</sup> Так или иначе Фет, действительно, словно стыдился религиозных нот в своих стихах, которые глубже, чем какие бы то ни было иные творения, раскрывают его внутренний мир, словно ревниво оберегал «светлый храм» веры от постороннего взора.

Отметим далее все стихотворения Фета, в которых прозвучит тема его внутренних духовных борений. Стихотворение «Как отрок за-рею...» выражает осознанную двойственность в его душе: поэт сравнивает себя с отроком, вспоминающим на заре лукавые сны. С этими обманчивыми снами сопоставляется утраченная вера в Предание:

...Хоть в сердце нет веры  
В живое преданий наследство,  
Люблю я химеры,  
Где рдеет румяное детство.

---

<sup>16</sup> Можно предположить здесь с достаточным основанием и воздействие друзей, главным образом И. С. Тургенева, всесильного редактора Фета, который был властен и исключить неблизкие ему, в то время рационалисту, стихотворения, боровшемуся не только за ясность в стихах Фета, но и против всякой в них «философии».

Быть может, что сонный  
Со сном золотым вострепнется,  
Иль стих благовонный  
Из уст разомкнутых польется.

Прямое высказывание о неверии сердца, однако, несет в себе оговорку: Предание — это *живое* наследство, утверждаемое как такое. Здесь, при всей кажущейся определенности разуверения, явная прерывность очевидного смысла. Еще один подобный симптом — в словах о «химерах» детства. Резкое слово, подкрепляющее «лукавые сны», смягчено иным: «люблю». Более того, в «химерах», то есть в былой вере, «рдеет румяное детство» — сколько поэзии в этом образе! Именно поэтичность противостоит трезвости неверия. И наконец, итог: только утраченная вера и есть неиссякаемый источник творчества, лишь она размыкает уста и рождает «стих благовонный», так что не только этот эпитет, но и вся последняя мысль кажется весомей прямых отрицаний.

Та же контрастность и в стихотворении «Когда кичливый ум, измученный борьбою...».<sup>17</sup> Три его четверостишия — это описание ситуации: «Когда..., Когда..., Когда...», последняя же строфа выражает сущность внутреннего события — после периода сомнений вновь вера и молитва: «Я верю вновь во все — и с шепотом моленья / Слеза горячая струится по лицу». Условия этого переживания — возвращения утраченной веры: угасание «кичливого» ума, отказ от борьбы, понимание («приговор») неизбежности и неизбывности страдания. В итоге рождается покаянный и молитвенный порыв, переданный с помощью евангельского образа:

О, как мне хочется склонить тогда колени,  
Как сына блудного влечет тогда к Отцу!

Двойственность души обозначена здесь как расхождение ума и сердца, и она разрешается, безусловно, в пользу веры.

Горестная тема утраты веры звучит в стихотворении «Мой друг, я верую, надеюсь и люблю...». Первая строка, столь светлая, контрастирует с финалом: «...убежденья величавы / Бледнеют видимо, как за спиной косца / Грядями скошенные травы». Безнадежность

---

<sup>17</sup> Об этом стихотворении см.: *Струве Н. А.* О мировоззрении Фета... С. 324—325. А также: *Дунаев М. М.* Православие и русская литература. С. 716—719.

ситуации дана не столько в прямых словах, сколько в образе скошенных трав, которые были только что цветущим и благоухающим лугом (образ былых «величавых» убеждений). Кто же здесь «косец», согласно логике образа? Описанное происходит не в обезбоженном мире, наоборот: и описываемый день, как и все другие, по мысли поэта, «нисходит от Творца», так что рифма Творца—косца подчеркивает двойственность сил в образной картине жизни и в душе поэта.

Итак, если скепсис и доминирует в двух стихотворениях, то само подлежащее отрицанию, вера, при этом поэтизируется, а утверждаемое, истина разума, кажется мертвым и безблагодатным. «Помоги моему неверию», — эта пронзительная и драматическая нота не превращается у Фета в холодный атеизм: сомнение разума мучительно для души и опустошительно по своему воздействию. «Верую, Господи!» — эта тема звучит гораздо ярче в стихах Фета и явно преобладает в них. Поэтическое творчество в значительной степени и есть то начало в жизни поэта, связанное не с рациональным, но с интуитивным и душевным, которое поддерживает и укрепляет религиозное чувство — связь с миром высших реальностей.

### 3

Поэтому так важна в поэзии Фета тема творчества: оно на протяжении всей жизни осмысливается в стихах как путь к высшему в этой теме неизменно осязаемы религиозные коннотации — в размышлениях поэта о творческом даре, относящихся и к первому, и ко второму периодам творчества: единство и цельность этой линии у Фета несомненны. Вдохновение переживается, как и природа, как и мир чужой души, как любовь, — словом, как все высокое и значимое в мире, в особенной фетовской светлой тональности восхищения. Творческое состояние души, становясь лирической темой поэта, рождает целый поток стихотворений. И ни в одном из них мы не найдем ни одного симптома сомнения, и это понятно: вдохновение несовместимо с рассудочностью, сам же по себе творческий дар неизменно возносит душу в горние сферы, дарит опыт прикосновения к вечному, он и есть для поэта высшее, душой переживаемое, живое доказательство Божьего бытия.

Критиками давно отмечены у Фета такие мотивы, как невозможность выразить душу в слове и большая значимость каждого прояв-

ления жизни по сравнению со словами.<sup>18</sup> С другой стороны, что также отмечалось не раз, есть и иная правда — способность поэта «закреплять» быстротекущее мгновение: и мимолетное чувство, и преходящие явления внешнего мира («эта вечно душистая роза», «этот листок, что иссох и свалился») сохраняются в стихах,<sup>19</sup> обретая в них незыблемую форму.

И при этом слова поэта точны и стремительны в своей силе — для воплощения этой мысли Фет использует неожиданный в контексте его поэзии образ. Это полет орла Юпитера: «Так, для безбрежного покинув скудный дол, / Летит за облака Юпитера орел, / Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах». Стоит отметить в этом стихотворении Фета столь непривычный по смыслу и по мощи образ — совсем, кажется, не фетовский, с труднопроизносимыми стыками согласных. Орел с молниями устремляется от скудости земной к безбрежности небес — это образ поэта; его способность точно и мгновенно выразить в слове невыразимое соотносится с мгновенностью молнии и верностью движений орла. Этот образ из сферы душевной выводит нас в сферу духовную.

Действительно, духовное измерение в стихах Фета о творчестве весьма ощутимо, оно сквозит прежде всего в самой утонченности душевной стихии. Фетовская мысль о невместимости чувства в слова — это не просто мысль о том, что жизнь богаче слов. Здесь проявляется глубинное желание невозможного — у человека нет возможности душой непосредственно почувствовать душу другого без внешнего посредства — без слов: «О если б без слова / Сказать-ся душой было можно!» Идеальное внесловесное взаимопонимание душ реально в высшем мире и недостижимо на земле. Но для поэта и эти земные пределы не кажутся абсолютно замкнутыми: они теряют свою безусловность благодаря предельной чуткости

---

<sup>18</sup> «Друг мой, бессильны слова, — одни поцелуи всеильны...»; «Знаю, что в этих глазах, черных и умных глазах, / Больше прекрасного, чем в нескольких ста фолиантах...»; «Не я, мой друг, а Божий мир богат, / В пылинке он лелеет жизнь и множит, / И что один твой выражает взгляд, / Того поэт пересказать не может»; «Как беден наш язык! — Хочу и не могу. — / Не передать того ни другу, ни врагу, / Что буйствует в груди прохладною волною...».

<sup>19</sup> «...в зыбучих стихах ты найдешь / Разве ласковой думы волнение, / Разве сердца напрасную дрожь»; «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души, и трав неясный запах...».

души, поэт знает по опыту возможность воспринять душой отзвук слова:

Стихом моим незвучным и упорным  
Напрасно я высказывать хочу  
Порыв души, но, звуком непокорным  
Обманутый, душой к тебе лечу.

Мне верится, что пламенную веру  
В душе твоей возбудит тайный стих,  
Что грустию невольною размеру  
Она должна сочувствовать на миг.

Да, ты поймешь, поймешь — я это знаю —  
Все, чем душа родная прожила, —  
Ведь я ж всегда по чувству угадаю  
Твой след везде, где ты хоть раз была.

Звук стиха бессилён передать всю глубину чувства, но в нём душа живёт, как и в тех местах, где побывала она — героиня стихотворения. И потому поэт верит, что сердцем и чувством можно постичь и не вполне выраженное в слове, но вложенное в него душой. Об этом говорит и его собственный опыт восприятия чужого творчества, музыки и песни: в его собственной душе бесконечно чутки отзывчивость и готовность сопереживать «поющим мукам», которые всецело захватывают и несут на своих волнах. Фет показывает в таких стихотворениях, как «Певице» и «Романс» подобное переживание — устремление в «звонящую даль» — в пространство звуков, в котором душа обретает крылья, где возможен полёт: «...плыву серебряным путем, / Словно шаткая тень за крылом». В этих просторах, где звучит голос, «где слово немеет, где царствуют звуки», «в озаренной глубине душевной» постигается вечность души, в своем истончении прикасающейся к горнему:

Дохнул я струею и чистой и страстной  
У пленного ангела с веющих крыл...

Отметим: при осмыслении поэтического дара Фет никогда не обращается к образности пророческого ряда. Как Хомякову чужд образ Музы, так Фету чужд образ пророка. Не состояние восторженности, вознесенности по Божьему призыву, не духовное восхождение описывает поэт в стихах, но переживание горней красоты, и в теме творчества Фет акцентирует проблему воплощенности пере-

живания, возможности или невозможности его словесного выражения, значение словесной оформленности. Этот круг идей сопряжен с энергией нисхождения, с той сферой, которая находится в ведении Музы. При этом, что особенно ярко звучит у Фета, явлению Музы предшествует особое состояние души, особенное тонкое переживание. Как у Пушкина «лирическое волнение», звучание и трепет души предшествуют слову, так в мире Фета явлению Музы предшествует погруженность души в стихию звука. Эта звуковая субстанция есть самобытная духовная тема Фета.

Именно в мире звуков душа в своей предельной обнаженности и обостренной восприимчивости соприкасается с другой душой — «слышишь не песню, а душу певца». Более того, преодолеваются пределы — «дух покидает ненужное тело...» и устремляется к горнему.

У Фета «звук» противопоставлен рациональности слова и сопряжен с духовным измерением. «Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей...»; «Какие-то носятся звуки, / И льнут к моему изголовью... / Дрожат небывалой любовью...»; «...не знаю сам, что буду / Петь, — но только песня зреет» — важна не тема песни, не ее слова, она зреет в душе помимо слов — всей переполненностью чувства. Звуки же есть само лирическое волнение, рождающееся из прикосновения — в творческом вдохновении — к миру высшему, и его легчайшие вибрации, волны оттуда, воспринятые душой, и есть фетовские «звуки». «Эти звуки — бред неясный, / Томный звон струны..., / ...Что сказалось в них — не знаю, / И не нужно мне» — подобно тому как листья «шепчут не слова», но увлекают в царство грез, так и звуки — собственно сама субстанция поэзии — властвуют в душе, влекут ее в свой мир, всегда противопоставленный земному.

Творческий мир поэта — это мир звучащих грез и сновидений: «Чудную песню я слышал во сне, / Несколько слов до яву мне прожгло. / Эти слова-то ищу я опять, / Все, как звучали они, подобрать». Звуки сна и грез не есть выдумка праздной фантазии, но подлинная реальность, сон есть воздушное плаванье по небесным звуковым просторам: «И мчит да мчит все далее и дале / С тобою нас воздушная ладья». Приснившийся образ возлюбленной рождает это ощущение плавания: «По волнам ласкающего слова / Я образ твой прелестный понесу»; волны слов, в которых поэт стремится выразить свое переживание встречи, здесь сопряжены с теми же звуками: «А за тобой — колеблемый движеньем / Неясных звуков отстающий рой». Ощущение полета в духовных пространствах может

родиться и из взгляда на возлюбленную, из ответного любящего взгляда («Люби меня! Как только твой ответный...»), который про-сится в стихи и запечатлевается; опять же возвращается знакомая мысль — в дыхании слова, не в его значении:

...над всем земным  
В каком огне, с каким самозабвеньем  
Мы полетим!

И, просияв в лазури сновиденья,  
Предстанешь ты  
Царить навек в дыханьи песнопенья  
И красоты.

Взгляд, дарящий «страданье блаженства», рождает в душе поэта «звуки», исполненные «мукой блаженства», и опять же эти звуки связаны с особенным состоянием, когда душа пребывает вне земного — в горнем:

Стою я, овеянный жизнью иною,  
Я с речью нездешней, я с вестью из рая.  
Слетел этот миг, не земной, не случайный...

Поэт несет в себе этот дар — оттолкнувшись от земного впечатления, пережить неземное, услышать особенные звуки, нездешнюю речь — саму духовную материю не воплощенного еще в слово, но уже звучащего стиха. Фетовские «звуки» — особенная, самобытная тема поэта — духовная, безусловно, а не земная реальность. А далее, по логике переживания, этому звуковому миру Муза несет словесную оформленность.

Образ Музы в четырех стихотворениях Фета, ей посвященных, содержит в себе и вполне традиционные коннотации: она есть лик творчества поэта и горный источник вдохновения. Значительна в этом образе душевная стихия — Муза предстает прежде всего как утонченный и печальный женский образ, ее речи созвучны чертам в ее портрете, чертам этого женственного облика: «Отрывистая речь была полна печали, / И женской прихоти, и серебристых грез, / Невысказанных мук и непонятных слез...». Но она же и небесная гостья, богиня:

...стану трепетный, коленапреклоненный,  
Запоминать стихи, пропетые тобой.

Как сладко, позабыв житейское волнение,  
От чистых помыслов пылать и потухать,  
Могучее твое учя дуновение,  
И вечно девственным словам твоим внимать.

В ином стихотворении эта могучая девственная стихия творчества обретает софийные черты в ее высшем вечно-женственном образе:

Всё та же ты, заветная святыня,  
На облаке, незримая земле,  
В венце из звезд, нетленная богиня,  
С задумчивой улыбкой на челе.

Муза, являясь, придает зыбкой стихии звуков ясность звучащего слова: диктует стихи, произносит слова, поет свою песнь, звуки ее лиры несут «исцеление от муки». Так у Фета, в соответствии с поэтической традицией, Муза посылает своим явлением энергию для словесного воплощения той первоначальной лирической зыби, которая у поэта столь часто обозначена как некая трепещущая дословесная стихия звука.

С классической поэзией Фет связан и в ином мотиве: при всей своей личной устремленности в горние миры, противопоставленные земной суете и скудости, поэзию Фет не может не понимать как нечто значимое и для других людей. Эта мысль выражена в стихотворении «Туманное утро»:

Как первый золотистый луч  
Меж белых гор и сизых туч  
Скользит уступами вершин  
На темя башен и руин,  
Когда в долинах, полных мглой,  
Туман недвижим голубой, —  
Пусть твой восторг во мглу сердец  
Такой кидает свет, певец!

Восторженное переживание поэта, когда его душа погружена в созерцание красоты горного пейзажа в его утреннем лике, первого солнечного луча, важно не только для него, но и для человеческих сердец: значение песни, воплощающей восторг певца, заключается в том, чтобы пережитой свет бросить во мглу сердец, подобно тому как солнечный свет освещает мглу долин на рассвете. Здесь все та же знакомая мысль о поэте, который может подарить горнее дыха-

ние темному земному миру. Этот дар — чистая песнь, подобная капле утренней росы:

И как у розы молодой,  
Рожденной раннею зарей,  
Когда еще палящих крыл  
Полудня ветер не раскрыл,  
И влажный вздох туман ночной  
Меж небом делит и землей,  
Росинка катится с листа, —  
Пусть будет песнь твоя чиста.

Просвещение сердец чистым светом, подобным первоизданной красоте утра, — эта мысль лишена у Фета какой бы то ни было императивности, хотя по сути дела она близка к той, что выражена в пушкинском «Пророке». Ход развития мысли стихотворения вполне соответствует «Пророку»: созерцание с горной — почти горной — высоты и необходимость поделиться с людьми обретенным светом, стремление воздействовать на их сердца. Но это воздействие не жгушим глаголом, но красотой первоизданности и чистоты, прозреваемой в мире. Тональность стихотворения совершенно особенная: утонченность, прозрачность и красота образов самоценны в стихах Фета, им чужда изначальная духовно-нравственная интенция, о проповеди пророка здесь не может идти речи. Поэт обращается к сердцам людей, но несет им чистую красоту. Передаваемое сердцам рождается в душе поэта из восприятия земного, пусть и в его самом светлом лике, — тема преображения самого поэта вне фетовской компетенции. В стихотворении созерцание мира явно преобладает над действием поэта в мире (даже количественно: последнему посвящены две строки из восьми в первой строфе и одна из восьми — во второй).

Мысль о других людях, о долге поэта, о возможности воздействовать на их сердца столь же тонко, как и в предыдущем, передается и в стихотворении «Одним толчком согнать ладью живую...». В нем снова звучит любимая фетовская тема — способность певца с легкостью устремляться от земного, от «тоскливого сна» — к иному. Чтобы прервать этот земной сон и обрести «неведомое, родное», достаточно «единого звука»:

Одной волной подняться в жизнь иную,  
Учуять ветер с цветущих берегов...

Плавание в «живой ладье» по волнам звуковых просторов дает поэту то, что является сущностью поэзии — способность выражать невыразимое:

Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,  
Чужое вмиг почувствовать своим,

Шепнуть о том, пред чем язык немеет...

Выразить чужое, саму жизнь, ее муки — то, что обычному языку не под силу. И наконец:

Усилить бой бестрепетных сердец —  
Вот чем певец лишь избранный владеет,  
Вот в чем его и признак и венец!

Венец для поэта — воздействие на чужие, бестрепетные сердца, которые начнут сильнее биться от слова поэта. Не только легкий подъем в горние сферы, не только способность пережить и выразить, но и способность передать свой трепет. Последнее хотя и венчает стихотворение, отнюдь не акцентировано с пушкинским целеполаганием, когда весь ход, все устремление происходящего в «Пророке» вели к главному, к заданию — глаголом жечь сердца. У Фета все грани единого переживания равно значимы.

Итак, творчество для Фета нисходит свыше, оно и возносит к высшему. Так, в стихотворении «Поэтам» еще раз речь идет о возносящем к горнему воздействию поэзии: «В ваших чертогах мой дух окрылился, / Правду провидит он с высей творенья...»; «Неба родного мне чюдятся ласки» — так пишет поэт о стихах других поэтов. В них та правда, которая видна лишь с высоты духовной. Поэтому в коленопреклоненном жесте выражается отношение поэта к поэтам — и здесь, и в стихотворении «Сонет»: «Мои сгибаются колени и голова преклонена...». «Псевдопоэту» же (в одноименном стихотворении) Фет выскажет в ряду других главный свой упрек:

Не возносился богомольно  
Ты в ту свежую мглу,  
Где беззаветно лишь привольно  
Свободной песне да орлу.

