

**Дионисийский мир
«Венка сонетов» Вячеслава Иванова**

Л. Г. Акопян

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. Статья посвящена изучению дионисийских образов в «Венке сонетов» Вячеслава Иванова в контексте его исследования «Эллинская религия страдающего бога». Рассматривается пространственная структура поэтического мира «Венка сонетов», организованная в соответствии с трехуровневой мифологической моделью мира. Эти пространства пронизывают друг друга благодаря образам, в системных значениях которых наличествует сема «посредник». Особое внимание уделяется образам, связанным со стихией огня, а также амбивалентным образам Кривофора и Змея, которые представляют поэтическую реализацию идеи Вяч. Иванова о присутствии в христианстве дионисийских начал. В частности, образ распятого Змея являет собой воплощение двуипостасного умирающего и воскресающего Диониса-Христа.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, Ф. Ницше, венки сонетов, мифологическая модель мира, религия Диониса, христианство, амбивалентные поэтические образы.

УДК 821.161.1

Контактная информация: Акопян Левон Георгиевич, кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русской литературы ЕГУ (ул. Алека Манукяна, 1, Ереван, 0025, Армения, levon_hakobyan@bk.ru)

Акопян Л. Г. Дионисийский мир «Венка сонетов» Вячеслава Иванова // Критика и семиотика. 2016. № 1. С. 166–179.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2016. № 1
© Л. Г. Акопян, 2016

В 1892 г., после участия в семинаре знаменитого Т. Моммзена в Берлинском университете, куда Вяч. Иванов был направлен по окончании второго курса историко-филологического факультета Московского университета, после работы в парижских и лондонских библиотеках, он с семьей переезжает в Рим, где живет размеренной жизнью человека, готовящего себя к ученой карьере. Пожалуй, единственное, что заботило его тогда, – это поскорее завершить свою диссертацию о государственных откупах в Древнем Риме и вплотную приступить к осуществлению всецело поглотившей его идеи – исследованию религии Диониса, отчасти подсказанной ему «Рождением трагедии из духа музыки» Ф. Ницше. Много позже в предисловии к своей итоговой монографии «Дионис и прадионисийство» Иванов писал: «Могущественный импульс Фридриха Ницше обратил меня к изучению религии Диониса. Гениальный автор «Рождения Трагедии» показал в нем современности вневременное начало духа, животворящее жизнь, и как бы ее первого двигателя. В его пробуждении видел он залог всеобщего обновления» [Иванов, 1994, с. 11].

Об антиномии «аполлонического» и «дионисийского» начал в искусстве писали, конечно, и до Ницше. На этом противопоставлении строил немецкий романтизм свою типологию культуры, пришедшую на смену «спору старых и новых». Однако в философских и эстетических трактатах романтиков противопоставление двух типов искусства было скорее интуитивно-эмоциональным, нежели концептуально обоснованным. Ницше был первым, кто за эмоционально-образными напластованиями метафорических характеристик немецкого романтизма усмотрел культурно-эстетическую парадигму соотношения и противостояния «аполлонического» и «дионисийского» начал в культуре.

Книга «Рождение трагедии из духа музыки» открыла перед изумленным читателем новые аспекты греческого мировидения, отдельные грани которого хоть и были знакомы современнику из произведений античных драматургов, но впервые предстали в своей трагической целостности со страниц книги базельского философа. Более того, эта книга дала мощный импульс развитию культурологической и эстетической мысли XX в. Она сыграла существенную роль и в русской культуре серебряного века, но, пожалуй, наиболее осязаемое воздействие ее испытал Вяч. Иванов. Знакомство с «Рождением трагедии из духа музыки» Ф. Ницше в существенной мере помогло Вяч. Иванову определиться с темой его дальнейших научных изысканий. С одной стороны, его давнее желание заняться греческой филологией, а с другой – темы, разрабатываемые в книге Ф. Ницше, скрестились, и в точке их пересечения возникла проблема – религия Диониса, на многие годы ставшая центром научных интересов Вяч. Иванова. Впрочем, возможно, и не следует абсолютизировать роль Ницше в научной судьбе Вяч. Иванова, потому что мир дионисийства, раскрываемый

немецким философом и, в частности, мысль о растворении личностного начала в человеке и ощущение себя «сочленом более высокой общины» в ситуации дионисийской мистерии вполне соотносилась с некоторыми идеями Иванова, такими, например, как образ «Вселенской Общины», о которой он пишет в одном из ранних стихотворений [Дешарт, 1971, с. 16] и которые были, как можно полагать, предощущением идей, связанных с «соборностью», с «хором и хороводом», позже воплотившихся в его статьях и эссе.

Как раз в период его интенсивных размышлений о сущности дионисизма и религии Диониса произошло событие, круто изменившее жизнь и во многом предопределившее дальнейшую судьбу Вяч. Иванова. Летом 1894 г. его парижский приятель И. М. Гревс познакомил его с начинающей писательницей Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал.

Об этой встрече Ольга Дешарт (О. А. Шор), многолетний друг, помощник и биограф Вяч. Иванова, пишет: «Первое свидание состоялось в полдень жаркого июльского дня... С первых же незначительных слов – какое-то особое проникновенное понимание, небывалое для обоих. Лишь только Вячеслав и Лидия приблизились друг ко другу, между ними пробежала искра, и вспыхнул пожар...» [Там же, с. 21–22]. Спустя годы Вяч. Иванов в «Автобиографическом письме», написанном по просьбе проф. С. А. Венгерова, признавался: «Друг через друга нашли мы – каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. И не только во мне впервые раскрылся и осознал себя, вольно и уверенно, поэт, но и в ней: всю нашу совместную жизнь, полную глубоких внутренних событий, можно без преувеличений назвать для обоих порою почти непрерывного вдохновения и напряженного духовного горения» [Иванов, 1974, с. 20, 676].

Возможно, в один из дней того же 1894 г. Иванов создал сонет «Любовь» (как и многие другие произведения поэта, это стихотворение не датировано), который впоследствии вошел в его первую книгу стихов «Кормчие звезды» (1903):

Мы – два грозой зажженные ствола,
Два пламени полуночного бора;
Мы – два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела.

Мы – два коня, чьи держит удила
Одна рука, – одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы – двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Себе самим мы Сфинкс единый оба.
Мы – две руки единого креста.

В облике Л. Зиновьевой-Аннибал Иванову открылась не просто дионисийская женщина как «главная носительница идеи культа», но живое воплощение женской ипостаси Диониса: «...он глядел на это чудо, на живое явление его вожделенной мечты, которое ему показывало Диониса интимнее и подлиннее, чем он его ранее знал. И эта новая встреча с эллинским богом стала для него освободительным открытием нового отношения к миру, нового способа воспринимать личную и вселенскую жизнь...» [Дешарт, 1971, с. 17].

Их двенадцатилетняя совместная жизнь внезапно оборвалась осенью 1907 г., когда Л. Зиновьева-Аннибал, заразившись скарлатиной, скоропостижно скончалась в возрасте 42 лет. А весной 1909 г. Иванов завершил посвященное ее памяти одно из самых проникновенных своих произведений, незатейливо озаглавленное «Венок сонетов», магистралом которого стал приведенный выше сонет «Любовь».

При изучении образов, определяющих дионисийский мир «Венка сонетов» Вяч. Иванова, мы в существенной мере опирались на его исследование «Эллинская религия страдающего бога», которое печаталось в течение всего 1904 г. в журнале «Новый путь». Редко когда выпадает исследователю счастливый случай, предоставляющий возможность рассмотрения образной системы художественного произведения в проекции на богатый культурно-исторический материал и теоретическую концепцию, явившуюся результатом научных изысканий самого автора. Такая ситуация если и не гарантирует от исследовательского субъективизма, то, по крайней мере, существенно сдерживает его.

Прежде всего выделим несколько ключевых положений названной работы Вяч. Иванова, необходимых для рассмотрения дионисийских образов в «Венке сонетов».