Именно горного воздуха нет в стихах того, кого поэтом Фет назвать не может. «Художнику» (в одноименном стихотворении) Фет дает

совет: «не слушай их», тех, кто глумится над творчеством, кого не тронут «... ни сны, ни чистые виденья, / Ни фимиам мольбы твоей святой...» — не тронет самое главное в художнике. При этом советы Фета не внимать врагам и хулителям венчаются изумительным христианским жестом:

Но ты прости, художник вдохновенный,  
Ты им прости: не ведают, что творят.

В противостоянии прагматическому и критическому духу времени, в полемике с теми, кто ему следует, Фет утверждает свою правду, свое понимание творчества:

В пример себе певцов весенних ставим:  
Какой восторг так говорить уметь!  
Как мы живем, так мы поем и славим,  
И так живем, что нам нельзя не петь.

Поэт уподобляется птице, его песнь — прямое следствие его жизни, между жизнью и славословием нет границы. Песня как славословие — этот мотив сближает Фета и с Хомяковым, и с Вяч. Ивановым, эти столь непохожие поэты сходятся именно в том, что предопределено духовной традицией, к которой они принадлежат.

Причем песня о красоте мира — песня поэта возможна, по его мысли, лишь в земном мире:

За горами, песками, морями —  
Вечный край благовонных цветов,  
Где, овеяны яркими снами,  
Дремят розы, не зная снегов...

«Красы истомленной молчанье» в этом идеальном мире — «призывает не петь, а дышать», жить ею, а не выражать ее. И поэт на земле, как и птичка, прилетающая с юга на север, обретает возможность песни — вдали от совершенной красоты. Подобные образные сопоставления у Фета чрезвычайно тонки — поэтическая мысль, «дума» поэта, действительно лишь мерцает в утонченных образах.

Далекая и совершенная красота отражается в земных явлениях, и именно она, отраженная, становится источником песни, славословия, молитвы:

Нельзя пред вечной красотой  
Не петь, не славить, не молиться.

Итак, во всех стихотворениях, названных здесь, вдохновение и творческий порыв неизменно поднимают душу над земным и временным, и в этом полете мир предстает в обличье Красоты, во временном распаивается вечная красота, вдохновение преобразует видимый мир, он созерцается в свете горнего. И это переживание рождает в душе поэта песню, молитву, хвалу. Душа получает в своем интуитивном проникновении в мир Красоты удостоверение в одухотворенности мира, мир постигается как мир Божий, как прекрасное Божье творение. Так творчество в стихах Фета и в ранние, и в поздние годы становится путем в горный мир, причем ни ноты сомнения не проникает в стихи, посвященные этой теме.

Среди поздних стихотворений о поэзии стоит отметить здесь особенное, стоящее как бы вне ряда предыдущих — «Оброчник» (1889):

Хоругвь священную подъяв одной десной,  
Иду — и тронулась за мной толпа живая,  
И потянулись все по просеке лесной,  
И я блажен и горд, святыню воспевая.

Пою — и помыслам неведом детский страх:  
Пускай на пенье мне ответят воем звери, —  
С святыней над челом и песнью на устах,  
С трудом, но я дойду до вожделенной двери.

Образ поэта здесь — оброчник, то есть давший оброк, обещание Богу, «обещаник» у Даля: оброчники носят иконы на крестных ходах. Блаженный, гордый, воспевающий святыню, несущий одной правой рукой священную хоругвь оброчник идет впереди «живой толпы» — своего рода крестного хода, — в этой картине есть тонкий, но явный оттенок юродства. Есть и странность ситуации: речь идет не о храме, крестный ход идет по лесной просеке, где пенью отвечают воем звери, и впереди — «вожделенная дверь». Здесь картина жизни и смерти, картина пути — святой безумец с хоругвью, бесстрашный и верный своему обещанию в своем труде — несении хоругви, верящий все же, что «живая толпа» тронется за ним. Последний штрих — единственный в ситуации стихотворения, размышляющий одиночество этого странного пути.

Здесь есть тема служения, но нет высшей помощи, нет призыва. Глас свыше не зовет, в подражание пророку, к личному преоб-

ражению и служению — поэт сам дает оброк, обещание нести свою хоругвь, и верно и истово следует ему. Ни одно переживание, подобное пророческим, не зафиксировано в фетовских стихах о творчестве. Если в поэзии Хомякова символический образ пророческого служения выявляет путь поэта как путь служения Богу, а откровения поэта как посланные свыше, то в творчестве Фета Муза, поэтическое вдохновение, дарит возможность прикоснуться к горнему, путь поэта осмыслен как путь служения Музе — Красоте божественной. И этот путь оказывается плодотворным в духовном отношении: творческий дар возносит в те сферы, где поэт приобщается к духу живого Предания.

В отдельные минуты бытия сердце поэта обращается к Божией Матери и Христу Распятому. Но действительное служение поэта пребывает преимущественно в сфере эстетической, оно направлено к Красоте, и хотя оно приобщает душу поэта к религии, ибо истинная Красота сопряжена с Добром и Истиной, но в религиозное служение не превращается, ибо не обращено всецело к Богу, источнику всяческой красоты и самого творчества.

#### 4

Обратимся теперь ко второму периоду творчества Фета — к прежним лейтмотивам религиозно-философской лирики поэта, звучащим в четырех выпусках «Вечерних огней» (1883—1892).

Когда после сборников первой половины творчества Фета мы обращаемся к «Вечерним огням», в первом выпуске поражают сгущенность и глубина духовных смыслов, небывалая ранее интенсивность религиозно-философской проблематики. Если ранее она возникала приблизительно в десятой части стихотворений, то здесь — почти в половине стихотворений (не считая переводов и посланий). Поэтическая идея теперь не мерцает в глубине и не просто освещает перспективу стихотворения, как Фет требовал в статье о Тютчеве,<sup>20</sup> но часто выражается впрямую.

Отметим основные аспекты религиозно-философской темы в поздних стихах Фета:

- двоимирие: «Окна в решетках, и сумрачны лица...», «Напрасно!..», «Майская ночь», «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», «Quasi una fantasia», «Сны и тени...», «Лас-

---

<sup>20</sup> См.: Фет А. А. О стихотворениях Ф. И. Тютчева.

- точки», «Все, все, что есть и прежде было...», «Поэтам», «Одним толчком согнать ладью живую...», «Море и звезды», «Какая грусть! Конец аллеи...», «Я видел твой млечный, младенческий волос...», «Люби меня! Как только твой покорный...»;
- любовь как залог бессмертия: «Томительно-призывно и напрасно...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Alter Ego», «В благословенный день, когда стремлюсь душою...», «Нет, я не изменил. До старости глубокой...»;
  - звезды: «Измучен жизнью, коварством надежды...», «Среди звезд», «С какой я негою желанья...», «Одна звезда меж всеми дышит...», «Вчерашний вечер помню живо...», «Молятся звезды, мерцают и рдеют...», «От огней, от толпы беспощадной...»;
  - рай: «Пришла — и тает все кругом...», «Майская ночь», «В страданье блаженства стою пред тобою...», «Она», «Она ему образ мгновенный...»;
  - Бог и человек: «Как нежишь ты, серебряная ночь...», «Не тем, Господь, могуч, непостижим...», «Нежданный дождь», «Добро и зло», «Я потрясен, когда кругом...»;
  - Божья Матерь: «К Сикстинской Мадонне»;
  - ангелы: «К памятнику Пушкина», «Когда Божественный бежал людских речей...», «Не тем, Господь, могуч, непостижим...», «Нежданный дождь», «В благословенный день, когда стремлюсь душою...», «К Сикстинской Мадонне», «Я видел твой млечный, младенческий волос...», «Ей же», «На погребенье в. к. Александры Георгиевны», «М. М. Хрущову»;
  - смерть: «Не первый год у этих мест», «Смерть», «Ничтожество», «Блеском вечерним овеваны горы», «Смерти», «Никогда», «Жизнь пронеслась без явного следа...», «Памяти С. С. Б-ой»;
  - Христос, новозаветные мотивы: «Чем доле я живу, чем больше пережил...», «Когда Божественный бежал людских речей...», «„Христос воскрес!“ — клик весенний...», «1 марта 1881 года», «Королеве элинов Ольге Константиновне 11 июля 1891 года».

Что изменится в прежних тематических линиях здесь — в контексте этих 54 поздних стихотворений? В целом прежние темы развиваются в прежнем ключе и звучат ярче и острее, чем прежде. Так, «двойное бытие» стало едва ли не центральной философской идеей

первого сборника «Вечерних огней», она выражается и в образной форме и эксплицируется в прямых и философски точных словах. Поляризация здесь явно нарастает: земной мир становится предельно тягостным для души, жажда горнего, жажда полета (здесь этот образ один из самых частых) в мир горний — предельно острой. Глубже противопоставление миру бrenному — нетленного и радикальнее — отрицание земного и утверждение порыва к горнему —

...В мир стремлений,  
Преклоненный  
И молитв;  
Радость чуя,  
Не хочу я  
Ваших битв.

Для взлета мысли в стихотворном переживании нужен лишь небольшой толчок: свет мира горнего, красота мира здешнего — звезд, неба, весны, моря, или же некрасивость обыденного, женская красота, воспоминание о любви или переживание любви, творчество, стихи других поэтов. И в поздний период, как и ранее, это важнейшая черта поэтического мира Фета — способность сквозь земное, любясь его самоценной красотой, прозревать в мире вечное, райское, нетленное. Горний лик земной красоты будет переживаться еще глубже, например, в восторге весны: «И счастьем светлым и нездешним / Дохнет воскресшая земля»; в упоении чистотой и красотой души: «Глядеть, каким прозрачным светом / Окружена ты на земле, / Как Божий мир при свете этом / В голубоватой тонет мгле!» («Упреком, жалостью внушенным...»).

Образ звезд имеет для поэта, как и раньше, особенное значение, он утверждает веру в бессмертие, сопряжен непосредственно с идеей двоимирия, с темами ангелов и рая — все эти темы еще более тесно переплетаются, чем в предшествующий период. С образом звезд связано кульминационное стихотворение, одно из самых таинственных произведений Фета — «Измучен жизнью, коварством надежды...». Это созерцание вечности, мистический опыт души поэта, безусловное свидетельство таинственной, сокрытой от всех его внутренней жизни. Здесь дума поэта устремлена непосредственно к Богу, Солнцу мира, и в своем прозрении поэт постигает, что все в мире, «каждый луч, плотской и бесплотный», есть отблеск этого вечного Солнца, отблеск Божества.

О том, о чем теоретически поэт не считал возможным говорить, — об общении с Богом, о Боге и человеке, теперь в иных произведениях поэт рассуждает напрямую. Величие и сила стихий мира потрясают душу поэта, но еще более — возможность богопознания для человека. «Твой светлый ангел шепчет мне / Неизреченные глаголы» — ничего нет выше для поэта, встреча с неземным переживается как величайшее чудо. Обращение к Богу «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» — это утверждение непостижимости и величия Бога в сотворении человека с вечным началом его души. В своем мистическом созерцании поэт прозревает в человеке, существе тленном и мгновенном, «огонь сильней и ярче всей вселенной» — вечное ядро души в виде пылающего ярче солнц огня.<sup>21</sup> Созерцание ночного неба становится источником напрямую выраженной мысли о соприродности души вечному началу в стихотворении «Как нежишь ты, серебряная ночь...». Звездная ночь дарит душе поэта «расцвет немой и тайной силы» — переживание еще одного высокого откровения:

Мой дух, о ночь, как падший серафим,  
Признал родство с нетленной жизнью звездной...

К пониманию поэтом отношения человека к Богу существенное, в святоотеческом духе, дополнение дает стихотворение «Нежданный дождь». Чудо дождя в засуху рождает мысль о бессилии человека без Бога: «Я, ничего я не могу, / Один лишь может, Кто, могучий...», — смиренную готовность признать во всем происходящем Божью волю («Смирись, мятущийся поэт, — / С небес нисходит жизни влага...»), а саму Божью волю — благой и милосердной по отношению к человеку. К ряду стихотворений, в которых воплощается поэтическое богословие Фета, можно добавить и несколько молитвенных произведений. Это и переложение молитвы Господней, и

---

<sup>21</sup> Опыт Шопенгауэра, воздействие которого на Фета порой утверждается, совершенно иной: «...Как только мы в виде опыта входим в самих себя и, обратив свое познание внутрь, хотим полностью осознать себя, мы сейчас же тонем в бездонной пустоте и оказываемся похожими на стеклянный полый шар, из пустоты которого раздается голос, причины же этого голоса здесь не найти; и желая таким образом схватить самих себя, мы к ужасу нашему не схватываем ничего, кроме бесплотного призрака» (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1992. Т. 1. С. 271*).

обращение к Божьей Матери — «К Сикстинской мадонне», образ которой, как и прежде, источник самых глубоких религиозных состояний.

Отметим, что в постижении Бога, христианства, человека поэт идет не путем философской мысли Шопенгауэра или Канта, хотя немецкая философия входит в жизнь поэта в середине 70-х годов и становится весьма значимой. Но *думы* поэта созвучны именно православной традиции, которая сформировала его душу. В творческом прозрении восполняется то, что постигается в умственном проникновении. Поэт, вторгаясь в сферы богословия, не говорит ничего, что было бы противно отеческому учению и догматам Церкви. Отдельные скептические ноты прозвучат изнутри рассудочного отношения к миру в рамках трех тем — любовь, звезды, смерть. И эти ноты будут резко контрастны по отношению к богословски подлинным и глубоким откровениям поэта. Этот рассудочный скепсис, как представляется, не случайно усиливается в шопенгауэрианский период: философские штудии поэта способствуют не углублению философской проблематики, как часто интерпретируется воздействие на поэта чтения Канта и Шопенгауэра и переводческих трудов,<sup>22</sup> но углублению двойственности, еще более явному расхождению сфер души и мысли.

Так, нота сомнения прозвучит в русле любовной темы, хотя в контексте фетовской поэзии в опыте любви, которая сама по себе веет горним началом, обычно постигается причастность человека вечному. Даже ярче: смерть возлюбленной, земное расставание дарит переживание бессмертия души той, что ушла из жизни, и это бессмертие переживается как «торжество». Кульминация стихотворения об умершей возлюбленной «Томительно-призывно и напрасно...»: «И я иду по шаткой пене моря / Отважною, нетонушей ногой...» — утверждает безупречность веры и невозможность сомнения; евангельский образ хождения по водам противопоставляет здесь уверенность поэта шаткой вере усомнившегося апостола. Но далее по ходу стихотворения оказывается, что это торжество «на миг»:

...и я — я торжествую  
Хотя на миг бессмертие твое.

---

<sup>22</sup> См.: *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет // Фет А. А. Полн. собр. стихотв. Л., 1959. С. 66—69.

Эта минималистская поправка, стыдливая оговорка, странно не соответствует предшествующему, однако она весьма характерна.

Тему сомнения напрямую эксплицирует стихотворение «Ты отстрадала, я еще страдаю...»: «Сомнением мне суждено дышать, / И трепещу, и сердцем избегаю / Искать того, чего нельзя понять». Здесь прежний конфликт сердца и разума: сердце стремится к высшему, но разумом понять его нельзя, и, значит, надо запретить сердцу искать это непостижимое, как и в стихотворении «Напрасно!..»: сердцу больно разuverяться, больно, что «жребии жизни святым побужденьям враждебны». Итог — глубочайшая нота сомнения: «Скорей, скорей, в твое небытие». Небытие как очевидность — впервые эта мысль звучит в стихах Фета. Так соседствуют в душе поэта, как и в этих идущих одно за другим стихотворениях первого выпуска «Вечерних огней», противоположности непримиренные: бессмертие (пусть и с оговоркой)—небытие. Но далее по ходу сборника вновь торжество бессмертия: мысль о Страшном Суде («Нас с тобой ожидает особенный суд...»), на котором двое любящих предстанут вместе и вместе дадут ответ за все, бывшее с ними на земле: «И мы вместе придем, нас нельзя разлучить» («Alter ego»). Еще одна мысль из этого же круга: «милая тень» вызывает трепет души, молитву и надежду, что в смертный час она встретит его в своем новом, ангельском лике — «ангел кротости и грусти» («В благословенный день, когда стремлюсь душою...»). Колесания здесь, в первом выпуске «Вечерних огней», достигли невиданной амплитуды, но из четырех кульминационных стихотворений любовной темы, то есть в тех ее проявлениях, которые связывают ее с темой религиозной, лишь в одном прозвучала как неожиданный итог глубокая нота безверия.

И внутри темы звезд, ранее неизменно светлой, теперь может прозвучать скептическая нота. Так, стихотворение «Среди звезд» выявляет два способа восприятия звездного неба — вновь противостоят душа и разум: разум говорит, что звезды подчинены численным законам, но созерцание отрицает это разумное, рационально-научное, постижение, душа легко отталкивается от истин разума и открывает в звездном небе «нечисленный смысл». Та же нота и в стихотворении «Угасшим звездам»: «Может быть, нет вас под теми огнями...» — это рассудочная мысль о кажимости того, что мы видим как огни звезд, и, не отрицая ее, поэт все же утверждает свою верность звездам — высшему, что есть в земном мире.

Тема смерти звучит в этот период интенсивнее, чем прежде, и в целом безнадежнее. Хотя открывается эта тема в стихотворении «Не первый год у этих мест...» светлым и глубоко православным звучанием:

Еще колеблясь и дыша  
Над дорогими мертвецами,  
Стремлюсь, куда-то вдаль спеша,  
Но встречу с тихими гробами  
Смиренно празднует душа.

От старой церкви и родных могил на поэта, даруя ему тихое и праздничное чувство, веет бессмертием и покоем тех мест, где нет ни печали, ни воздыханий, но жизнь бесконечная. Здесь чувство, сердце, здесь говорит душа. Но в иных стихах доминирует рассудочная мысль. И утверждает уже не вечную жизнь, но бездонный океан смерти под «мгновенным льдом» жизни, — как в стихотворении «Смерть».<sup>23</sup> Нелепость жажды жизни после смерти тех слепцов, которые ищут хоть какой-то опоры, нелепость доверия слепым чувствам подтверждаются здесь в холодном рассуждении философствующего разума.

Безотраднa мысль о смерти в стихотворении «Ничтожество» (1880). Здесь «ничтожество» означает «небытие». Жизнь человека, вырвавшись из небытия с болезненным криком, в конце возвращается к тому же бездонному океану: «Я встретил бы твой край с тем самым резким криком, / С которым некогда твой берег покидал». В этом композиционном и смысловом кольце вся человеческая жизнь, в которой ничтожество — постоянный мучительный призрак. Рассудок подсказывает успокоительный, в духе Шопенгауэра, довод о том, что смерть есть «только отрицанье / Всего, что чувствовать, что мне узнать дано»; «Тебя не знаю я...», — говорит поэт, обращаясь к смерти, ведь человеку дано пережить лишь жизнь, и незнание дальнейшего не страшно — такова безблагодатная мудрость этого стихотворения: в нем — «одно прискорбное, но страшного в нем нет». Бездна ничтожества — действительно, ничего более прискорбного поэт ранее не писал. Это чрезвычайно редкое у

---

<sup>23</sup> О стихотворении «Смерть» см.: Бочаров С. Г. Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 276—322.