Один из важнейших выводов Вяч. Иванова о сущности страдающего бога заключается в том, что Дионис – божество, находящееся в состоянии постоянных трансформаций и потому имеющее множество обликов. Он приводит обширный список зачастую антагонистично противопоставленных друг другу обликов-ипостасей божества: «Мифу не удастся пластически и окончательно очертить Дионисов облик. Бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы, – бог-бык, бог-козел, бог-лев,

бог-барс, бог-олень, бог-змея, бог-рыба, бог-плющ, бог-лоза, бог-дерево, бог-столп, бог-юноша, бог – муж брадатый, бог-младенец, бог-дева, бог-огонь (πῦρ εἶον), бог – пучина морская, бог – дождевая влага, бог-солнце, бог – ночь и смерть, бог в колыбели, бог в гробу... бог с лирой Аполлона, бог-ловчий, бог сокровенный и исчезнувший, бог-беглец, бог обмана и веселого прятанья, бог-загадка, бог-голос, бог-маска – этот бог всегда только маска и всегда одна оргиастическая сущность» [Иванов, 1989, с. 333–334]. Такое обилие воплощений и мифологических функций Диониса является причиной того, что «“многоименный” бог не имеет своего имени» [Там же, с. 336].

Как видим, обличия Диониса охватывают весьма широкий круг зооморфных, фитоморфных, антропоморфных проявлений; он является воплощением различных стихий и космических сил и выступает в разных локусах, которые сами по себе являются его атрибутами. Столь широкий спектр обличий бога и размытость границ его функционирования позволяет предположить, что названными обличиями воплощения Диониса не исчерпываются (в тексте работы названы и другие его обличия и формы: осел, медведь, мед, молоко). Более того, центральный персонаж религии Диониса присваивает себе функции других божеств греческого мифологического пантеона, образ его обретает поистине космические масштабы, а сама религиозная система проявляет тенденцию к монотеизму [Там же]. Дионис как божество, вмещающее в себе и воплощающее собой всё мироздание, предстает перед нами не только со страниц исследования Вяч. Иванова, но и в его поэтических произведениях, связанных с дионисийской тематикой.

Другая проблема связана с самоощущением и самосознанием приверженца культа в ситуации дионисийских празднеств. Иванов полагает, что отличие оргиастических культов (дионисийских, элевсинских) от прочих греческих культов заключается в том, что в последних главная роль в празднестве отводится жрецу, в то время как остальные приверженцы культа в основном бездействуют; в оргиастическом же служении все участники празднества активно и равноправно участвуют в священнодействии [Там же, с. 311]. Эта сопричастность всех членов общины творению мистериального действия приводит к такому психологическому состоянию, «в котором человек учится сознавать себя как не-я и сознавать весь мир как я» [Там же, с. 325]. Эта идея в более развернутом виде представлена была уже Ф. Ницше в его «Рождении трагедии». В человеке, пишет Ницше, «просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения... Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама... природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком...

В человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом» [Ницше, 1990, с. 61–62].

Рассмотрим в свете изложенного образную систему «Венка сонетов» Вяч. Иванова.

Даже при самом поверхностном взгляде на это произведение бросается в глаза одна его особенность: доминирующая синтаксическая структура венка представляет собой ряд конструкций с постоянным (в плане выражения) субъектом *мы* и переменными предикативными метафорами. Семантику этих конструкций на самом общем уровне можно представить как «мы есть двуединство некоторой субстанции». В «Венке сонетов» образ *мы* является не только наиболее частотным (только в исходной форме этот образ имеет 38 вхождений), но и самым семантически насыщенным. Это центральный концепт венка, который всякий раз принимает новые значения и наполняется новым содержанием, «навязываемым» ему постоянно сменяющимися предикатами. Предикативная часть доминирующей синтаксической структуры «Венка сонетов» на семантическом уровне представляет собой множество метаморфоз и трансформаций субъекта, явленного во взаимодополняющем единстве аполлонической и дионисийской сущности образа *мы*.

Остановимся подробнее на этом образе и приведем один, казалось бы, не очень примечательный отрывок из «Автобиографического письма»: «Мать... бессознательно прививала мне утонченную гордость и тот “индивидуализм”, с которым я должен был долго бороться в себе в гимназические годы, и тайные яды которого остались во мне действительными и в зрелую пору моей жизни» [Иванов, 1974, с. 12] (выделено мною. – Л. А.). Этот индивидуализм, культурологическую характеристику которого дал Ницше и назвал его «аполлоническим» началом, требовал себе компенсации, уравновешивающей силы. Необходимость ее смутно ощущалась поэтом и до знакомства с «Рождением трагедии» и проглядывалась в его ранних стихах (вспомним образ «Вселенской Общины»). Такой компенсирующей силой было явление Л. Зиновьевой-Аннибал, которая виделась Вяч. Иванову воплощением дионисийской стихии: «Он... естественно искал дионисийское начало в своей душе и жизни. Она, ничего не слышавшая ни о Ницше, ни о древнем оргазме, страстная дионисийская натура, бессознательно жаждала раскрыть, понять то, что в ней тайно жило... он рассказывал ей о Дионисе, который был скрытым морфологическим принципом ее существа...» [Дешарт, 1971, с. 17].