Фета, если не единственное, всецело рассудочное стихотворение — ни проблеска сердца, души — оно есть нижняя точка в мучительных исканиях поэта.<sup>24</sup>

Идеи Шопенгауэра вполне ощутимы в стихотворениях Фета о смерти в период его работы над переводом «Мира как воли и представления». Фет, кажется, стремится принять те утешительные аргументы разума, которые предлагает немецкий философ, — они проникают со всей их рассудочностью в его поэтическое творчество: смерть есть «безличный призрак» и всего-навсего «мысль», идея, а не реальность. Фет словно стремится разделаться со страхом смерти в приятии безличной вечности в духе Шопенгауэра, и здесь — на миг — успокаивается на ней.

В безотрадном свете представлено и воскресение из мертвых в стихотворении «Никогда» — в фантазии поэта о восстановлении от смерти: мертвый воскресает, спешит с кладбища домой и видит мир мертвым, а потому вновь призывает смерть, чтобы уйти из мира, где нет ничего живого. Странность подобной мрачной фантазии очевидна — бессмысленное воскрешение одного человека в мертвом мире с неведомой целью в отношении богословском есть нелепость. «Труп земли» несет «мой труп» — эта последняя картина стихотворения есть свидетельство безверия, *труп* веры, — кажется, это самое мрачное, что написал Фет в своих стихах,

---

<sup>24</sup> Здесь осязаемо воздействие Шопенгауэра (или же совпадение с ним): для немецкого философа воля к жизни есть единственное вечное начало. Личность же, по Шопенгауэру, это явление, а не вещь в себе, а в мире явлений господствует смерть. Философ призывает преодолеть страх смерти как недолжный — с помощью своей философии: вооруженный ею, человек «спокойно смотрел бы в лицо смерти, прилетающей на крыльях времени, и видел бы в ней обманчивый мираж, бессильный призрак, пугающий слабых, но не имеющий власти над тем, кто знает, что сам он есть та воля, объективацией или отпечатком которой выступает весь мир; кому поэтому во всякое время обеспечена жизнь...» (*Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С. 276*). Вечная жизнь безлична, и нелепо требовать сохранности нашего тела, — рассуждает философ, — «несообразно требовать продолжения нашей индивидуальности» (Там же. С. 271). Индивидуум пребывает в вечном настоящем, и ему нужно изгнать страх, что вечером солнце умирает, не нужно допытываться ни о прошлом, ни о будущем, нужно считать жизнь бесконечной, ведь в человеке живет вечное начало — воля, она неуничтожима, уничтожима только индивидуальность, и потому страх смерти есть иллюзия.

ибо здесь, в стихотворении, как и в эпистолярных рассуждениях Фета о нем,<sup>25</sup> духовный разум отсутствует и говорит лишь прихотливая выдумка скептика, как будто не знавшего ничего о богословии.

Характерно, однако, что тема смерти совсем иначе звучит в ряде стихотворений, где речь идет не о смерти вообще, а о смерти конкретного человека, когда невозможно сказать, что смерть — лишь идея. В подобных стихах выражается живое чувство — смиренное приятие неизбежного, радость за человека, уже закончившего земной путь, и вера в посмертную встречу. Так, в стихотворении «Памяти С. С. Б-ой»:

Разлуки нет. Твой образ милый  
Чрез жизнь мы в сердце пронесем,  
И там, за рубежом могилы,  
Навек обнять тебя придем.

Итак, в названных пяти стихотворениях «Вечерних огней» наиболее ярко сказались минуты, когда неверие побеждает во внутренней брани, этот пик драматических отрицаний приходится на вторую половину 1870-х—начало 80-х годов — шопенгауэрианский период в жизни Фета. Загадка личности поэта в этот период кажется неразрешимой: немислимо соединение в одном человеке глубоких откровений, как в стихотворениях «Не тем, Господь, могуч, непостижим...» и «Alter Ego», и духовной бездарности стихотворения «Никогда». Но тем не менее, как бы ни были глубоки сомнения, — это лишь отдельные мучительные ноты, а религиозные переживания души — постоянная тема поздних стихотворений Фета.

---

<sup>25</sup> Это стихотворение, как известно, вызвало возражение Толстого, впрочем фрагментарное: с уничтожением всякой жизни, по мысли Толстого, останутся еще отношения к Богу. Характерен ответ Фета, не согласившегося с этим возражением, в письме Толстому от 3 февраля 1879 года: «Воскресение из мертвых придумано не мной. В Иосафатской долине нам приказано явиться целиком, как жил в Воробьевке, для этого и волк приносит во рту мою ногу. А ну как приказано будет поднять Шеншина для репетиции? Послушают ли его, что это, мол, положение для бывшего человека невозможно? Да ведь и родиться из земли, и писать другому такому же земляку то, что пишу, — еще менее возможно, а ведь нас не послушали, говорят пиши» (Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. Т. 2. С. 45).

Феномен Фета поразительно ярко показывает: то, что невозможно для мысли, для постижения умом и лишь эпизодически, вероятно, возможно в опытном переживании души, — оказывается всегда возможным в творчестве, причем творческое прозрение стоицей искупает скепсис разума. Поэтическая интуиция вовлекает поэта в сферу религии, православного христианства, прямее, точнее и глубже, чем его же философствующая мысль.

Поэтическое творчество Фета действительно приоткрывает заботливо оберегаемую им от постороннего глаза тайну его личности, оно несет в себе немногие проявления неведомой нам драматической истории духовных борений, выявляет глубокое расхождение между разумом, мыслями — и душой, сердцем, чувствами, интуицией, между скепсисом рассудка и глубокой и тонкой религиозностью души. Стихи воплотили в себе те духовные коллизии, которые Фет не считал нужным описывать в своих воспоминаниях, в своей переписке с друзьями. Причем доверенный стихам внутренний опыт, как мы видим, с годами становился все драматичнее. В сборниках первой половины творчества обнаруживались лишь отдельные скептические тона в общем хоре стихотворений поэта, пронизанных верой и дышащих глубокой христианской культурой. Ни в одном слове этого периода поэт не погрешил против традиции, никакого демонизма или иронии, никаких неточностей или произвола мысли. Вторая же половина творчества показывает иную картину: интенсифицируется философская мысль, работа разума проникает в стихи, духовная напряженность возрастает, столкновение противоположных тонов превращается в резкие диссонансы. Скептические мысли, пусть и нечастые в общем контексте, обретают порой холодный и безнадежный тон неверия. И одновременно проявляется высота религиозного чувства, которое рождает изумительные, невозможные ранее мистические и религиозные прозрения.

Каков исход этих колебаний, этого мучительного процесса? В последнее пятилетие жизни поэта сомнение с очевидностью угасает, религиозная тема звучит в прежнем ключе, развиваются и варьируются старые темы. Мажорная, светлая тональность творчества последних лет жизни поэта уникальна не только в русской, но и мировой поэзии. Но... какое-то ожидание не сбывается. Стихи последних лет, всех выпусков «Вечерних огней», кроме первого, блистательного и уникального по философской глубине и интенсивности,

все же душевны по преимуществу, а не духовны, не рождается все же новое слово, не звучит после «горнила сомнений» ожидаемая «Осанна», не происходит чуда. Узел религиозных сомнений не развязан, но лишь явно ослаблен.

Как бы ни было онтологически укоренено поэтическое творчество, но все же его даров недостаточно, чтобы оказать длительное и существенное воздействие на жизнь, чтобы стяжать высшие духовные дары. Муза приходит и уходит — поэтическое состояние переходяще, и даже при самых глубоких прозрениях без религиозного делания, без стремления поэта уподобиться пророку в своем словесном служении не изменяется духовный строй личности.

Сущность лирической поэзии Фет определял как созерцание красоты мира. Воздействие на духовную личность человека подобных откровений красоты осмысляет Гоголь: «Поэт только тот, кто более других способен чувствовать красоту творения. Потребность поделиться своими чувствами воспаляет его и превращает в поэта. В минуту такого превращения она освящает и очищает самую душу, потому что самое желание заставить и других восчувствовать красоту Божьего творения есть уже желание высокое, воспаряющее его и дающее ему силу».<sup>26</sup> В минуту творчества душа очищена и освящена, более того, как показывают наблюдения над стихами Фета, приобщена к духу собственной религиозной традиции, даже если поэт в иные минуты сознательно отстраняется от нее. Высокая минута вдохновения проходит, Муза покидает поэта, оставив свой исчезающий след — поэтическое творение.

Но религиозной полноты и зрелости, которые даются личным подвигом, которые рождаются из пророческой жажды духовного, из готовности следовать Божьим глаголам, достичь средствами поэзии невозможно. Идеальный и недостижимый для любого поэта образ пророческого служения предполагает соответствие жизни и убеждений, совершенствование духовной личности творца. Этот образ был чужд Фету. Призыва, подобного тому, с которым обращается Бог к пророку, Фет не услышал, о чем, по сути, он не раз горько сожалел, когда, например, писал Толстому о том, что ему «не дано» знать Бога,<sup>27</sup> ведь для полного удостоверения в невидимом, для слов «Верую, Господи!» творческих восхождений недостаточно. Унасле-

---

<sup>26</sup> Гоголь Н. В. Учебная книга словесности // Гоголь Н. В. Сочинения. СПб., 1900. Т. 12. С. 9.

<sup>27</sup> Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. Т. 2. С. 53.

дованная в детстве, закреплённая в юности, традиционно поддерживаемая в середине жизни приобщённость к христианству в поздние годы явно ослабела — при неизменно высокой теоретической оценке христианства.<sup>28</sup> Сознательное же следование по пути христианского претворения души, как представляется, не было характерно для поэта — в силу целого ряда препятствий.

Но творческие прозрения неизменно на протяжении всей жизни были путем и прорывом в религиозную сферу. Так что разгадка феномена Фета кроется в значительной степени в двойственной духовной природе самого поэтического творчества, человеческого творчества вообще. Оно может даровать религиозные прозрения, но не может заменить религию, не может изменить жизнь. Не Аполлон, не Муза, но лишь Бог может оказывать преобразующее воздействие на духовную личность творца, обращающегося к Творцу и Источнику творчества.

Даже самая высокая поэтическая одаренность не есть гарантия духовной полноты жизни. Творчество есть один из путей к Богу, но этот путь сам по себе, вне духовного делания христианина, не может привести к искомой и желанной цели. Так можно было бы выразить итог осмысления феномена Фета.

У Фета духовного здоровья было, очевидно, достаточно, чтобы в описанной ситуации избежать всех соблазнов, которые несет в себе творчество и которыми будет так богата следующая эпоха русской поэзии, эпоха серебряного века, явно склонная преувеличить значение поэтической одаренности как пути к духу. Как бы высоко Фет ни ценил значимость полученного творческого дара, тем не менее он полагал этому дару четкую и определенную границу в горькой констатации: творчество одно — жизнь другое. Новое поколение поэтов возжелает сделать жизнь творчеством — и это уже иная тема.

### **Часть 3. Вячеслав Иванов: поэт — пророк или собеседник Муз?**

Тщательный аксиологический и духовный анализ художественного мира Вяч. Иванова, его мифотворческих построений, духовного пути поэта в его драматической сложности: соблазнов мысли, сме-

---

<sup>28</sup> См., например: Послесловие А. Фета к его переводу Шопенгауэра // Русское обозрение. 1901. Вып. 1.

шений и тупиков, столь симптоматичных для эпохи символизма, с одной стороны, и подлинных духовных взлетов и прозрений, выраженных особенно ярко в поздних стихах поэта, с другой стороны, — думается, в современном литературоведении эта задача не только не решена, но даже и не поставлена.<sup>1</sup>

Те из современников поэта, кто был близок ему по духу и по судьбе, принимали его идеи безоговорочно, те же, кто негативно относился к личности Вяч. Иванова, не ставили целью глубокий анализ его поэтических концепций. Среди немногочисленных аналитических статей, касающихся смысловых аспектов творчества поэта, предисловие О. Дешарт к брюссельскому изданию сочинений Вяч. Иванова<sup>2</sup> остается самым подробным и непревзойденным по целостности и глубине; это исследование есть история жизни и творчества поэта, рассказанная свидетельницей его поздних лет с точки зрения итога его жизни — глубоко продуманной в «затворе» эмиграции христианской позиции. Статья касается самых сложных узлов жизни Вяч. Иванова, описаны и более чем проблематичные жизненные эксперименты, но в текстах поэта акцентируется лишь позитивное с точки зрения итога, то есть христианское, содержание его поэтических концепций (порой привносимое в тексты поэта исследовательницей). Так что динамика творчества предстает в результате как движение от истины к истине — ко все более глубокому постижению христианской Истины. Не случайно в качестве эпитафии О. Дешарт ставит слова поэта: «Солгать и в малом не хочу; / Мудрей иное умолчу». Действительно, автору вступительной статьи умалчивать приходится о многом — причем не о жизни поэта, а именно о его стихах.

В настоящее время просматривается особого рода стратегия в исследованиях творчества Вяч. Иванова. Это, во-первых, тот же принцип умолчаний, причем не биографических подробностей, но умолчаний о тех идеях поэта, которые могли бы вызвать критическое к себе отношение и которые были отвергнуты самим поэтом в поздние годы. Не подлежат обсуждению те идеи, которые могли бы

---

<sup>1</sup> Памела Дэвидсон, говоря о недостаточной изученности творчества Вяч. Иванова и намечая важнейшие проблемы для будущих исследований, пишет: «В значительной мере нетронутым кладезем, ожидающим внимательного анализа, остается его поэзия» (*Дэвидсон П. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903—1995)* // *Studia Slavica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1996. Т. 41. С. 130*).

<sup>2</sup> *Дешарт О. Введение* // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1.

разрушить заданный самим Вяч. Ивановым образ поэта-христианина, который при всех грехах — ни в коем случае не еретик.<sup>3</sup>

Далее, это позиция отказа от духовного и аксиологического анализа мифотворческих построений поэта и его концепций. Это отчасти связано с несвободой современного исследователя в мире идей Вяч. Иванова: читатель оказывается убежденным поэтом,<sup>4</sup> даже если к личности его он подчас относится без симпатии, — это не редкость среди тех, кто обращается к творчеству Вяч. Иванова. Но искать подобному отношению основания в творчестве — значит решиться на критический подход, в настоящее время не популярный, даже сурово порицаемый. Так, пафос негодования против тех, кто критикует поэта, несет в себе книга С. С. Аверинцева о Вяч. Иванове «Скворешниц вольных граждан...»,<sup>5</sup> и поскольку все устрашающие упреки автора книги не имеют названного конкретного адресата, каждый, кто не испытывает благоговения по отношению к идеям поэта, должен отнести эти упреки к себе и заподозрить себя в провинциальности, морализаторстве, несложности оценочных суждений и недиалогичности.

Из предыдущего следует еще одна, быть может самая яркая, черта современных литературоведческих трудов, посвященных Вяч. Иванову. Исследователи предпочитают занять позицию почтительного комментатора, который скрупулезно изучает тексты поэта и приводит многочисленные параллели. У С. С. Аверинцева мы найдем точную характеристику этой ситуации — интертекстуальное перепутывание всего со всем.<sup>6</sup> Характерно, что осуждаются и критический

---

<sup>3</sup> См.: *Альтман М. С. Разговоры с Вяч. Ивановым.* СПб., 1995.

<sup>4</sup> См.: *Обатнин Г. В. Иванов-мистик. (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907—1919)).* М., 2000. С. 4.

<sup>5</sup> *Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами.* СПб., 2001. Привожу отдельные цитаты из книги: «Не попусти Господь исследователя вообразить себя духовидцем; не может быть ничего конфузнее...» (С. 23); «Грубо ошибется тот, кто, в порыве ли морализаторских обличений или имморалистских дерзаний, редуцирует проблему до сексуальной...» (С. 80); «Необходимо вообще выйти за пределы несложных оценочных суждений...» (С. 162); «Поэт и мыслитель, широко ставивший вопросы... столь провинциального подхода к себе во всяком случае не заслужил...» (С. 164); «У него остается и сегодня одно преимущество над изобличителями: он диалогичен, они — нет» (С. 167).

<sup>6</sup> *Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петер-*

подход, и позиция констатирования совпадений и связей. И все же последняя не противоречит той общей линии, которая просматривается в трудах зарубежных исследователей творчества Вяч. Иванова. Для Католической Церкви Вяч. Иванов, наряду с В. С. Соловьевым, представляется существенной фигурой, и для поддержания его репутации поэта-христианина критический подход считается не полезным. Так что неудивительно, что в западных изданиях, связанных с Католической Церковью, господствует обязательный почти-тельный тон констатаций и оказывается недопустимым аксиологический подход.

Но поэтическое творчество Вяч. Иванова настоятельно требует именно духовного и ценностного анализа<sup>7</sup> — в связи с императивом самого Вяч. Иванова: «Ясно, что сообщениям поэта нельзя придавать значение безотносительного, безусловного, всегда равно непреложного. Если же это так, то люди принуждены сами выбирать...»<sup>8</sup> (3, 658), — пишет он в поздней статье «Мысли о поэзии», предлагая видеть в стихах любого поэта то, что ценно. Он настаивает, что в отношении к любому поэту «важность предмета повелевает исследовать, что именно он сообщает» (3, 657), и предлагает «ценность» сообщений поэта определять исходя из критериев не только красоты, но блага и пользы.

Исследователю необходима внутренняя свобода для подобного, требуемого Вяч. Ивановым подхода, и потому стоит обратиться к позиции поэта поздних его лет и найти в ней ту прочную основу, ту точку обзора, которая позволит обрести и со-ответствие идеям исследуемого автора, а значит органичность понимания, и одновременно независимость от них. Собственно, это и есть позиция О. Дешарт, но осложненная личным пристрастием и тактикой умолчаний. «Тогда Вячеслав Иванов полагал, что...» — только так, в скрытом виде, говорится в ее статье о порой проблематичных идеях поэта, от анализа которых она отказывается.

Далее речь пойдет об одной из целого ряда подобных проблем. Это тема поэтического творчества. К ней постоянно обращался

---

бург — мировая культура. Материалы международной научной конференции. 9—11 сентября 2002 г. Томск; М., 2003. С. 6.

<sup>7</sup> См. об этом: Барзах А. Е. Материя смысла // Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Кн. 1. СПб., 1995.

<sup>8</sup> Здесь и далее статьи Вяч. Иванова цитируются по: Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Том и страницы указываются в тексте в скобках.

поэт, раздумья о сущности творчества, о миссии поэта не покидали его на протяжении всей жизни и были особенно актуальны в те первые петербургские годы, когда бывший затворник после долгих уединенных лет приезжает в Россию и становится вождем и теоретиком символизма. Характерно, что статьи этого времени пронизаны пророческим пафосом: автор пропагандирует нечто, с его точки зрения, в высшей степени значимое для искусства и для человечества в целом — новое религиозное творчество, предвещающее начало новой органической эпохи в истории человечества. Так что все предшествующее развитие европейского и русского искусства предстает в его статьях как ведущее к этому знаменательному, завершительному явлению. Символизм в русле европейской поэзии при этом радикально переосмысливается — в религиозном ключе: прежнему, идеалистическому символизму французской школы и русскому декадентству противопоставляется реалистический (в средневековом смысле слова) символизм, который и есть то новое, что считает себя призванным возвестить поэт, что обосновывается с пафосом пророческого знания истины, путей и судеб культуры — как путь к мифотворчеству и новому всенародному искусству, к новому театру и новому хоровому действу. Увы, пророчествам не суждено было сбыться: революционная действительность с каким-то особенным глумлением, с духом глубокой профанации отразила некоторые из идей поэта, и Вяч. Иванову пришлось это созерцать.