В «Венке сонетов» образ *мы* представляет собой единство самостояния и взаимопроникновения имплицитно содержащихся в семантике этого местоимения сем «я» и «ты». Но в контексте венка образ *мы* – это не простая арифметическая сумма «я + ты»; это взаимообусловленное и взаимодополняющее единство, своеобразно воплощающее древнюю

идею, восходящую к античным атомистам, согласно которой целое больше составляющих его частей [Современный философский словарь, 1998, с. 1013–1014]. *Мы* есть преодоление индивидуализма каждого отдельного «я» во имя «соборного» единения, предполагающего слияние аполлонической меры и соразмерности с хаотизмом и экзальтацией дионисийского оргазма. *Мы* – это единение в Дионисе женского и мужского начал, причем определяющей является именно женская стихия, так как Дионис по преимуществу является «богом женских, всегда оргийных, культов» [Иванов, 1989, с. 344].

Особый интерес представляет пространственная организация «Венка сонетов».

Отличие от естественнонаучной картины мира, где пространство (наряду со временем) может рассматриваться и как абсолютная протяженность, и как «нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей» [Топоров, 1983, с. 228], в художественном произведении пространство задается исключительно предметным миром текста. Иными словами, в художественном тексте пространство существует постольку, поскольку есть образы, «насекающие» его.

Пространство «Венка сонетов» организовано преимущественно по вертикали, в соответствии с характерным для мифологической модели мира трехуровневым делением его на верхний, средний (земной) и нижний. При этом следует отметить очевидную асимметрию соотношения этих пространств: образы, связанные с миром «верха» явно доминируют над образами мира «нижнего».

«Земное» пространство задается образами, в основном связанными с хозяйственной деятельностью (*целина, плуг, ярмо, овчий двор, страда*), ее субъектами (*хозяин, пастух*) и некоторыми образами животного мира, опять-таки связанными с сельским хозяйством (*овца, вол*). Иной аспект «земного пространства» разрабатывается в духе христианской аксиологии и связан с представлением о земле и земной жизни как о мире юдоли и страданий (9.10–11. *И не найдет для новых, горших мук / Умершего земли мятежной злоба*), хотя и преображенном божественной волей «*Крестителя*» земли (14.12)¹.

Пространство «низа» представлено меньшим количеством образов. Это, в основном образ *земля* (в значении «подземный мир»), в котором реализуются вполне традиционные представления, связанные, с одной стороны, с рождением и плодородием (1.5. *Из влажных недр земля нас родила*), а с другой – с представлениями о смерти и загробном мире

¹ В поэтических цитатах цифрами обозначены порядковые номера текста «Венка сонетов» и стиха.

(13.5–6. *Утроба / Сырой земли дохнула...*). Причем в обоих смысловых планах этот образ разрабатывается преимущественно в проекции на фольклорную формулу «мать сыра земля». С пространством «низа» связаны и образы хтонических животных (*змеи, эхидны*).

Сложнее организовано пространство «верха». Оно, в свою очередь, также образует несколько уровней. Первый определяется образами, связанными с земным рельефом (*горы, высоты*)², соотношенными с персонажами античной (*Ниоба*) и ветхозаветной (*Девора*)³ мифологии. Второй – «небесный» – уровень представлен орнитологическими (*орел, ворон, стая птиц*) образами. Наконец, третий уровень – это пространство космических субстанций и явлений (*солнце, метеор, звезды, гроза, молния*).

Представленное выше трехчастное деление пространства в «Венке сонетов» достаточно условно, так как, во-первых, границы между ними четко не обозначены, а во-вторых, эти пространства пронизывают друг друга благодаря образам, в системных значениях которых наличествует сема «посредник». К таковым относятся, например, образы *толмач* и *посол*, в семантической структуре которых, безусловно, присутствует значение посредничества, обеспечения связи между объектами А и В. Точно так же в образах *вещун* и *вещунья* содержится семантический признак «посредник» между миром высших сил и миром людей.

Помимо этих словообразов, в семантической структуре которых значение «посредник» прослеживается пусть и не совсем явно, но все же достаточно однозначно, контекст венка сонетов присваивает это значение и другим образам, в семантической системе которых этой семы нет и быть не может. Это, в частности, образ *метеор*, который здесь связывает космическое пространство с пространством земным (3.2. *сев дальних солнц в глухую новь племен*). То же контекстно обусловленное значение посредничества присвоено образам *столп*, *колонна*, *трубач*, *знамя* и некоторым другим, от рассмотрения которых воздержимся в силу того, что в этих образах сема «посредник» выражена слабее, и потому эти образы в рассматриваемом аспекте существенной роли не играют. И все же на одном таком образе, обогащенном окказиональной семой «посредник», следует остановиться особо. Речь идет об образе *ствол*. Особый статус этого образа в композиционном плане обусловлен его местоположением в текстовом пространстве «Венка сонетов». В составе стиха *Мы – два в ночи зажжен-*

² О сакральных функциях горы в мифологических системах разных народов см.: [Топоров, 1980, с. 311–315].

³ Семантическая связь образа Деворы с горой в «Венке сонетов» затемнена, и актуализация ее возможна лишь при соотношении с библейским сюжетом, повествующем о пророчице, сошедшей во главе войска с горы Фавор и победившей могущественного Сисару (Суд. 4: 4–14).

ные стволы он троекратно повторяется в так называемых «сильных позициях» [Арнольд, 1978, с. 28–31] начала (магистрала и основного корпуса венка) и конца (в последнем стихе последнего текста) «Венка сонетов». В плане же мифопоэтической символики этот образ, раскрывающийся в поэтической ситуации первого сонета, будучи метонимическим замещением образа дерева, являет собой связующее звено между подземным, земным и космическим мирами:

1.9. Тоску Земли вещали мы лазури,
Дреме корней – бессонных высей бури;
Из орлих туч ужалил нас перун.

И, Матери предав лобзанье Тора,
Стоим, сплетясь с вещуньею вещун, –
Два пламени полуночного бора.

Образ дерева как посредника между мирами вполне соотносится с представленным во многих мифологических традициях образом мирового древа, объединяющего и связывающего между собой пространства трехчленной модели мира. Тема мирового древа особенно обстоятельно разработана в скандинавской мифологии, в которой ясень Иггдрасиль связывает между собой божественный мир асов (Асгард), мир людей (Мидгард) и мир мертвых (Хельхейм)⁴. Вообще же надо отметить, что образы скандинавской мифологии активно присутствуют в «Венке сонетов» не только на уровне теонимов *Тор* и *норны*, но и в образах *орел* и *ворон*, которые хоть и не являются персонажами исключительно нордических сказаний, однако выполняют функцию животных атрибутов божеств скандинавского мифологического пантеона.

Взаимопроницаемость пространственных уровней обеспечивается и образами, топологический статус которых однозначно определить нельзя в силу амбивалентности их пространственной ориентации. К таковым, в частности, относится образ *кони*, которые предстают то как реалии земного пространства с вполне конкретными «земными» атрибутами *удила*, *бразды*, *шпора*, то как образы пространства верха, благодаря соположенному образу *крылатые тела*, ассоциативно связывающему этот образ с мифическим Пегасом. Амбивалентна и пространственная ориентация образа *Змий*, атрибуты которого характеризуют его и как образ пространства «верха» (*крылья*) и как образ пространства «низа» (*чешуя*). Этот образ подробнее будет рассмотрен ниже.

⁴ На самом деле скандинавская мифология разработала более сложную иерархию и топологию миров. См. об этом: [Стеблин-Каменский, 1976, с. 33–43].