Характерно, что в первое десятилетие века, проповедуя религиозный символизм, Вяч. Иванов не ограничивается сферой искусства, в его статьях звучит собственно религиозная проповедь. И с точки зрения временной дистанции, теория символизма сохраняет свое непреходящее значение, а религиозная проповедь обнаруживает с очевидностью свою несостоятельность. Именно пророческий пыл первых лет проповеди есть самое слабое место трудов Вяч. Иванова. Если пророческое самоощущение Хомякова было связано с осмыслением собственной миссии — напомнить о Христе современникам, отошедшим от Христа, то Вяч. Иванов в своем пророческом самочувствии основывается на новом — собственном религиозном учении: он всерьез проповедует современникам как вернейший духовный путь создаваемую им самим религию — реставрированную религию Диониса, христианизированное им дионисийство как индивидуальный, внецерковный путь к Богу через экстаз и испустление.

Обозначим здесь существенный для дальнейшего рассуждения тезис: идея единства христианства и дионисийства, утверждаемая Вяч. Ивановым, представляется его основной и драматической ошибкой, приведшей ко многим преувеличениям, прельщениям и тупикам, а проповедь религии Диониса на фоне христианской культуры представляется не чем иным, как курьезом. Не случайно И. А. Бунин, в целом позитивно относящийся к Вяч. Иванову и его стихам, не принял именно «его „Диониса“»: «Эта религия страдающего бога — какая-то салонная схоластика».<sup>9</sup> Этой точной интуиции Бунина соответствует глубокий богословский анализ ситуации: ивановская идея дионисийства охарактеризована А. Ф. Лосевым как безусловно ложная,<sup>10</sup> а прот. Георгием Флоровским как «эстетическая подделка».<sup>11</sup>

«Богословие» модернистского салона было плодом не отвлеченной выдумки, но глубоко пережитого поэтом внутреннего опыта — обозначенного им как «встреча» с Дионисом в стихии экстатической

---

<sup>9</sup> Бахрах А. Бунин в халате. М., 2000. С. 145.

<sup>10</sup> «Быть может, наиболее любопытную параллель надо провести между орфически-дионисийскими воззрениями и христианскими. В последнее время различные ученые много говорили о связи христианства с этими культурами и верованиями, доходя до полного отождествления той и другой религиозной стихии. Это нужно считать прямо близорукостью и наивностью» (Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993. С. 73). А также далее: «В особенности много говорилось о предвосхищении христианства в религии Диониса. Это вопиющее недоразумение должно быть в корне пресечено всяким, кто захочет базироваться в истории религии на фактах, а не на собственной фантазии (...). Дионисизм есть, прежде всего, религия тела. Это, конечно, мистическая и умозрительная религия и доктрина. Но это именно телесный экстаз и чувственная оргийность (...). Растерзание Диониса и распятие Христа только очень и очень отвлеченно могут быть сравниваемы в отношении некоторых отдаленно сходных черт» (Там же. С. 76).

<sup>11</sup> «К христианству он (Вяч. Иванов. — Т. К.) подходит от культа Диониса, от древней „эллинской религии страдающего бога“... И христианство он перетолковывает в духе вакхизма и оргиазма, строит новый миф. У него это скорее эстетическая схема, чем религиозная, но именно религиозная жажда и утоляется здесь эстетическими подделками... То и было главной опасностью «символизма», что религия здесь превращается в искусство, почти что в игру, и в духовную реальность надеялись прорваться приступом поэтического вдохновения, минуя молитвенный подвиг (слишком много грез и мало трезвения)» (Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 458).

страсти. Специфика понимания творчества всецело вытекает отсюда — творчество есть проповедь полученного откровения, выражение в слове духовного опыта. Отсюда и пророческий пафос как основной тон стихотворений, мистические созерцания, видения и узнавания как основная их тема. Отсюда же — в христианском контексте восприятия — глубокая проблематичность мифотворческих концепций поэта.

Период напряженной и патетической пропаганды дионисийских идей, эпоха «Башни», первое десятилетие XX века, можно обозначить как этап «духовных блужданий» в жизни Вяч. Иванова, вписав его в схему пути поэта, предложенную С. С. Аверинцевым: «исток» — «возврат» — «затвор»<sup>12</sup> как ее второе звено.<sup>13</sup> После ряда прельщений мысли, гностических изысков и подмен в становлении картины мира поэта начинается стадия «возврата» к изначальной вере, постепенное освобождение от дионисийства и очищение изначального христианства («истока») от всех инородных, нивелировавших его примесей.

При этом в возвратном движении ряд идей периода символизма будет оставлен, как это обычно у Вяч. Иванова, без прямого означенного отказа от прежнего. Палинодии будут звучать в период эмиграции, причем «обратная песнь» возможна для поэта именно в поэтической форме. В статьях же новые идеи заменяют старые без признаний в неистинности прежних. Подлинной, бесстрашной и прямой исповедальности в традициях русской классической поэзии мы не найдем и в стихах поэта. Для русского читателя мировоззренческие изменения прежнего вождя символистов были, в силу сложившейся исторической ситуации, неведомы, покаяние эпохи затвора, лишь отчасти выраженное в слове поэта, не стало действенным в русской жизни, тогда как десятилетние проповеди дионисийских исступлений были публичными и в высшей степени действенными. Да, современники порой иронизировали по поводу «дифирамбических ног» или «орхестр», которые должны покрыть Россию, по поводу Сивил-

---

<sup>12</sup> См.: Аверинцев С. С. Системность символов в поэзии Вяч. Иванова // Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996. С. 74.

<sup>13</sup> См. об этом подробнее: Кошемчук Т. А. Сон как идеальная смысловая модель в поэзии Вяч. Иванова // Пушкин и сны: сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека. СПб., 2004. С. 231—247; Кошемчук Т. А. «Дионис распятый»: образ Распятия в поэзии Вяч. Иванова периода «духовных блужданий» // Русская словесность и Православие. М., 2005.

лы на Невском проспекте.<sup>14</sup> Но современники участвовали и в радениях, когда разыгрывалось, например, действо причащения крови... поэта и его жены.<sup>15</sup> Пафос исступления и экстаза передавался как общий духовный фон для личных исканий в религиозной сфере. Воздействие Вяч. Иванова на жизнь и дух его окружения действительно было более чем значительным. Мы не найдем у поэта отречения и покаяния, равнозначного по силе прежней проповеди.

«Затвор» эмиграции многое изменил в творчестве Вяч. Иванова. Он не раз пишет о мучительном процессе проверки прежних убеждений, например в письме к Дю Босу: «...когда мы принимаемся уточнять наше отношение сегодняшнего дня к тому, что нами давно было утверждено и от чего мы никогда не отказывались, — значит ли это сравнивать наш прежний портрет с образом, отраженным в зеркале?» — вопрошает поэт своего собеседника в письме 1930 года. — Может ли явиться тень сомнения, что свидетель гибели мира, бывшего его миром по праву и по рождению, он не примется существенно передумывать тысячу решений, накануне отстаиваемых, преодолевать тысячу иллюзий, проверять свои основные суждения, когда и если, вопреки всем разрушительным усилиям, он вдруг увидит, как неколебимо и победно некоторые прежние принципы вновь возникают окрепшими и очищенными в испытаниях...» (3, 419—420). Отметим, что не выявление ошибочного, но утверждение прежних христианских идей, сохранивших свою значимость, преобладает и в этом, и в иных высказываниях.

Действительно, христианские идеи формулировались поэтом начиная с его первых статей, но в начале века эти идеи вписывались в дионисийский контекст ценой глубоких редукций, почти всецело утрачивая свою специфику; далее христианское исповедание явственно прозвучало в статьях уже с начала второго десятилетия XX века, но и там оно соседствовало с иными идеями, ему вовсе не соприродными. С другой стороны, никогда увлечение античностью, личные мистические переживания, гностические увлечения не изгоняли неотменимое до конца христианство, ибо православное вос-

---

<sup>14</sup> См., например: Франк С. Л. Артистическое народничество. (Вяч. Иванов «По звездам») // Русское мировоззрение. СПб., 1996.

<sup>15</sup> См. об этом: Павлова М. Вяч. Иванов и Федор Сологуб. «Противучувствия». Из истории отношений 1905—1906 гг. // Europa Orientalis. Studi e ricerche sui paesi e le culture dell'est Europeo. XXI / 2002: 2. VIII Междунар. конф. «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией». Т. 1.

питание всегда было действенным в жизни поэта, вера детства — «исток» его жизни был действительно не иссякающим никогда источником. Тем не менее смешения и подмены позволяют задать вопрос, не было ли христианство поэта в эпоху символизма лишь его имитацией, по слову В. А. Котельникова, лишь одним из вспомогательных первоисточников, украшающих статьи поэта глубокими и яркими метафорами, так что сами христианские образы становились лишь поводом для словесной игры. Каков бы ни был ответ, кристаллизация христианской позиции постепенно, долго и трудно, но все же происходила в статьях поэта; входила в его размышления и идея Церкви, признаваемая теоретически (это подобало ученику В. Соловьева — соответствовало создаваемому о себе мифу), хотя долгое время глубинно не принятая.

Многие идеи Вяч. Иванова, говоря его словами, в эпоху «затвора» были «очищены и крещены». Собственно, какую бы тему поэта мы ни рассмотрели, будь то тема видений и сновидений, тема Распятия, тема экстаза или любви, мы неизменно прослеживаем ее эволюцию: от гностических изысков, от экстатического пафоса периода символизма к прозрачной ясности поздних лет. К названному ряду добавим здесь одну из важнейших тем — феномен творчества, осмысленный в двух рядах образов, как пророчествование и как собеседование с Музами.

Идеал поэта-пророка как программа Вяч. Иванова подробно рассматривается в статье П. Давидсон «Viacheslav Ivanov's ideal of the artist as profet: from theory to practice»,<sup>16</sup> основной тезис которой — верность поэта пророческому идеалу на протяжении всей его жизни. Кульминацией в развитии темы и в собственном пророческом самочувствии автором статьи полагается период предвоенный и предреволюционный — время общения с А. Н. Скрябиным, осмысления его творчества в пророческом ключе.

В рассмотрении обозначенного выше ряда тем просматривается иная закономерность: кульминация прельстительности, почти еретической воспаленности в их звучании приходится на период третьего сборника поэта — «Cor Ardens». Это связано с некоторыми фактами биографии и внутреннего пути поэта. Если экстатическое пере-

---

<sup>16</sup> Davidson P. Viacheslav Ivanov's ideal of the artist as profet: from theory to practice // Т. 1. Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. XXI / 2002: 2. VIII Междунар. конф. «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией».

живание в стихии страстной любви — откровение Диониса положило начало этой тенденции (сборник «Кормчие звезды»), то события конца десятилетия усугубили ее в значительной степени. Это и смерть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, и визионерский опыт, и влияние А. Р. Минцловой, утверждавшей пророческое призвание Вяч. Иванова, его избранность и вселенскую миссию.<sup>17</sup> Напряженно-страстная, темная, экстатическая тональность стихов в значительной степени просветляется уже в следующем сборнике поэта — «Нежная тайна», чтобы обрести звучание трезвой, чуть ироничной мудрости эмигрантских лет, периода «Света вечернего».

Именно эта общая тенденция будет проявлена и в становлении темы творчества. В концепции П. Дэвидсон обнаруживаются некоторые неточности: не подтверждается тезис о верности поэта избранному пророческому идеалу до конца жизни и кульминация пророческой темы должна быть отнесена к иному, раннему, периоду. Да и сам разговор о поэте-пророке как идеале Вяч. Иванова придется вести на материале его статей, ибо в стихах поэта этот образ встречается крайне редко.

В 1904—1906 годах в статьях поэта разворачивается проповедь полученного откровения, поэт всерьез ощущает в себе пророка, избранника, провозвестника грядущего, причем эта грядущая эпоха, как ее видит поэт, должна сменить трехсотлетний период индивидуализма в развитии человечества. Именно в эти годы даже как-то чересчур простодушно и прямо, с самопревозношением устрашающим будет выражена уверенность поэта в собственном пророческом призвании. Впоследствии, в книге «Дионис и прадионисийство», этот чрезмерный пафос первых лет проповеди будет снисходительно объяснен пылом споров начала века.

Провозвещаемое будущее поэт переживает как уже начавшееся — в себе самом. Оно является ему в кризисе индивидуализма,

---

<sup>17</sup> См. фрагменты из писем А. Р. Минцловой к Вяч. Иванову: «Свет должен вливаться в Вас, любимый, лучи света должны были исходить от Вас», «было совершено приобщение, Тайна литургии Великой. Ты уже вошел теперь в мир иной, через это Причащение. — Иди с миром отныне, Благословенный навеки», «это слишком велико для слов моих», «здесь великая тайна и откровение», «Приветствую Вас, Избранный, уже ныне зачисленный к Сонму Святых». Цит. по: *Обатнин Г. В. Иванов-мистик. (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907—1919))*. С. 41—43.

в самом его чрезвычайном утончении в современных душах, в глубинах которых уже осуществился «темный поворот к полюсу соборности» (1, 836). Предтечей этой проповеди для Вяч. Иванова является, безусловно, Ницше, по словам поэта, пророчесвенно прозревший в будущем сверхчеловека, придавший тем самым индивидуализму «религиозную безусловность» (1, 836), узнавший Диониса, но не поверивший в него. Сам же Вяч. Иванов, проповедник «истинного дионисизма», подчеркивает в Дионисе, в отличие от Ницше, черты страдающего бога, то есть христианизует дионисийство; воспринимая его религиозно, как он подчеркивает, а не эстетически, поэт призывает и пророчит начало новой религии — нового хорового дифирамба, новой Мистерии, нового литургического действия.

Примечательно, что в жажде литургичности и соборности искусства христианская литургия и соборное единство Церкви остаются вне поля зрения поэта. «О религии мы *хотим слышать* (курсив мой. — Т. К.) только в сочетании ее с началом свободы, как вероисповедной, так и внутренней, мистической» (1, 836) — характерна эта интонация самоутверждения. Такова начальная позиция поэта в отношении к христианству. Именно индивидуальный путь в духовной сфере кажется поэту единственно ценным; анархия — это слово первых его статей отражает пафос освобождения от всех норм — представляется областью пророчесвенной. Пророчествующие анархисты, носители «демонического индивидуализма», соберутся в общины, в которых и будет начинаться новый хор, — предлагает поэт.

Еще один характерный мотив проповеди Вяч. Иванова — это личное восхождение художника: «к бытию высочайшему стремиться неустанно», этими словами гетевского «Фауста» выражает поэт свою мысль, равно как и словами блаж. Августина, столь же часто им цитируемыми, — «прейди самого себя» («*transcende te ipsum*»). Эти идеи, данные в двух излюбленных цитатах, могут показаться несколько иными по тону, отличающимися от изложенных выше. Но они будут вполне приспособлены к общему контексту: на пути самопревосхождения, по мысли поэта, дух должен погрузиться «в подслушивание и транс тайного откровения», будет не иначе «общаться с миром», «чем пророчествующая Пифия» (1, 712). И то откровение, которое на этом пути погружения в себя, в свою душу, в свои страсти, обретет художник, есть переживание мира и самого себя в дионисийском экстазе. Это новое, обновляющее современные души учение поэт, теург и пророк предлагает людям для обновления

их жизни и их «потусклых» душ, полагая, что именно эту религию Диониса «ждет» народ.

Дионис — «сын Божий», «богочеловек, во времени родившийся от земной матери», «утешитель», он и «чудо», боль и «нечаянная радость» в сердце человека, в нем, пережитом в экстазе, «вся тайна вечности», «существо красоты» (1, 718—719). Единая Мистерия всех ее участников «претворит в истинных причастников Действа, в живое Дионисово тело» (2, 84). Борьба за это «синтетическое Действо» «есть борьба за оркестру и соборное слово» (2, 85), — акцентирует поэт свою мысль. Курсивом в приведенных цитатах отмечены те христианские представления, которые в текстах поэта совершенно лишены собственно христианского содержания. Слова эти здесь обезличены и обездушены. Да, и в античности богов называли «спасителями», но отмеченные понятия наполнились точно выверенным, тщательно обоснованным, непреходящим смыслом лишь в христианском богословии. Рецепция языческих терминов означала их переосмысление в христианском ключе, и потому их возвращение, со всем новым богатством их смысла, в языческий контекст не может не прозвучать как кощунственная редукция или же неоправданное обогащение язычества тем, что ему не было дано, — знанием об историческом факте Боговоплощения. Церковь, тело Христово, отзовется в стихах поэта лишь телом Диониса, покаяние как основное понятие христианского праксиса — «нечаянной радостью» Дионисова восторга.

Человечеству проповедуется путь «Дионисова богопочитания» как экстаз и исступление — выход из себя в «священном хмеле и оргийном самозабвении», в «сознании безличной и безвольной стихийности», в «ужасе и восторге потери себя в хаосе» и в «новом обретении себя в Боге» (1, 719). И этот путь, с точки зрения христианской, может быть оценен лишь как прельстительный и опасный.

В сфере искусства, в символизме, Вяч. Иванов неустанно подчеркивает его пророчесственный характер. Он, пророк, прозрел единственный верный путь для этого направления — превращение уединенного искусства в «келейное» и далее — во «всемирное». Более того, первый шаг он, поэт-провидец, собственно, и совершает в своей поэзии: как монах в келье молится за мир, так поэт в своей модернистской келье предается, отказавшись от гордости, подвигу «тайного „умного“ делания» (1, 711), которое должно искупить трагическую отъединенность искусства от народа. Нельзя не заметить здесь: еще одно понятие (умное делание) из святоотеческого кон-

текста употребляется в отрыве от его изначального смысла. И еще более безвкусным кажется употребление поэтом евангельской цитаты, приравнивающей к Христу самоутверждающегося творца: «Художник, разрешитель уз, новый демиург (...) склонит послушный мир под свое легкое иго» (1, 714).

Пророческий характер символизма выявляется его теоретиком в противопоставлении его романтизму: «Романтизм — тоска по несбыточному, пророчество — по несбывшемуся. Романтизм — заря вечерняя, пророчество — утренняя. Романтизм — *odium fati*; пророчество — „*amor fati*”...»; «романтическому томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения» (2, 87). Суть пророчествования формулируется как упреждение, зачатие будущего, а не просто его предсказание: «Под пророчествованием мы понимаем не непременно точное предвидение будущего, но всегда некоторую творческую энергию, упреждающую и зачинающую будущее, революционную по существу» (2, 87); сущность же теургически творимого будущего — соборное единение народа и поэта во всенародном мифотворческом искусстве.

Итак, 1904—1906 годы знаменуют собой начало и одновременно кульминацию пророческой темы в статьях поэта; именно в эти годы поэт в своих статьях истощает, по-видимому, весь свой пророческий пыл. И именно в эти годы, когда он всерьез ощущает себя пророком, он наиболее близок к тому, что в христианской культуре называется ересью — отделением от полноты Истины и утверждением своего частного знания.

Что же касается стихотворных сборников, то два первых уже изданы («Кормчие звезды», 1903; «Прозрачность», 1904) ко времени этой острой вспышки пророческих иллюзий поэта, новый же сборник лишь постепенно складывается. Так что вряд ли удивит исследователя то, что в стихах двух первых книг пророческой темы почти не обнаружится. Из немногих стихотворений третьего сборника она наиболее ярко отразится в цикле «Эрос», создание которого относится как раз к 1906—1907 годам.

Далее уже 1907 год вносит нечто новое: в статье «О веселом ремесле и умном веселии» звучит ироническая нота по отношению к пророку, к Пушкину, к себе, к самовозвеличиванию художника, к «царю», который «живет один». Последнее, по Вяч. Иванову, естественно как «противодействие таланта» к «косной неподатливости потребителей» (3, 63): заказчик, в широком смысле слова, как пишет Вяч. Иванов, необходим каждому творцу, так что при от-

существовании заказа талант готов принять лозунг «искусство для искусства», а при его наличии — тезис «искусство для жизни», и тогда становится в собственном представлении о себе — жрецом, иерофантом, пророком, магом, теургом. Весь этот ряд, прозвучавший здесь, в явной иронической тональности далее в статьях Вяч. Иванова будет последовательно отвергнут. Уже в 1907 году в теме пророка, опережая при этом развитие иных тем, звучат охлаждающие ноты: говоря о современном «нестроении», поэт отмечает, что бывшие декаденты «учительствуют и прорицают, изобретают способы спасения личного и вселенского...» (3, 67), что писатель непременно оказывается «в роли учителя или проповедника», «миссионером, наставником жизни, вожаком» (3, 68), что искусство стало «иеремиадой и сатирой», «учительством», «пророчеством» (3, 68), «рассадником духовных овощей» (3, 69) — и этому ряду иронических характеристик пророчественного самочувствия поэтов, а значит, в скрытом виде — и собственного, противопоставлен иной идеал искусства для Вяч. Иванова — «умное веселие» (3, 68). Характерно, однако, что, заканчивая статью «О веселом ремесле и умном веселии» мечтой о народе-художнике, автор все же, как это ни парадоксально, невольно, оставляя иронию, впадает в привычный пророческий тон, проповедуя теперь это «всенародное духовное веселие», которое приближается благодаря символизму, ибо он как поэзия мифотворческая «прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова» (3, 76); «страна покроется оркестрами и фимелами, где будет плясать хоро-вод...» (3, 77) — именно здесь появятся эти пресловутые «оркестры» и «фимелы». Так что преодоления пророческого самоощущения отнюдь не происходит, в то время как сама тема поэта-пророка будет впрямую отвергнута.

Далее, в статьях о символизме 1908 года, пророческий пафос явно остывает, уже не звучат прежние патетические слова в духе смешения, до полной неразличимости дионисийства и христианства. Тем не менее о духе трезвости в целом говорить не приходится. По-прежнему подчеркивается теургический характер творчества (в соловьевском смысле: поэт-теург управляет земными воплощениями религиозной идеи). Проповедь дионисийства уходит в прошлое, все чаще речь идет о христианстве, но о христианстве особенном, «вне ограды положительных вероучений» (3, 84), то есть вне Церкви, и путем к нему полагаются по-прежнему индивидуальный мистический опыт, экстаз и исступление.

В статье 1910 года «Заветы символизма» эта идея соединяется с требованием «внутреннего подвига личности» (2, 603), следования внутреннему канону на путях духа и внешнему канону на путях искусства, то есть аскетическая идея духовного подвига здесь приспособляется к келье символиста. Тема поэта-теурга и поэта-пророка уже в прошлом, но изначально связанное с ней — пророк должен иметь видения — требование духовных прозрений, мистических переживаний является основополагающим, вне христианского требования очищения души и сердца, борьбы со страстями. Наоборот, именно страсти полагаются путем к религиозным прозрениям. Далее будет показано, каким образом это отзовется в стихах поэта — к каким искусствам и к какому невиданному самопревозношению приведет подобная позиция.

Наконец, скажем несколько слов по поводу статьи «О границах искусства» — эта статья 1913 года есть высшая точка в осмыслении темы творчества в доэмигрантскую эпоху, и в ней будет сделан целый ряд серьезных поправок к прежнему представлению о поэте-пророке. Вяч. Иванов размышляет здесь о процессе создания художественного произведения и выделяет два этапа: восхождение и нисхождение.<sup>18</sup> Первый из них есть, собственно, не дело художника, но «духовного человека» в нем, когда он восходит к высшим сферам бытия; восхождение есть мистическое переживание, эпифания, экстаз. Нисхождение же, второй этап, есть дело художника, есть воплощение постигнутого: аполлонийское видение, идеальный образ будущего создания как отражение в памяти ранее пережитого, воплощается в земные формы искусства. Восхождение — обретение, нисхождение — расточение; восхождение — дело человека, нисхождение — художника. Так опять же выстраивается поэтом целый ряд противопоставлений.

Характеризуя в этой статье ситуацию символизма, поэт в действительности описывает свой собственный опыт, здесь неназванная исповедь: речь идет о художниках с мистическим складом души, для них «художественное творчество и то, что мнилось им сверхчувств-

---

<sup>18</sup> Эти термины глубоко укоренены в христианской традиции. В Библии восхождение и нисхождение не относятся к человеку, но к ангелам, Богу, Христу, Новому Иерусалиму. В святоотеческом контексте лестница, которую видел библейский патриарх («И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней». — Быт. 28: 12), является прообразом умного восшествия к Богу — духовного восхождения.

венным прозрением, естественно сливались (...). Им думалось, что искусство и есть та сфера, где единственно может осуществляться новое познание мировых сущностей — при бессильной кристаллизации прежнего религиозного откровения...» (2, 636—637). Выделенные курсивом слова подчеркивают здесь явный, хотя и неглубокий, оттенок самоиронии в словах Вяч. Иванова: эти поэты, недовольные *застывшими* традиционными религиями, словно проравшиися в миры иные на первой волне мистического восторга, — спешили переливать то, что *мнилось* им мистическим откровением, в стихи, полагая искусство путем к духу, а церковный опыт — бесильным. Действительно, не что иное, как подобные переживания, становилось вне аскетического праксиса традиции источником пророчесственного самочувствия и проповеднически-воспаленного тона в стихах, о чем Вяч. Иванов в поздние годы с иронией скажет: «К неопитам у порога / Я вещал за мистагога...».

Разные поэты по-разному выявляли свою связь со сферой пророческой, но в целом отношение к себе как к пророку было характерно для них — продолжает анализ собственной ситуации Вяч. Иванов, решительно утверждая общую позицию поэтов как ошибку: «На самом деле, поэтами поистине были все эти деятели» и в свое художество вкладывали свое «стремящееся к свету, но неустроенное, человеческое и при том очень молодое и пленное я» (2, 646). Таким образом, здесь мы видим не просто отказ от представления о поэте как о пророке, но и от искусства как теургии: «...слово „теургия“ для означения нормальной деятельности художника представляется мне неприменимым» (2, 646). Поэт — отметим — именно в рамках темы творчества с наибольшей прямоотой и очевидностью отказывается от прежнего идеала. Чтобы позднее еще более основательно доказывать ставшее для него очевидным, но отнюдь не бывшее таковым изначально: поэт по сути своей не теург, не пророк.

Все названные выше статьи Вяч. Иванова, в которых тема творчества очерчивает своеобразную линию от бурного всплеска, пика пророчествований, к ее постепенному угасанию и отмене, соответствуют хронологически периоду первых четырех сборников поэта («Кормчие звезды», 1903; «Прозрачность», 1904; «Cor Ardens», 1910; «Нежная тайна», 1912). В контексте этих четырех книг можно отметить некий слабый отголосок подобного развития пророческой темы, но будет весьма своеобразным движение в пророческом самоощущении поэта. Здесь стоит еще раз обозначить существен-

ное расхождение между эксплицированной *темой* и неотрефлексированным *самоощущением* — как они проявлены в стихах поэта.

Действительно, *тема* пророка почти не звучит в поэзии Вяч. Иванова — ни одного стихотворения, посвященного собственно пророку или сопоставлению поэта и пророка, ни одного ветхозаветного пророка — в духе классической русской поэзии.<sup>19</sup> Редкие образы пророческого ряда в стихах фрагментарны и по сути явно метафоричны. Отметим немногие из них.

Так, в сборнике «Кормчие звезды» в стихотворении «Звездное небо» созерцание звезд сопряжено с жадной сердца приобщиться к «тайне звезд и тайне дна», оно

Пламенеет, и пророчит,  
И за вечною чертой  
Новый мир увидеть хочет  
С испуленной Красотой.

Пророчествование здесь не что иное, как устремленность к будущей Новой земле, где будет восстановлена ее первозаданная красота. Пророком может быть назван «пустынник» и «печальник» духа», сходящий с гор — персонаж картины О. Редона. Или же Бетховен:

В дни, как верных хор великий,  
Разделенный, изнемог,  
Их молитв согласны лики  
Где подслушал ты, пророк?

Герой стихотворения пророк потому, что он слышит хоры горных молитв, он хвалит Агнца Мира, «всевнятно говоря», в отличие от «псалмопевного царя», пророчества которого требуют истолкований, и потому, что призывает человечество слиться в этом хоре хвалы. Новозаветные черты образа пророка здесь явны, но сам образ лишь фрагмент стихотворения. В «Cor Ardens» есть стихотворение «Пса-

---

<sup>19</sup> Отметим, что образы языческих пророчиц мы не раз найдем у Вяч. Иванова, но они никогда не будут связаны с темой поэзии, как и образ «пророка» Аполлона (как называет себя герой стихотворения) из «Подражаний Платону». Певцы античных мифов, способные воздействовать на жизнь, чаще становятся героями стихотворений о творчестве — Орфей, Терпандр, в образах которых подчеркивается любимая мысль Вяч. Иванова о религиозных, житнетворческих и теургических корнях поэзии.

лом солнечный», но с пророческой темой его соединяет только название этого хвалебного гимна.

Однако здесь мы отметим и нечто примечательное. В стихотворении из цикла «Эрос», обращенном к С. Городецкому («Порука»), себя поэт называет — единственный раз! — пророком. Если, обращаясь к иным художникам, Вяч. Иванов будет применять образы пророческого ряда, называя их провидцами, зрящими, даже пророками, отмечая этими словами лишь их способность прозревать истину, то в отношении самого себя поэт выявляет иной аспект: он, подобно Моисею, в сухой скале открывшему источник, прозревает суть чужой души, видит в «нерожденном» — будущее:

Пророк, воздвиг рукой торжественной  
Я на скалу скупую жезл.  
Твой древний лик, твой лик божественный  
Не я ль родил из мощных чресл?

Здесь кульминация, впрочем не очень яркая, пророческой темы в стихах Вяч. Иванова — в эпоху эротических тройственных экспериментов, трагически завершившихся смертью Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Пророк здесь весьма своеобразен, в нем нет ничего библейского по сути, несмотря на явное сравнение: он устремлен не к проповеди и не к словесному творчеству, речь идет и не о миссии поэта, но о жизнетворческом действии, своего рода эксперименте — о расширении союза любви, о сотворении чужой души любовью ради включения в этот союз: «Прозри моею огневицею», «покорствуй мне» — призывает поэт, «пленный расторгая сон» в жизни того, кого избрал. Эта попытка творения человека — «Я башню безумную зижду...» — осмыслена в цикле «Эрос» как пророческая. Она предстает и как тройная жертва в обращении поэта с молитвой к богу Эросу: «Дай ведать восторги вершин / Прильнувшим к воскрыльям эфирным / И сплавь огнежалым перуном / Три жертвы в алтарь триедин». Но она же показана как искушение художника в стихотворении «Художник»:

Взгрустит кумиротворец-гений  
Всё глину мять да мрамор сечь —  
И в облик лучших воплощений  
Возмнит свой замысел облечь.

И человека он возжаждет,  
И будет плоть боготворить...

Результатом своей безумной и страстной мечты — творить человеческую душу, пророчески прозревая в ней ее истинный лик, — герой стихотворения предвидит катастрофу: «...рухнет в зеркальную влагу / Подмытой башни с высоты». Так, прорекаемая «весть» в цикле «Эрос» — идея будущего слияния всех в любви, которое стремится приблизить поэт, ощущая себя пророком, деятелем, творцом, который ради этой «любви» немедленно начинает созидать, словно в ослеплении, свой эротический «триединый алтарь» (богословское понятие триединства не кажется здесь поэту неуместным).

В цикле стихотворений этого же периода, посвященных В. Брюсову, обращенных к поэту-«ключарю тайн», в теме Поэтов и Провидцев звучат пророческие ноты, с той же, как в статьях, патетикой самоутверждения поэта как знающего истину: «...Музы темной посвящаю / Прозренья — зрящему Тебе». Характерно, что прозренья связаны с образом Музы: они дарованы ею. То же и в сонете «Поэт»:

Ты Музами, поэт, наставлен и привык  
Их мере подчинять свой голос своенравный.

Зане ты сердце сжег и дал богам язык,  
Тебе сулила лавр, пророческий и славный...

В сонете же Гумилеву («Sonnetti di risposta») того же времени зазвучала иная, ироническая, нота. В нем также речь идет о поэте — жреце Муз: «Коль светлых Муз ты жрец, и не расстрига / (Пусть жизнь мрачней, година многотрудней), — / Твой умный долг — веселье, не верига. / Молва возропщет; Слава — правосудней. / Оставим, друг, задумчивость слоновью / Мыслителям, и львиный гнев — пророку: / Песнь согласим с биеньем сладким сердца...». Здесь дело Муз противопоставлено пророческому деянию, пение — гневным обличениям, иронически интонированным. Та же мысль прозвучит и позднее: «Хочу пророчить; Муза мне: „молись!“», — скажет поэт (в стихотворении 1914 года «Молчал я, брат мой, долго; и теперь...», не включенном в сборники) о противодействии Музы попыткам пророчествования, ибо звуки сладкие и молитвы — дело поэта.

Итак, можно выявить линию, слабо прочерченную, пророческой темы в стихах первых трех сборников: редкие, спорадические обращения к ней, неяркая кульминация 1906—1907 годов и быстрое охлаждение, отмеченное в те же годы. Образ *пророчествующего*

поэта окончательно замещается более органичным в ивановском понимании творчества образом *собеседования с Музами*, который особенно значим для поэта в эпоху третьего сборника и который, естественно, у поэта-мифотворца обретет особенные мифотворческие нюансы.

Обратимся к некоторым стихотворениям поэта о сущности творчества. Служение Красоте, а не Богу — так понимается предназначение поэзии в первом сборнике «Кормчие звезды». Собственно, этим и объясняется неорганичность классического в русской поэзии образа пророка в мире Вяч. Иванова, отсутствие в образе поэта-теурга ранних стихотворений библейских пророческих коннотаций.

Так в раннем программном стихотворении «Творчество» воплощается столь победно, с таким пафосом торжества обретенной веры идеал поэта-теурга, который впоследствии будет осмыслен как неосуществимый, поэта-«разрешителя уз», обновляющего мир, жаждущего преображения Вселенной. При этом здесь вовсе нет Божественных глаголов, абсолютности Божьей воли, призыва к пророческому служению. Поэт-теург отнюдь не пророк в исконном смысле этого слова: он творит сам и от себя. В качестве примеров близости к теургическому идеалу приводятся Бетховен и Микеланджело, Данте, Гомер, Фидий. Поэт призывает творца: *встань! Будь Творцом — Демиургом! Дерзай! Склони мир под иго легкое!* — вновь звучит в качестве ни к чему не обязывающей метафоры неорганичный в этом ряду евангельский образ. И наконец: «...на лице земном напечатлей в любви / Свой Идеал богоявленный!». Мысль из святоотеческого круга о том, что человеческое творчество есть подобие творчества Божественного, здесь получает чрезмерно заостренное звучание: «Природа — знаменье и тень предвечных дел: / Твой замысел — ей символ равный» — в этом уравнении сотворенного Богом мира и творения поэта очевидна незрелость восторженной мысли. Чрезмерной становится и привычная в контексте русской классической поэзии святоотеческая мысль о наречении имен и о выражении немого мира в слове поэта: «Дай кровь Небытию, дай голос Немоте, / В безликий Хаос ввергни краски, / И Жизнь воспламени в роскошной наготе, / В избытке упоенной пляски!» Избыточны здесь не только «нагота» и «пляска», не только мысль о возможности оживления «Небытия» словом поэта, но и требование осуществления «своего» и одновременно «богоявленно-

го» (не явленного Богом, а являющего бога) Идеала (с большой буквы).

В стихотворении «Красота» выражена важнейшая и непреходящая для поэта мысль: обретение «Да» миру и Богу есть одновременно и прозрение в таинстве Красоты. Она выговорена в диалоге поэта с Красотой: поэт дает патетический зарок: «Твой я!», и далее следует ее торжественный ответ-вещание (подобные монологи, в которых та или иная сущность мира как бы выговаривает свой сокровенный смысл, часты в стихах поэта). Красота говорит о том, что она — тайна, что она радостна и бесцельна, что ее суть — приятие мира. Последнюю мысль выражает образ: «кроткий луч таинственного Да», — и он обогащает схематически выраженную идею многими оттенками: это «Да» не рационально, но своего рода таинство между душой и миром, оно сияет, подобно лучу, изнутри кроткой души. В форму монолога Красоты воплощается по сути сгущенный философский трактат о смысле красоты в мире, Вяч. Иванов облекает здесь итоги своих философских штудий в самобытные поэтические формулы:

Я служу с улыбкой Адрастее,  
Благосклонно — девственно — чужда...

Красота связана глубинно с судьбами мира, и ее служение дано в светлой и легкой тональности. Каждый из трех эпитетов второй строки раскрывает одну из граней понятия красоты: благодать, перевозданность, незаинтересованность, — но оттенки смысла возникают не в перечислении их, а в сопряжении разноаспектных качеств. Шесть слов — шесть образов-философем. Так нарочито сгущенным языком поэт высказывает свою главную идею, в действительности — не новую, а привычную и естественную в контексте русской поэзии: красота есть приятие мира, она есть связь между земным миром и миром горним. В этом «Да» миру выразится основной тон ивановской эстетики, связывающий ее с классической традицией: творчество есть славословие.

В стихотворении «Альпийский рог» выявляется иная грань творчества. Описание звуков рога в горах и переливов «неизъяснимо-сладостных созвучий», отзвуков в теснинах, сменяется размышлением:

И думал я: «О, гений! Как сей рог,  
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах  
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».

И из-за гор звучал отзывный глас:  
«Природа — символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзвука; и отзвук — Бог.  
Блажен, кто слышит песнь, и слышит отзвук».