В семантической структуре «Венка сонетов» особое место занимают образы, связанные со стихией огня. Огненному воплощению Диониса Вяч. Иванов, по-видимому, придавал большое значение: в его списке обличий Диониса «бог-огонь» – единственная ипостась, конкретизируемая древнегреческим словосочетанием $\pi\acute{\upsilon}\rho \epsilon\acute{\iota}\lambda\omicron\nu$ ‘дионисийский огонь’. «Огненными» образами пронизан весь «Венок сонетов». Образ огня и его семантических коррелятов представлен в большинстве текстов и образует (наряду с образом *мы*) основную группу межтекстовых связей венка. Помимо инвариантного образа *огонь* / *огнь* и синонимичного ему *пламя* / *пламень*, в «Венке сонетов» представлены многообразные корреляты этого образа в виде семантических (*пожар, костер*), тропеических (*перун, лобзанье Тора, багрец, змеиться*), тезаурусных (*метеор, солнце, молния, горны*), ассоциативных (*пурпурный собор, рдяные врата, огонь-глагол синайского куста, Креститель рдяный*) повторов инвариантного образа⁵. Здесь надо отметить, что в обыденном сознании представление об огне тесно связано с представлением о свете, так что в «Венке сонетов» многочисленные «световые» образы настолько тесно сплетаются с «огненными», что порой трудно определить, какая из этих семантических составляющих превалирует в том или ином образе (например, в образах *солнце* и *молния*).

Следует остановиться еще на одной группе проблем, ставших для Вяч. Иванова объектом теоретических размышлений и воплотившихся в его поэтических произведениях. Речь идет о связи религии Диониса с зарождающимся христианством. Эта обширная и многоаспектная тема была лишь намечена в «Эллинской религии...». Судя по тщательно собранному и детально представленному на последних страницах его работы обзору тем и образов, общих для дионисизма и христианства, можно полагать, что Иванов намеревался посвятить этой проблеме специальное исследование, однако, как оказалось, исследователя впоследствии больше привлекло изучение становления и ранних форм проявления дионисийского мирозерцания, что нашло отражение в его монографии «Дионис и прадионисийство», изданной небольшим тиражом в 1923 г.

Но если проблема «родства и взаимного тяготения Дионисовой веры... и экстатической стихии первоначального христианства» [Иванов, 1989, с. 350] не стала предметом специального научного исследования, то в его художественном творчестве эта тема воплотилась во многих поэтических произведениях, и в частности в «Венке сонетов».

Идея Вяч. Иванова заключается в том, что представленное в евангельских сюжетах большое число дионисийских по природе образов и ситуа-

⁵ Теоретические аспекты межтекстовых повторов и их типологию мы рассматривали в [Акопян, 2005, с. 49–64].

ций позволяет предположить, что далекие отголоски дионисийского культа разными путями проникли в среду первых христиан и стали составной частью христианского богослужения, поэтому «аналоги между возникающим христианством и Дионисовой религией... представляются... упреждениями, воспринятыми новым откровением из древнего религиозного опыта» [Иванов, 1989, с. 349].

Мысль о преемственной связи между дионисовой религией и христианством представлена в несколько туманной, но эффектной метафоре *Иакса сев для вечери Христа* (12.4.), смысл которой заключается в том, что зерна (веры), посеянные Дионисом, стали хлебом христианской религии. Впрочем, следует отметить, что это единственный текст «Венка сонетов», где данная тема раскрывается в «диахронической» перспективе. В остальных же случаях дионисийские и христианские образы тесно переплетены и однозначно не атрибутируются какой-либо одной системе, а представляют собой амбивалентное единство, одновременно реализующееся в обеих смысловых парадигмах. Таковыми являются, например, образы *хора* (2.4–7.13), *розы* (3.8–12.10), *гробницы* (9.14–10.12), которые проецируются и на дионисийский мир, и на мир христианский. Таковым является и образ *Кридофора* (6.10): с одной стороны, это – эпитет («несущий барана») Гермеса в его ипостаси покровителя стад и пастбищ [Decharme, 1996, с. 143], с другой стороны, этот образ соотносится с христианским образом Доброго Пастыря как аллегории Иисуса Христа.

Амбивалентен и образ *Змия*, представленный в последнем тексте «Венка сонетов»:

14.1. Мы – две руки единого креста;
На древо мук воздвигнутого Змия
Два древние крыла, два огневые.
Как чешуя текучих риз чиста!..