Дело поэта — воздействовать на сердца людей, пробуждать в них жажду реальнейшего, эта мысль проявлена в образной ткани стихотворения: звук рога и отзвук сопоставлены с песней поэта и отзвуком в сердцах. Причем отзвук в ситуации этого стихотворения много богаче, пленительнее, чем изначальный звук, в нем веет горнее, как будто «незримый духов хор, / На неземных орудьях, переводит / Наречием небес язык земли». Гений лишь пробуждает, подобно рогу, эти неизреченные отзвучия в сердцах. А далее в логике стихотворения следует второй ход — своего рода отзвучие, и вновь более значимое, чем исходная посылка — аналогия звука рога и слова поэта. Эта мысль как бы посылается поэтом в мир и возвращается обобщением: рогу подобна и природа, отзвук которой — много прекраснее, чем она сама. Блажен, кто слышит слово поэта, блажен, кто слышит в голосе природы — Бога.

Подобная мысль выражена и в сонете «На миг» цикла «Сонеты»: после перечисления ряда переходящих природных явлений, лишь на миг явленных, следует:

И ты, поэт, на миг земле печальной дан!  
Но миру должнему тобою мир явленный  
Мы зрели, вечностью мгновенной сиян...

Эта мысль выявляет в поэзии ее сущность: поэт должнему являет в мгновенном прозрении — горнее, как и в фетовском образе поэта: орел летит ввысь, «сноп молнии неся мгновенный в верных лапах».

В сонете «Воспоминание» «вдохновенная мечта» художника обнажает «лик вечной Красоты», вызывая в памяти читателя не сразу являющийся ему из ее глубин изначальный образ:

И памяти ты внемлешь сокровенной:  
«Художник прав: я зрел сии черты!»

Творчество есть напоминание о вечных первообразах вещей, об их райском, незамутненном бытии:

Звучите нам, небесные залогии!  
Что зрели мы — еще блаженны боги, —  
Художества, напоминайте нам!

Так, в ряде стихотворений Вяч. Иванова о творчестве, вне образов пророка и Музы, мы отмечаем привычные в русской классической поэзии идеи о творчестве, идеи, в которых обнаруживается связь поэта не только с предшествующей поэзией, но и с собственной духовной традицией — без этой связи было бы невозможно обозначенное со-гласие. Но эти общие темы у поэта поздней эпохи оркестрованы своеобразно: все выработанное им несколько тяжеловесное и нарочито затемненное словесное богатство востребовано здесь в торжественном, быть может, излишне патетическом «сообщении» поэтических прозрений.

Отметим теперь особенные черты ивановской Музы, образ которой в его арсенале символов, как было отмечено, уже во второй половине 1900-х годов противопоставлен образу пророчествования. Характерные черты ивановской Музы определились уже в цикле сонетов «Кормчих звезд», в раннем сонете «Полет»:

Ты, Муза вещая! Мчит по громам созвучий  
Крылатый конь тебя! По грядам облаков,  
Через ночь немых судеб и звездный сон веков,  
Твой факел кажет путь и сеет след горючий.

Прости же руку мне! Дай мне покинуть брег  
Ничтожества, сует, страстей, самообманов!  
Дай разделить певцу надвременный твой бег!..

Муза в ее космическом облике, стремительно несущаяся в вечных просторах, для поэта есть сама стихия космического творчества, стихия музыки, и она приобщает певца к своей звучащей вечности. Здесь в раннем стихотворении поэт призывает Музу вознести его в миры иные — к тому божественному творческому началу бытия, которому она причастна, — в согласии с Фетом, также прозревавшим нетленные черты богини в образе Музы-вдохновительницы. Возводящее начало в подобных образах как бы компенсирует невозможность «Божьего гласа», горнего прямого призыва, тех «крыл Любви», которые возносят «в обитель пламени и Слова». Именно поэтому Муза поэта изначально принимает в себя черты побудительницы к духовному восхождению, обретая характер — в развитии античной мифологемы космизации Хаоса — творящей и творческой силы Демиурга. При этом то, что было интуитивным постижением у Фета, продумано и обосновано в мифопоэтической рефлексии

Вяч. Иванова. Так, и в стихотворении «Орфей растерзанный» (второго сборника «Прозрачность») Орфей, призывая океанид из хаоса к строю, говорит о той же творческой роли Муз в мироздании, о создаваемом ими из хаоса и творимом космосе, который благодаря Музам обретает красоту:

Но Хаос нудит мольбой святою  
В семь пленов Муза, и зиждет мир  
Дугой союза...

В разделе же «Дистихи» (стихотворение «Энтелехия») в античную поэтическую форму воплощается и привычная в русской поэзии грань образа Музы — мысль о формирующем воздействии Музы-вдохновительницы на творчество поэта:

Влагу не дай мне пролить чрез край преисполненный, Муза!  
Полнит обильная Мысль Формы размеренной грань.  
С Мерой дружна Красота; но Мысль преследует Вечность:  
Ты же вместить мне велишь Вечность в предел Красоты!

Здесь дело Музы — сотворение формы. Как и в ее космических деяниях, она приводит к строю, вводит безграничное в грани в его нисходящем стремлении. Муза рождает гармонию размеренной формы и бесконечности мысли, устремленной к вечности, — именно в этом смысл Красоты; по мысли поэта, — в возможности вместить безграничное в ограниченный сосуд совершенной формы.

За Музой у Вяч. Иванова неизменно стоит Аполлон, в «Мистерии поэта» описывается его нисхождение, которое наполняет певца смятением и отвагой:

Он вождя любую волю совершит, неудержимый:  
Повелит ли Муз владыка петь ему советы вышних,  
Гесперид ли сны златые, или думы Прометей,  
Афродиты ли небесной, Ген ль творческие тайны,  
Песни ль Парок, иль Сивиллы роковые прорицанья...

Но Аполлон является в окружении Муз — «Вот каких он хочет песней!», — восклицает поэт, догадываясь: не мысли богов, но хвала — вот дело поэта. И отзывается «отзывом полным» на пение Муз — своим земным словом. То есть воля бога — петь песни Муз, не пророчествовать (а поэт казался себе готовым к этому по воле Аполлона), а славить. В этом стихотворении в античном образ-

ном обличи́и описан творческий процесс: «лирическое волнение», трепет — при приближении бога; наконец, «свободное проявление», отзывная песнь поэта — в полном согласии с логикой пушкинской мысли.

В стихотворении же «Epiqhema» — своего рода «час страдания» для поэта: если нет отваги в его сердце ответить зову Аполлона, «князя Муз», то «Сердцеведец, негодуя, пролетает, звучный, мимо; / Постыжен, певец напрасно гостя молит о возврате... <...> / Вызвать чары горних звуков ищет он бессильной лирой, / Но небес не воскрешает косных струн неверный звон...». Пропущенный божественный призыв отзывается немотой лиры — невозможностью воплощения в слове горних звуков; здесь выражен тот же опыт поэта, что и в стихах Хомякова.

Муза является порой поэту как собеседница, и, помимо темы творчества, она дарит поэту некие мысли, между ними происходит нечто вроде беседы, например о любви и счастье, как в стихотворении «Золотое счастье», или же поэт «читает» мысли Музы, статуя которой отражается в воде (стихотворение «Листопад»), — думу о человеке, сопернике античных богов, постигающем бессмертные тайны. В ряде стихотворений ее образ появляется фрагментарно как атрибут поэтического языка, придавая речам поэта изысканность и изящество. Так, в едва ли не единственном стихотворении сборника 1912 года «Нежная тайна», где почти отсутствует тема творчества, в разделе «Лепта» появляется образ Музы в дружеском послании:

Ты белый стих в обычай ввел отныне  
Для дружеских посланий. В добрый час...

.....

Но с Музами играть благоговейно  
Мне надлежит; тебе вольней пристало,  
Затем что ты невиннее меня.  
И золотой цезурой опоясал  
Я белый стих, послушествуя им,  
Чтоб резвый бег вакханок буйных — мыслей —  
Обрядностью уставной придержать...

Так здесь, как и в ряде иных посланий, в изысканной форме, имитирующей непосредственность поэтической речи, образ Музы вполне органичен в разговоре двух поэтов, выражается же здесь уже привычная мысль о Музе, регулирующей законом формы поток мыслей.

В целом, Аполлон, воплощение космического строя, у Иванова есть образ низводящего вдохновения. Музы, его спутницы, несут гармонию и строй космосу — а также и художественной форме, создаваемой творцом на стадии нисхождения, требуя от поэта повиновения закону меры. Муза у Вяч. Иванова есть именно космическая творческая сила воплощений — такова самобытная грань этого образа. Но в образе Музы значима, как было отмечено, и ее «возводительная» роль, она возносит душу к горнему, приобщает к стихии вечной гармонии, будучи сама деятельной космизирующей силой. И эта грань образа Музы (акцентируемая и Фетом) как бы компенсирует отсутствие пророческой темы — возводящей к горнему Божьей руки. Если пророчествование, в итоге, в поэтических текстах четырех сборников — вне погружения мысли поэта в библейский контекст — есть не более чем прозрение в мир горний, устремленность к будущему и творение этого будущего, творение и человеческих душ, то образ Музы выявляется в стихах Вяч. Иванова с последовательностью знатока античной мифологии, нюансы которой превращаются в его стихах в тонкие, изысканно-самобытные оттенки образа — пережитой мысли.

Обобщим еще раз: в целом мысли поэта о творчестве органичны в христианском контексте темы. Красота как сияние горнего в долине, постижение горней красоты первообразов в прозрениях поэта и ее воплощение в точном слове, пробуждение в сердцах стремления к небесному и постижения в мире Бога — весь этот круг мыслей в русской поэзии выражался многократно, у каждого поэта со своими особенными оттенками, и Вяч. Иванов открывает эти истины в собственном поэтическом опыте, интонируя их новыми и изысканными средствами своего поэтического языка. Чужеродными кажутся в контексте русской классической поэзии лишь образы поэта как своеговольного демиурга и теурга, но они ненадолго задержались в стихах поэта. Однако тема первостепенной значимости — устремленность самого поэта к личному преображению — остается вне ивановского контекста.

Отметим также, что античные образы Аполлона и Муз в размышлении поэта об оформляющем нисходящем начале в творчестве не кажутся противоречащими христианскому контексту темы: они знаменуют собой те творческие силы, которые непосредственно связаны с видимым миром. Они иерархически соотносимы не с Творением мира, не с Творцом, но с Его творящими энергиями, устрояющими мир в красоте, направленными к человеку.

Итак, поэт есть провидец и собеседник Муз — это грани единого смысла в постижении творчества у Вяч. Иванова: поэт призван пророчески созерцать в земном мире высшую красоту (именно в таком аспекте «пророческое» остается в текстах поэта), восходя к ее творческой вечности с помощью Муз и с их помощью воплощая воспринятое, и тем самым возводить читателя к небесному. Эти идеи поэта будут неотменимыми до конца его творческого пути.

Теперь предстоит сделать следующий шаг. Самое проблематичное — мысли о поэте-теурге в стихах «Кормчих звезд», как и в ранних статьях поэта, прозвучав с повышенной восторженностью, — вскоре будет оставлено. Тема поэта, теурга и пророка, как и пророка вообще, не будет плодотворна в поэтическом творчестве Вяч. Иванова — в свете его теоретической мысли она быстро выявит свою несостоятельность. Но есть иная сфера в творчестве, где выговаривается не мысль, но опыт души — мистический, визионерский опыт поэта, светского человека, движимого своими страстями, далекого от аскетической практики святых отцов. Причем мысль теоретика и философа дает свое согласие на немедленное воплощение в стихах подобных переживаний, весьма проблематичных в свете православной аскетики. Ведь полагание творчества как пути к религии своим следствием имеет именно это требование — выражение в стихах переживаний, связывающих человека с миром иным. Потому откровения, которые получает поэт, есть важнейшая для него тема его стихотворений. В них подтверждаются провидческие способности поэта, приобщенность его к тайнам мира, а в конечном счете подлинность поэтического дара — в свете той логики, которая сказалась в статьях Вяч. Иванова.

Не в тематике, но именно в тоне и пафосе, с которым «сообщаются» откровения поэта, в их образном строе и проявляются ярче всего пророческие амбиции поэта. Они явны в первом его сборнике (1903), далее прозвучат в открытую в статьях (1904—1906). Позднее, отказавшись от наивного в своем самоутверждении и весьма прискорбного в контексте русской поэзии прямого — и всерьез — полагания себя пророком, от теоретических и слишком очевидных в своей избыточности утверждений, поэт сохранит тем не менее глубинное пророческое самочувствие, подтверждением которому будет для него внутренний мистический опыт.

Важнейшим откровением периода первых двух сборников поэта стало его приобщение к стихии Диониса, пережитое как подлинное

откровение и религиозное прозрение. Тема дионисийских переживаний одна из наиболее значимых в стихах этого времени. Так, в стихотворении «Неведомому богу» из сборника 1903 года «Кормчие звезды» (раздел «Дионису») высказывается данный в видении опыт — переживание Диониса как Христа язычников. Он осмыслен как тождество всех растерзываемых и распинаемых богов, как общность божественного страдания в мире — причем языческое и христианское здесь сведено к неразличимому единству. Неведомый бог античности есть будущий Христос, и Его явление предсказано в Дионисовом культе — так интерпретирует поэт древнюю надпись, вынесенную в заглавие стихотворения. Описывается сон поэта, содержание которого — древний дионисийский обряд жертвоприношения, видимый со стороны во всех его кровавых подробностях, — это настоящая оргия с криками «Эвоэ» и с человеческими жертвоприношениями. Его свидетель, герой стихотворения, в глубокой тоске и мольбе осенен свыше, ему даровано прозрение: в этой оргии с небес спускается бог и претерпевает в ней свое распятие:

Тень горняя долу парила, объятья Земле простерев...  
О сладко-текучие муки! Мне в ноги вонзайтесь, лучи!  
Пронзайте отверстые руки! Терзайте, святые мечи!  
Ты грудь из таинственной груди, рази, огневая струя!...  
О, люди! О, братья! о, люди!... О, в ребра удар копия!...  
Продлитесь, блаженные боли! Алейте, живые ручьи!...  
Один ли я в черной юдоли?... — «Я здесь»... Элои! Элои!

О, Смерть! Вот глубинные зевы, вот кладязи плена твои!  
Там дикие, чуждые ревы... Один я! Один!... Элои...  
— «Я здесь»... То победные песни?... Так Смерть победила —  
не Ты?...

Казалось бы, в этом потоке восклицаний описывается Христово Распятие в ряде слишком узнаваемых подробностей, однако в последнем четверостишии звучит неожиданное, хотя и предуказанное чрезмерно экзотическими, не соответствующими тону Евангелия возгласами:

«Воскресни! Адонис, воскресни!...» И пала завеса мечты.

Так завершается сон-видение о распятии Адониса, двойника Диониса, отождествленного и с Христом. В этом стихотворении предельно ярко дан основной принцип поэтики Вяч. Иванова в изобра-

жении христианизированной античности: христианское вносится в языческий контекст, тем самым утрачивая свою специфику, но создавая иллюзию глубины на стыке разнородного, смешиваемого в некую неразличимость.

В сборнике «Прозрачность» в стихотворении «Пришлец» описывается встреча с Дионисом, который назван «утешителем»:

Предреченный утешитель,  
Где ж он, где, Сивилла? — «Оглянись:  
За тобой вершитель, разрешитель».  
— Кто ты, чуждый? — «Дионис».

Более того, Дионис несет одновременно и тирс, и крест, что опять же призвано утверждать единство дионисийского и христианского:

— Крест ли ты — иль тирс — возносишь?  
— «Пышный тирс и крест — несут тебя».

В цикле «Suspiria» («Стенания») дионисийская тема, данная в смешении двух образных рядов, достигает кульминации, в нем предельно ярок и пророческий пафос. Жизненное переживание лежит в основе описанного, переживание близости к смерти, опыт умирания, который воспринимается как безусловный источник откровения. В центре его — идея вселенской разлуки: разлука есть земное бытие души, разлука ее самой с собой — раздробление единого. Так что страдание раздробленной души — это тоска по единству собственной личности в мире разделенья, в мире, где растерзан бог — Дионис: «разлучен в нецельных светов много / Единый свет». Душа, жаждущая цельности, страдает и по единому лику бога, не распавшемуся на множество своих отражений в мире.

Эта идея поэта переживается им опять же в смешении античного и христианского начал. Доминирует, безусловно, античная образность. Действительно, в варианте языческом эту идею легко описать в образах дионисийского мифа: Дионис растерзан в мире, как и египетский Озирис, — бог растворен в мире, а человек, созданный из пепла титанов, испепеленных Зевсом за растерзание и пожрание Диониса, несет в себе искру дионисийского огня. Душа его в восторге переживает таинство возрождения Диониса — соединения разделенного, разлученного с самим собой. Но какое отношение, казалось бы, к этой мифопоэтической концепции имеет Христос Распятый? Можно ли мыслить в христианской традиции раздробление в мире

Единого Бога? Это был бы явный произвол мысли. Единый Бог христианства, Творец мира, нимало не умаляется в творении, трансцендентен ему и при этом пронизывает мир Своими энергиями. В христианском контексте говорить о разлуке-раздробленности представляется неуместным.

Поэт же в увлечении своим личным узанием, своим частным откровением строит свой миф, претендующий на всеохватность, соединяя несоединимое — образ Христа и образ бога растерзанного. Так, в сомнительном богословствовании поэта в «Pieta» Божия Матерь уподобляется всем скорбящим богиням, умирающий же Христос уподобляется Дионису. Стихотворение «Тебе благодарим» самим названием, как и «Pieta», вводит его в христианский контекст. Благодарственная молитва здесь — молитва двоих, обретших единую веру, видящих единый сон, молитва, казалось бы, обращенная к Христу, «Богу страждущему», «Богу жаждущих». В этом благодарении не вспоминается ни Дионис, ни Озирис, но есть, однако, нюансы, затемняющие Его образ:

Мы, что из солнц Разлуки совлеченный  
Твой Крест творим, —  
Тебя, с Собой на Древе разлученный,  
Благодарим!

Мифологему разлуки — разлучения цельности, пусть применимую к образу Диониса, вряд ли стоит применять к образу Христа. Кроме того, в высокопарном: мы творим Твой Крест — проявляется пророческое самоощущение героев цикла, обозначенных общим «мы», хотя слова пророческого ряда здесь вовсе не употребляются. Встреча в общем откровении двоих, которые в мировой разлуке обрели друг друга, — один из центральных мотивов «Suspigia». Они призваны в концепции цикла к общему служению-подвигу и к жертве («Жертва»):

О Кана душ! О, в гробе разлученья —  
Слиянье двух!  
Но к алтарям горящим отреченья  
Зовет вас Дух!

На подвиг вам божественного дара  
Вся мощь дана:  
Обретшие! Вселенского пожара  
Вы — семена!

Здесь уже звучит то, что далее будет разворачиваться в творчестве Вяч. Иванова: двое пророчески ощущают себя носителями великой миссии, в их горении — семена будущего вселенского пожара. Это не гипербола, речь идет именно о явлении, без преувеличения промыслительном для всего человечества. Святой ли Дух зовет двоих к отречению, для которого им дана *вся мощь божественного дара*? Эта самооценка есть симптом того, что кто-то иной избирает двоих.

Двоих сопряг одним ярмом  
Водырь глухонемой,  
Двоих клеймил одним клеймом  
И метил знаком: Мой...

Здесь, в стихотворении «Печать», примечательна фигура Водыря — Вожатого, избравшего себе ведомых, исполнителей его воли. Он отнюдь не похож на Христа, даже и не надевает Его одежд: глухонемой дух есть согласно Евангелию бес («дух немой и глухой» — Мр. 9: 25). Подобный демонический образ проявится и в «Венке сонетов».

Нигде столь интенсивно, как в рамках темы двуединства любящих, основанного на общности духовной миссии, не звучит пафос самопревозношения — действительно до пророчесственных вселенских высот. Впервые эта тема ясно обозначилась в связи с переживанием смерти, приближение которой описано в последнем цикле «Кормчих звезд». Далее, после действительной смерти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, интенсивность темы усилится еще более, достигнув трагической кульминации в сборнике «Cor Ardens».

И здесь нужно обратиться к этой самой болезненной теме поэта — утрате возлюбленной. Стремление по-христиански принять смерть, без ропота и бунта (вспомним опыт истинно христианского переживания смерти жены Хомяковым, отраженный в его стихах), оборачивается в творчестве поэта невиданно напряженным превозношением умершей возлюбленной, невозможным ранее в русской поэзии.

Духовный опыт, пережитый вне трезвого праксиса православной аскетике, проявился как источник многих искушений мысли уже в первых сборниках Вяч. Иванова — сначала в смешении, в низведении христианского к дионисийскому, а далее этот опыт неизбежно приведет и к более глубоким соблазнам — к смешению божествен-

ного и демонического (что, как известно, не редкость в эпоху серебряного века). Это проявится в одном из самых известных произведений Вяч. Иванова — «Венке сонетов» 1909 года.

Духовное своеобразие любящих — объект рефлексии в этом произведении. Пророческое самочувствие двоих избранных — именно на этот аспект концепции венка стоит здесь обратить внимание.<sup>20</sup> Уже первый образ сонета-магистрала и соответственно первый сонет венка раскрывают эту тему: «Мы — два грозой зажженные ствола...». Этот образ в венке обогащается рядом оттенков, акцентирующих идею избранности двоих — «отмечены избраньем страшной славы...», избраны, чтобы свое горение сообщить всему миру: «мы запевалы хора», «горим одни, но весь займется лес...». При этом горящий лес «застонет»: «В огне, в огне воскрес!» — огненная смерть как воскресение есть повторяющаяся не раз идея поэта: мотылек, сгорающий в огне, — образ этого же ряда, в котором любая смерть может быть названа воскресением. О ком «голосоит» и «стонет» горящий лес (символ, вероятно, всего человечества, если двое — два ствола), неясно в тексте стихотворения. О Христе ли, о самом себе, в смерти воскресшем, обо всех воскресающих богах? В любом случае интерпретация будет проблематична в силу нарочитой затемненности мысли.

«Два в ночи летящих метеора» — этот образ магистрала оркеструется в венке новыми нюансами: мы — «сев дальних солнц в глухую ночь племен», «два знаменья свершительного чуда», и смысл избранья тех, кто играет роль звездного сева в глухую земную пашню и провозвестников, знаменующих будущее чудо, конкретизируются: они есть

Два толмача неведомых имен  
Того, чей путь, вняв медный гул времен,  
Усладой роз устлать горит Аврора.

Кто этот грядущий, пока не раскрыто, но его неведомые имена призваны растолковать герои венка — в этом их миссия, быть пророками нового явления. Если здесь речь идет о Христе, как порой интер-

---

<sup>20</sup> См.: Кошечук Т. А. Феномен «прелести» в «Венке сонетов» Вяч. Иванова (к характеристике духовной ситуации серебряного века) // Серебряный век в Крыму. Взгляд из XXI столетия. Материалы 2-х Герцьевских чтений. Москва—Симферополь—Судак, 2002. С. 131—140.

претируется образ того, кто не назван в тексте,<sup>21</sup> и мыслится, что двое должны стать проповедниками христианства в современную эпоху, то ни к чему пафос новизны — во вселенском масштабе. Думается, речь идет о явлении другого — его ждет Аврора, его ждут герои венка: их «пожар» предваряет явление «нового» солнца.

Мы, рдяных врат двустолпная опора,  
Клубим багрец разодранных завес...

Казалось бы, в этом образе есть некий намек на Христа:<sup>22</sup> двое ощущают себя опорой ветхозаветного храма, ждавшего Боговоплощения, и о свершении этого события свидетельствует разодранная завеса. Но дальнейшие вопросы: «Чей циркуль нас поставил, чей отвес...? Который гром о нас проговорил? И свет какой в нас хлынул из затвора?» — были бы излишни, если бы речь действительно шла о явлении Христа, ведь в этом случае было бы понятно, кто поставил ветхозаветный храм и какой в него хлынул свет. Но задан ряд тревожных вопросов — о сути и об источнике полученного откровения, героям венка самим не вполне ясна эта суть, они ощущают себя опорой некоего ветхого храма, ждущего еще неведомого миру обновления. Это обновление свершилось, завеса разодрана, новый свет хлынул, но что именно свершилось — этого «врата» прежнего храма не ведают, они свидетельствуют только, что свет явился сквозь завесу. Если бы речь шла о Христе, то темнота непроясненных образов была бы совершенно излишним, даже нелепым мудрствованием.

---

<sup>21</sup> Венку сонетов посвящена статья Алессандро Мария Бруни «Венок сонетов Вячеслава Иванова». См.: *Bruni A. M. La Corona di sonetti di V. Ivanov // T. 1. Europa Orientalis. Studi e Ricerche sui Paesi e le Culture dell'Est Europeo. XXI / 2002: 2. VIII Междунар. конф. «Вячеслав Иванов: между Св. Писанием и поэзией»*. Цитирую в переводе с итальянского А. О. Демина). В ней дается интерпретация этого произведения в христианском ключе: герои участвуют в Пасхе Христовой и являются носителями христианского откровения, несут весть об искупительной жертве Христа. При глубине и точности рассмотрения целого ряда образов, расхождения в понимании смысла венка между версией автора названной статьи и предложенной здесь будут весьма значительны.

<sup>22</sup> См. у А. М. Бруни: «Двое предстают опорой двух колонн при вратах, отворенных кровью страстей Христовых... Пара клубит две свои половины, лоскуты ткани, неся, таким образом, людям весть об искупительной жертве Христа...» (Там же. С. 393).

Так или иначе тот (слово пишется с маленькой буквы), кого ждут двое, становится источником напряженного самопревозношения, о чем свидетельствуют все приведенные характеристики-самооценки. Кто же Водырь здесь? — Водырь глухонемой? Кто дарует миссию быть провозвестниками и толмачами новых имен? Об этом вопрошают герои венка — и в приведенном сонете, и далее: «Чья власть, одна, слянных нас надмила — / Двусветлый дар струить... / И чья рука... / ...двух коней одержит удила?» Кажется излишним вопрос, чья власть надмекает, то есть наполняет гордыней, — настолько, что двое ощущают себя призванными «двусветлый дар струить», то есть самим стать источниками света, светоносцами:

Двусветлый дар струить, чтоб темь пила, —  
Двух сплавленных, чтоб света не затмила...

Свет во тьме светит — этот евангельский мотив здесь переосмыслен: чтобы тьма не затмила свет, «мы» должны «струить» свой свет, и этот свет будет пить тьма и тогда, возможно, наполняясь светом, света не затмит. Здесь можно употребить точное слово из святоотеческого контекста для характеристики подобной духовной ситуации — прелесть, экстатическая самоотдача духу беспредельной гордыни. Приведем здесь комментарий из святоотеческого опыта различения духов: «Всегда должен ты испытывать и рассматривать, а потом верить. Ведай, что действия благодати явны, и бес, хотя преобразуется, подавать их не может, именно — ни кротости, ни приветливости, ни смирения, ни ненавидения мира, ни пресечения похоти и страсти, кои суть действия благодати. Бесовские же действия суть — надмение, высокоумие, устрашение и всякое зло. По таким действиям можешь распознать, от Бога ли возсиявший в душе твоей свет или от сатаны. (...) душа, если имеет рассуждение, умным чувством может распознавать дары Духа Святого и призрачные мечтания сатаны».<sup>23</sup>

Это распознавание, кажется, вот-вот произойдет: в тексте венка есть ряд устрашающих подробностей. Так, на очередное вопро-

---

<sup>23</sup> Григорий Синаит, св. Главы о молитве и безмолвии // Добротолюбие в рус. пер. св. Феофана Затворника Вышенского, доп. М., 2003. Т. 5. С. 246.

шание: «Чья рука... двух коней одержит удила?» — дается ответ-намек:

Один взнуздал наездник-демон коней,  
И, веселясь неистовой погоней, ...  
В нас волит, нас единый гонит дух.

А. М. Бруни этого духа называет Эросом, в образе которого подчеркнута «эротическая составляющая в процессе жертвоприношения и мистического восхождения». <sup>24</sup> При всей неясности указанной «составляющей» в жертвоприношении это толкование правомерно: Эрос правит союзом двоих (о жертвоприношении же в венке речи не идет вовсе). Обратим, однако, внимание на конкретные черты этого образа, своего рода демона-циркача: «То на двоих стопами, прям стоит, / То... на одного насядет...». Он «веселится», он коней «взнуздал», «разъяряет», «язвит», «бесит», «колет», «гонит», «безумит»... Все эти глагольные характеристики рисуют действительно демонически-эротический образ неистовой скачки. Лучшим комментарием к этой ситуации будут рассуждения А. Ф. Лосева о природе Эроса: Эрос есть бес, «соблазнитель на оргийные исступления», «дух соблазна, прельщения», по Платону — «отец (...) любовного стремления, вожделения (...) в труде, в страхе, в тоске, в речи — рулевой, вестовой, рядовой; наилучший спаситель, всех богов и людей краса, вождь прекраснейший и наилучший». «Позвольте, — далее восклицает Лосев, приведя эту цитату, — *да это сам дьявол, бес. Дьявол и есть*». <sup>25</sup> И далее: Эрос есть «бесконечно гибкий, бесконечно утонченный умнейший хитросплетатель и эротически экзальтированный прекрасный юноша», «несомненно, прелестный юноша — как в смысле общеэстетической терминологии, так и в смысле той аскетической терминологии, где прелесть равносильна душегубительному обману и мареву, выступающему под видом красоты, ласки и добра». <sup>26</sup>

По ходу развития поэтической идеи венка в первой его части (соответствующей двум катренам магистрала), по мере сгущения гордо-демонических нот, нарастала и внутренняя тревога. Она проявлялась в возникающих вновь и вновь вопросах о сущности возложенной миссии — в шести сонетах прозвучали 8 подобных вопро-

<sup>24</sup> Бруни А. М. Венки сонетов Вячеслава Иванова. С. 399.

<sup>25</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С. 681.

<sup>26</sup> Там же. С. 683.

сов! Наконец, самый пронзительный вопрос — почти догадка: «И если свет, нам брезживший, был тьма...» (отталкиваясь от ранее прозвучавшего вопроса: «Свет какой...?»):

И если свет, нам брезживший, был тьма,  
И — слепоты единой два бельма,  
И — нищеты единой два позора,  
Бредя в лучах, не зрели мы убора  
Нетленных слав окрест, — одна тюрьма  
Была двоим усталых вежд дрема  
Под кущами единого Фавора.

Вопрос ставится следующим образом: если видимый нами свет — это тьма и/или если, бредя в лучах, пребывая в свете, мы его тем не менее не видели, то причина тому — усталость зрения. Тогда эта слепота к свету и эта *позорная духовная нищета* (странное в христианском контексте сочетание) стала единой для зрения двоих тюрьмой — под кущами Фавора. То, что двое именно под кущами Фавора, сомнения не вызывает, и здесь впервые без неоднозначности речь идет о свете Преображения. Двое этого света, возможно, не увидели, а брезжил им какой-то иной свет, который мог быть в действительности тьмой. Такова догадка поэта. Но, увы, тревога снимается — возможность подмены истинного света ложным, то есть тьмой, не воспринимается как духовная драма, а снисходительно объясняется усталостью. Причина невидения истинного света — греховность, понижающая всего человека, — так следовало бы думать в духе святых отцов. А вот думать, что ты сам струишь свет, а Фаворский свет не увидел лишь из-за усталости, — эта мысль совсем в ином духе.

Дальнейшее — вторая часть венка, соответствующая терцетам магистрала, — раскрывает, наконец, сущность того пророческого знания, которое даровано двоим и которое показано в нескольких сновидческих картинах.<sup>27</sup>

Первая картина сновиденья:

И снится нам: меж спящих благовонный  
Мы алавастр несем к ногам Христа.

---

<sup>27</sup> См. об этом подробнее: Кошечук Т. А. Сон как идеальная смысловая модель в поэзии Вяч. Иванова // Пушкин и сны: сновидения в фольклоре, литературе и в жизни человека. СПб., 2004. С. 231—247.

Двое, идущие к Христу, видят, однако, «пригвожденного», «пьяного дремой предсмертной» — с маленькой буквы (далее тоже с маленькой буквы — «он»), значит — не Христа, другого, который к ним обращается:

«В иныя взят, — так молвил он, — места,

По Ком тоской болеете вы оба...

И не найдет для новых, горших мук

Умершего земли мятежной злоба.

Воскресшего не сдержит темный круг...»

Распятый на кресте говорит двоим не о себе, но о Том, — «по Ком» (здесь большая буква) тоскуют шедшие к Христу, Которого здесь нет, умершего и воскресшего. А на кресте — распятый Дионис? Поэтический текст дает основания для этой догадки: распятый «пьян дремой»,<sup>28</sup> а в следующей картине: «...в пляске мы на лобной выси темя, / На страшные в венках взошли места» восхождение совершается в венках и в пляске — что вполне уместно, если распят Дионис. К его ногам приносятся алые розы — в осуществление нового обряда преклонения перед жертвой Диониса. Страдание Диониса распятого, обретенного вместо Христа, и собственные «страстные» муки, сораспятие с Дионисом, — это и есть сущность любви, пророчески явленной в мире.

Однако в венке после этой первой замены одного, ожидаемого события встречи, другим произойдет следующая трансформация образа Распятого/распятого; единство двух взаимозаменяемых образов, означающее их тождество, превратится в единство трех: на кресте теперь третий — «Змий» (с большой буквы) с «древними крылами» — древний Змий:

Мы — две руки единого креста;

На древо мук воздвигнутого Змия

Два древние крыла, два огневые.

Так на крест, «древо мук», воздвигнут Люцифер.<sup>29</sup> Дионис, соотносимый ранее с Христом, здесь есть лик Люцифера. И чистота риз

<sup>28</sup> Ср. у Бруни: «Христос, истерзанный болью и пьяный предсмертной дремой, глаголет к двоим и, признавая их муку, испытываемую при виде его на кресте, ободряет их, провозвещающая собственное воскресение» (Венок сонетов Вячеслава Иванова. С. 405—406).

<sup>29</sup> В комментарии Бруни: на кресте Христос-Змий-Эрот.

Люцифера вызывает восторженное восклицание поэта: «Как чешуя текучих риз чиста!...» — в этом невозможном соединении слов и самих звуков (*чистота чешуи*), кажется, даже словесный вкус отказывает поэту.

Итак, двое здесь осознают себя огненными «крылами» Люцифера. В этом и заключается их «святыня», «скрижаль», которая оказалась так «проста»: Христос-Дионис-Люцифер есть единство. Здесь не что иное, как кощунственная подмена Христа Люцифером, причем подмена не явлена в открытую, требуется пристальное внимание к логике в трансформации образов венка, чтобы выявить эту гностическую идею поэта, прикровенно данную в картинах сновидений. Тональность служения полученному «откровению» — самоопьянение, ничего общего не имеющее с духовностью христианства. Комментарием к этой ситуации могут стать слова св. Иоанна Лествичника: «Гордость есть крайнее убожество души, которая мечтает о себе, что богата, и, находясь во тьме, думает, что она в свете».<sup>30</sup>

Еще более напряженным в воспроизведении опыта мистических прозрений станет тон стихотворений Вяч. Иванова в канцонах и сонетах, посвященных посмертным встречам с ушедшей возлюбленной — видениям и сновидениям, которых в сборнике «*Cor Ardens*» целые потоки. Их воспаленно-сладострастный и демонически-прельстительный характер Вяч. Ивановым охарактеризован как «хмельная и темная напряженность какой-то магии страсти, тайнодеяния и тайновидения».<sup>31</sup>

Поэма в сонетах «Спор» (1909) — явление Смерти поэту и диалог-спор с ней — по сути одно большое видение: «И в духе был восхищен я вослед...» — поэт использует здесь весьма ответственную формулу из святоотеческого контекста. Видение же, откровенно люциферическое, заключается в следующем: двое блуждают в изумрудной долине миров иных, вдруг является бледный конь, на нем всадник-смерть неизреченной красоты под бледным покрывалом с алой розой в руке. Проехав мимо, всадник роняет розу к ногам двоих. Пластичность и выразительность видения соответствуют неожиданности смысла в этой ситуации: роза, дар Смерти, у ног двоих, умершей и живого, — этот дар есть сама возможность продолжения земной любви, возможность мистических встреч в просторах

<sup>30</sup> Иоанн, игумен Синайской горы, прп. Лествица. М., 2002. С. 192.

<sup>31</sup> Иванов Вяч. Собр. соч. Т. 2. С. 319.

инобытия. Изумительно возвращается этот образ в конце сонетного цикла «Голубой покров», в котором дано описание явлений умершей — в ответ на моления поэта: «Являйся мне...». Это и полет двоих, слитых воедино, — полет лебединой четы; и встреча с умершей в убежище среди скал, «в святилище», объятие и исчезновение ее с прощальным заветом: «Любить — мы будем! Не забудь!...».<sup>32</sup> В ином сонете умершая подруга-вождь и крылатый бог любви помогают живому совершать эфирный полет к воздушному острову-кристаллу (повторяющийся мотив земного рая любви) через пламенное море инобытия. И там, в люциферическом пространстве, на «земле небесной», кульминация-совокупление — высшая точка и вождельный итог всех мистических приключений в мирах иных:

И там войти в твое живое лоно,  
В воскресшее, любовь моя могла.  
В нем розою дышала и цвела  
Твоя любовь, и рдела благовоно.

Развязка видений — после экстатических и изысканно-пластических описаний сладостной неги в лазурных просторах — героиня, убирающая розами бледную гриву Бледного Коня: вновь является Всадник Бледный, и умершая

...коню дары колосьев простирает;  
И бледной гривы мертвые струи —  
О, диво! — роз багрянцем убирает...

Так в этом благодарственном — за дарованные встречи — жесте умершей возвращается идея неразлучности любящих в самой смерти. И эта идея дана в тональности сгущенно-страстной телесности. Ни одной молитвы о душе усопшей мы не найдем в цикле (как, скажем, у Тютчева: «Завтра день молитвы и печали...»), даже ни одного упоминания о Боге. Молитва обращена к ушедшей и возвращающейся в видениях в сияющем облике. Так, во второй канцоне раздела «Любовь и смерть», в сне поэта, умершая, объект земных страстей, стоит в ангельских одеждах на столпе, слетает к поэту и учит его «доверью Свету»,<sup>33</sup> говорит о новом соединении любящих

<sup>32</sup> Сны о Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, ее речи записывались поэтом в течение ряда лет, в стихи же входят лишь отдельные слова.

<sup>33</sup> В подобных стихах соединяются эротическая и христианская темы, о чем писал современник поэта Л. В. Пумпянский, говоря об эросе у Брюсова, об усилении сексуальности за счет любви как черте эпохи: «Она за-

в смерти. Умершая возлюбленная предстает в беспримесном ангельском сиянии, и если в «Венке сонетов» еще было высказано сомнение («И если свет, нам брезжащий, был тьма...»), то здесь абсолютна уверенность в ее светоносности. Свои «земные» к ней, «небесной», «вожделения» описывает поэт в своих стихах, исполненных самой напряженной и темной страстности. В качестве комментария приведем опять же слова св. Иоанна Лествичника: «Я видел, что некоторые от души молились о своих возлюбленных, будучи движимы духом блуда, и думали, что они исполняют долг памяти и закон любви».<sup>34</sup> Герой же названных стихотворений и не молится о возлюбленной.

Итак, в сборнике «Сог Ardens» видения, знаменующие мистический опыт поэта, претендующего на пророчественность своих постижений, являют поистине устрашающую духовную ситуацию:<sup>35</sup> неузнанный, сокрытый под личинами светоносными, дух прельщений и миражей играет душой поэта, наполняя ее уверенностью в святости пережитых в видениях встреч. Слова св. Иоанна Лествичника вскрывают духовный смысл этой ситуации: бесы «исполняют нас радостью и возношением. Сие да будет тебе знаком прелести, ибо Ангелы показывают нам муки, Страшный Суд и разлучения, а пробудившихся исполняют страха и сетования».<sup>36</sup>

Далее в творчестве поэта, после этой кульминации пророческого самоощущения, не будет ничего подобного: ни мистических прельстительных видений, ни пророческих амбиций. Стихотворения поздних лет, эпохи революции и далее эмиграции, будут совершенно иными по тональности и по пережитому опыту, воплощенному в них. Они свидетельствуют о мудрости и зрелости христианской души, путь к ним — трагические испытания революционных лет.

---

нимает у него большое место, но свое, и не занимает чужих мест», «и, право, целомудреннее было оставить Эрос Эросом, чем связывать его, например, с христианством и создавать эротическое православие или эротический католицизм» (*Пумпянский Л. В. Памяти Брюсова // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. С. 533*).

<sup>34</sup> *Иоанн, игумен Синайской горы, прп. Лествица. С. 155.*

<sup>35</sup> О ней говорят и образы Андрея Белого: «Лирик, укушенный варварским Дионисом, принявшим личину змеи, умирает от ядов, переживаемых нектаром, причащение ядом являет „Сог Ardens” как чашу со змеем, ползущим оттуда...» (*Белый А. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века. 1890—1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 2000. Т. 11. С. 264*).

<sup>36</sup> *Иоанн, игумен Синайской горы, прп. Лествица. С. 40.*

Но прежде, чтобы завершить линию движения ивановской темы творчества, придется обратиться к последним отголоскам пророческой темы — к стихотворениям 1915 года, посвященным памяти А. Н. Скрябина. Они помещены в последний сборник Вяч. Иванова «Свет вечерний», в котором будут собраны все его стихотворения, написанные после 1912 года, в котором, таким образом, прочерчен огромный путь поэта от поздних лет эпохи символизма до христианского затвора эмигрантского периода. В этом сборнике скрябинская тема являет собой некий рецидив прежнего пророческого самочувствия (притом, что образ пророка по-прежнему крайне редок) — прежнего духовного недуга.<sup>37</sup> Именно такой она видится, если смотреть с высшей точки творчества поэта, с духовных высот поздних лет, на те долины, где постепенно кристаллизовались на мучительно трудных путях идеи поэта.

В период обращения в статьях и стихах к образу Скрябина Вяч. Иванов, многое оставивший в прошлом, конечно, не мог всерьез считать Скрябина пророком. Веру Скрябина, его убеждения автор статьи «Взгляд Скрябина на искусство» 1915 года как раз не принимает и разделить не может. Конечно, Вяч. Иванову совершенно не близка была отмеченная им как центральная точка в мире Скрябина идея о том, что избранные предопределяют своей духовной волей пути человечества, не близким было для Вяч. Иванова и отношение Скрябина к миру как к эстетическому феномену. Эту идею Вяч. Иванов отверг уже в процессе переосмысления ницшеанских идей, противопоставив им идею религиозно понятого дионисийства. В первой статье о Скрябине Вяч. Иванов констатирует: «На этой ступени постижения вещества (едва ли не как «Майи индусов») он, по-видимому, надолго остановился в своем медленном шествии к духовному усвоению глубин христианских» (3, 187). Видимо, здесь обозначена решительная точка расхождения двух мыслителей и художников, и не случайно вслед за этой мыслью в статье следуют собственные размышления Вяч. Иванова о христианстве (и, надо заметить, весьма проблематичные: речь идет о смысле Любви, понятом в страстно-эротическом ключе, как будто мысль поэта заражается сгущенным эротизмом мировоззрения Скрябина<sup>38</sup>). Спедифика статьи связана с тем, что, говоря об ушедшем друге,

---

<sup>37</sup> Ср.: Davidson P. Viacheslav Ivanov's ideal of artist as profet...

<sup>38</sup> См.: Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 734—779.

Вяч. Иванов не акцентирует различий и расхождений, но выявляет то общее, что обнаружилось в их общении, и высказывает свое приятие того, что было для него в Скрябине объектом изумленного созерцания: детской простоты и цельности духа, веры в свою пророческую избранность, готовности к немедленной реализации этой призванности в действии. Общим была и мечта о жизнетворческом искусстве, но Вяч. Иванов в этот период, что подчеркивается им, видит здесь лишь идеал будущего и дивится тому, что его собеседник и друг истинно верит в его сегодняшнюю реальность. Это изумление — основной тон статьи, изумление по отношению к вере, и близкой, и одновременно чуждой.

Что же касается статьи «Скрябин и дух революции» (1917), то в ней несколько иной тон, погруженность в мир Скрябина уже явно отступила в прошлое, и здесь доминирует анализ, который выдержан, однако, в целом в духе прежней дружеской верности. Тем не менее он начинается с однозначной констатации: «творчество Скрябина было решительным отрицанием предания», это «разрушительное творчество» (3, 191), божество, вдохновлявшее Скрябина — Дионис, голос его демона — голос хаоса (3, 192—193), голос революционного разрушения.

Симптомом рецидива пророческих стремлений в стихотворении Вяч. Иванова «Воспоминание о А. Н. Скрябине» (1915) являются его строки:

О таинствах вещал он с дерзновеньем.  
Как въяве видящий, что я провидел  
Издавна, как сквозь тусклое стекло.  
И что мы оба видели, казалось  
Свидетельством двоих утверждено...

Идеал искусства — вот что объединяет двоих мыслителей, и кажется, что уже ушедшее в прошлое для Вяч. Иванова понимание искусства как теургии вновь сейчас обретает свое обаяние, подтвержденное опытом Скрябина, более, утвержденное «свидетельством двоих». И евангельское слово «свидетельство», казалось бы, усиливает пафос утверждения общей истины. Однако есть и тонкие оттенки, показывающие существенную разницу двух мыслителей: выражение из апостольского послания «как сквозь тусклое стекло» характеризует невозможность в земном мире полного знания, которое откроется лишь в будущем веке. Скрябин же в этом стихотворении как *будто* видит то, что невозможно и апостолам

(«как въяве видящий»). И это общее — провиденное поэтом в будущем и как бы видимое адресатом стихотворения в настоящем — лишь «казалось» утвержденным.

Далее, как и в первой статье о Скрыбине, Вяч. Иванов в следующих же словах стихотворения подчеркивает напрямую частность совпадения:

И в чем мы прекословили друг другу,  
О том при встрече, верю, согласимся.  
Но мнилось, — все меж нас — едва начало  
Того, что вскоре станет совершенным.

Лишь «мнилось» — это характерный для Иванова глагол, — что теургический идеал, «чудо», может осуществиться. Увы, неожиданная смерть друга стала ответом «Рока», призываемого Скрыбиным.

В двух сонетах того же года «Памяти Скрыбина» ушедший друг напрямую назван пророком: он, как древние певцы, управлявшие стихиями мира, стремился к воздействию на мир и верил в возможность такового, и его смерть стала, опять же, «свидетельством», которым «пророка Дух отметил».

Итак, это — последнее обращение Вяч. Иванова к образу пророка в стихах и последний энтузиастический пафос, поздняя вспышка уже остывшей и оставленной идеи начала пути. И одновременно (как и в стихах 1906—1907 годов) проявлено и резко негативное отношение к только что вспыхнувшей теме. Не только тема поэта-теурга и пророка, но и сам по себе воспаленно-пророчесственный тон в предреволюционные годы уже чужд Вяч. Иванову, что проявляется, например, в его статье о Н. А. Бердяеве «Старая или новая вера?» (1916) — того же «скрябинского» периода. Здесь творчество как оправдание человека — эта идея Бердяева, еще одного пророка творчества, решительно не приемлетсЯ Ивановым, и концепция эта подвергается решительной критике с позиций христианства, которое исповедуется здесь напрямую и открыто. «Пророчесственное исступление» (3, 313) — этот дух книги Бердяева очевидно неприемлем для Вяч. Иванова, как и провозглашение философом равноценности творчества делу искупления. Собственно, оба эти мыслителя, Скрыбин и Бердяев, для Вяч. Иванова есть своеобразные экспликации его прежнего преодоленного уже образа творца-пророка. И если в Скрыбине этому поэт дивится и даже отчасти сам заражается прежним, то в Бердяеве решительно отрицает.

В поздних статьях о поэзии будет отвергнуто понимание поэзии как пророчествования. В итоговой статье «Мысли о поэзии» решительно утверждается: *поэт не пророк*. Поэт имеет дело с Музами, и стихия поэзии и пророчествование — это две разные сферы духовного бытия. Да, поэзия имеет магическое происхождение, религиозное начало поэзии есть ее «наследье родовое», — подчеркивает Вяч. Иванов происхождение поэзии из обряда и наследственно сохраненные в ней не только внешние черты, но и «богомыслие обряда» (3, 653). Но это именно корни, реальность же такова: обращаясь не к Богу, а к людям, поэзия перестала быть пророчеством, «Музы не пророчат» (3, 658). Служа людям, поэзия предназначена не для того, чтобы «жечь сердца людей» или «приносить дрожащим людям молитвы с горной высоты»,<sup>39</sup> а для того, чтобы обогащать души идеальным содержанием; расширение идеального мира человека, а не пророчествование — дело поэзии. Вяч. Иванов подчеркивает, что уже у Пушкина (возвращение к его стихам о поэте и поэзии замыкают в композиционное кольцо ивановские размышления о творчестве) пророческие образы есть образы «ложноклассические» (3, 659).

Этот же круг мыслей Вяч. Иванов развивает в одной из поздних статей о Пушкине — «Два маяка». Он вновь обращается здесь к стихотворению «Пророк», чтобы с полной ясностью выразить свою итоговую мысль: «Пророк» есть образ целостного и окончательного перерождения личности. Прослеживая рост религиозного сознания Пушкина, действие «двух маяков» в его жизни — красоты и веры, Вяч. Иванов отмечает постепенное усиление и укрепление второго начала в его творчестве.

Действительно, с этими ивановскими мыслями невозможно не согласиться: содержание «Пророка» всецело духовно, оно несводимо к теме творчества (хотя вряд ли от этой темы абсолютно дистанцировано). Ведь когда речь у Пушкина идет о поэтическом вдохновении, а не о религиозном переживании бренности человека и о его высшем религиозном лике, то призыв Аполлона — здесь уместнее античная символика — влечет поэта к творческому уединению, а не к проповеди.

*Проповедь иноприродна искусству* — подчеркивает Вяч. Иванов, выстраивая целый поток противопоставлений: художник призван двигать сердца благотворными чарами песни и сновидений, а

---

<sup>39</sup> В стихотворении Н. М. Языкова: «с горней вышины».

пророк — жечь сердца; язык поэзии благословляющий и славящий, а язык пророчества — горькое жало мудрой змеи; сердце поэта отзывчивое, послушливое, солнечную силу излучающее, а у пророка — непреклонно и слепо горящее, как пылающий уголь. Можно добавить: Бог посылает пророка на проповедь — Муза диктует поэту его стихи; служение Богу требует преобразования личности творца — Музе это иноприродно.

Искусство стоит под знаком «как», а не «что» — такова повторяющаяся мысль Вяч. Иванова эпохи эмиграции, оно есть эпифания формы и уже в силу этого не может быть пророчеством. «Как» — сфера Муз, а не пророчествования, и потому образ Музы будет актуален для поэта и в поздних стихотворениях его последнего сборника,<sup>40</sup> где о поэзии говорится немного, в основном повторяются прежние излюбленные мысли — о связи миров благодаря поэзии, об обращенности поэзии к горнему, но христианские подтексты подобных идей становятся глубже: «Поэзия, ты — слова день седьмой, / Его покой, его суббота»; «...чем зеркальней отражает / Кристалл искусства лик земной, / Тем явственней нас поражает / В нем жизнь иная, свет иной».

Так что вряд ли можно усомниться в том, что Вяч. Иванов в свои поздние годы совершенно свободен от прежних иллюзий, от полагания себя пророком, более того, он утверждает, что его удел — именно удел поэта. Он верен именно идеалу поэта, славословящего Красоту как реальность Божьего присутствия в мире. Характерно, что при этом сама возможность пророческого в поэзии отрицается — здесь поэт даже чрезмерно заостряет свою мысль, чересчур категорично отрицая связь пушкинского «Пророка» с мыслью о поэзии и поэте, радикально разводя пророческое и поэтическое: пророк не поэт или перестал им быть после явления Серафима. Этот отказ от пророческой темы есть по сути разрыв с предшествующим опытом русской классической поэзии, которая в кульминационных

---

<sup>40</sup> Образ поэта — собеседника Муз появляется в «Свете вечернем» нередко, причем вне связи с темой творчества, как в стихотворении «Деревя». «Освятила Муза наше братство», — может сказать поэт адресату стихотворения или назвать его «светильником Муз», может высказать желание «Музам отдать досуги» или посетовать, что «Крылатой Музы медлит дар»; упомянуть, что свет ночной лампы «звал Муз... на совет». В свои поздние годы поэт может вспомнить еще раз прорицание Муз о том, что одно прекрасное — мило. В стихотворении же «Прощай, лирический мой год...» Муза даст наставление — вернуться к Афине-мудрости.

своих произведениях воплощала высшие духовные прозрения своих творцов, причем залогом подлинности прозрений была органическая причастность поэта своей духовной традиции. Разрушение этой связи не проходит бесследно, возвратная христианизация (возвращение к «истоку») в опыте Вяч. Иванова после духовных блужданий — процесс долгий и трудный, отягощенный к тому же поздним вероотступничеством. Невозможно не употребить здесь этого слова, какими бы высокими и подчас убедительными словами ни объяснял поэт свой переход в Католичество.

Симптоматично, что в позднем эпическом произведении «Повесть о Светомире царевиче», где внутренние перемены эксплицированы более чем явственно, где в христианском ключе развиваются прежние идеи<sup>41</sup> и где православная церковность — важнейшее качество мира повести, теме поэзии вообще нет места. Бывший символист, гностик, мистик, а позднее католик становится создателем, как бы это ни казалось невозможным, — православного эпоса. Здесь словно выполняется символистская мечта поэта о всеобъемлющем мифотворческом искусстве и одновременно обретается прикровенная форма, без учительных или личных покаянных интонаций, для выражения палинодий и покаянных признаний — в том числе и по отношению к Католицизму. Отсутствие здесь образа поэта, певца, пророка — отсутствие значимое. В повести неоднократно цитируются слова библейских пророческих книг, о них говорят герои произведения;<sup>42</sup> исступление осуждается как неправое состояние, а слова «восхищение», «духовное умудрение» употребляются в строгом соответствии с православным их пониманием. Героям снятся вещие сны, провещают будущее духоносные старцы, но пророческая роль поэзии — эта тема отсутствует вовсе, как и вообще тема творчества.

Пророчесственные прозрения, дионисийские экстазы, мистические видения — все это осталось в далеком прошлом. Мнить, что задача поэта — выражать открывшееся ему духовное прозрение, соединять поэтическое творчество с мистическими экстазами, называемыми «духовным деланием», можно было только в угаре страстей эпохи символизма. Что же касается библейских пророческих обра-

---

<sup>41</sup> Подробнее об этом см.: Кошемчук Т. А. «Повесть о Светомире царевиче» Вяч. Иванова как духовное завещание поэта // Мат-лы междунар. науч. конф. «Пушкин и Андерсен. Философия, поэтика и история литературной сказки». СПб., 2003. С. 310—324.

<sup>42</sup> Например, экзегетически толкуется грех пророка Моисея при водах Меривы в ответе старца Анастасия на вопрос Светомира.

зов, то их немногочисленность — при всей склонности поэта к пафосу знания истины — связана, думается, с тем, что для эпохи первых четырех сборников в мире поэта прямое обращение к Богу было несоответственным основной его доминантной особенностью. Абсолютность Божьей воли, полная самоотдача Богу и служение Ему — эти неотъемлемые аспекты пророческой темы были чужды поэту в ту эпоху. Обращенный свыше призыв «Иди и скажи» не мог прозвучать в келье символиста, хоть и тяготящегося своим индивидуализмом и жаждущего соборности; абсолютность и вертикальность связи пророк—Бог была в этот период нереализуема. Парадоксальность ситуации в том, что пророческое самоощущение, основанное на мистических прозрениях и видениях, обошлось вовсе без служения Богу, удовлетворившись рукотворным Дионисом.

Своеволие поэта, творца своей собственной религии, приведшее в духовной сфере к трагическим диссонансам и тупикам, преодолевается лишь в поздние годы. Не поэт, но Церковь и ее святые и служители будут носителями Истины, открывающейся соборному народному единству, — к этому приходит Вяч. Иванов в своем последнем произведении.

Поэт же — не пророк, а собеседник Муз. Это итоговое утверждение поэта резко контрастно по отношению к его начальной убежденности, и эта поздняя категоричность не может быть не связана с чрезмерностями ранней проповеди. Вяч. Иванов не допускает свою Музу в затвор своей христианской жизни эмигрантских лет, фактически отказывается от укорененного в русской поэзии высокого идеала поэта-пророка, теоретически отрицает его, не касается его в последнем эпическом произведении. Лирика же поздних лет... — и здесь можно только задать вопрос: не соотнесено ли ее угасание, редкое к ней обращение, ее фрагментарность, отсутствие в ней, при всех ее достоинствах, прежней глубины и бесстрашия в самовыражении, не связано ли все это с отвержением заданного Пушкиным и закрепленного в русской поэтической традиции духовного и творческого задания — обретения гармонически-иерархической цельности в служении Богу и в служении Музам?