Образ *Змея / Змия* – одна из самых распространенных мифологем в разных культурных традициях [Иванов, 1980, с. 468–471]. Вместе с тем это один из самых сложных и неоднозначных образов в индоевропейской, и в частности в греческой, мифологической системе. Сложность этого образа заключается в обширном множестве функций, которое мифологическое сознание приписывало Змею. Причем эти функции чаще всего кардинально противоположны. Так, Змей является воплощением света и тьмы, мужского и женского, жизни и смерти, земли и неба, добра и зла, смерти и воскресения. Он является связующим звеном, посредником между тремя уровнями мифологической модели мира: хтоническим, земным и небесным [Купер, 1995, с. 101–102]. Эта мифологическая поливалентность образа Змея вполне соответствует трансформационному характеру централь-

ного божества дионисийской религии, поэтому он является одной из ипостасей Диониса («бог-змея» в ивановском списке обличей Диониса).

В обыденном христианском сознании отрицательный образ Змея как олицетворения зла и воплощения дьявола, представленный в библейском сюжете о грехопадении (Быт. 3: 1–7), заслонил собой сакральный аспект этого образа, связанный с Христом. Дж. Купер в этой связи пишет: «В христианстве змея – амбивалентный символ: это и Христос, как мудрость, вознесенный на Древе Жизни в качестве искупительной жертвы», при этом ссылается на одного из отцов церкви: «Тертуллиан утверждает, что христиане называли Христа Добрым Змием» [Купер, 1995, с. 106–107]. О божественной ипостаси Змея пишет и странствующий украинский философ Григорий Сковорода в своем диалоге «Имя ему – потоп Змиин». Здесь Нетленный Дух обращается к Душе следующими словами: «Будь же и ты судиею, но смотри: праведен суд суди. Не на лицо одно зриай и не цени по углам горницы, а по позлащенной скорлупе ореха. Знаешь видь, что змий есть, знай же, что он же и Бог есть. Лжив, но и истинен. Юрод, но и премудр. Зол, но Он же и благ» [Сковорода, 1973, с. 155] (выделено мною. – Л. А.).

В приведенной выше первой строфе последнего сонета венка образ *Змия* совмещает в себе, с одной стороны, хтонические и сакральные начала, представленные его атрибутами (*чешуя* и *ризы* соответственно); с другой стороны, будучи художественной реализацией идеи Вяч. Иванова о присутствии в христианстве дионисийских начал, этот образ являет собой воплощение двуипостасного умирающего и воскресающего Диониса-Христа.

Список литературы

- Акопян Л. Г. Основы поэтики лирического цикла. Ереван, 2005.
- Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. 1978. № 4.
- Дешарт О. Введение // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1.
- Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. URL: http://www.v-ivanov.it/brussels/toc_vol_2.htm
- Иванов В. В. Змей // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1.
- Иванов В. И. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил. Трагедии. М., 1989.
- Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
- Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.

Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. Київ, 1973. Т. 2. URL: <http://izbornyk.org.ua/skovoroda/skov207.htm#page151>

Современный философский словарь / Под ред. В. Е. Кемерова. Лондон; Минск, 1998. URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/slovari_ehnciklopedii/keмеров_v_e_sovremennij_filosofskij_slovar/23-1-0-2751

Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.

Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

Топоров В. Н. Гора // Мифы народов мира. М.: 1980. Т. 1.

Decharme P. Ελληνική μυθολογία. Αθήνα, 1996. Т. 1.

Article metadata

Title: The Dionysian World of Vyacheslav Ivanov's «Crown of Sonnets»

Author: L. G. Hakobyan

Author's e-mail: levon_hakobyan@bk.ru

Author affiliation: Yerevan State University

Abstract: The article examines the Dionysian imagery in Vyacheslav Ivanov's «Crown of Sonnets» in the context of his research «The Hellenic Religion of Suffering God». The spatial structure of the poetic world of the «Crown of Sonnets», organized according to the mythological three-level model of the world is considered. These spaces penetrate each other thanks to the images which contain the implicit seme 'mediator' in the meaning. A special attention is paid to the images connected with the substance of fire, and also to the ambivalent images of Kriophoros and the Serpent which represent the poetic realization of V. Ivanov's idea about the presence of Dionysian principals in the Christianity. In particular, the image of the crucified Serpent is the embodiment of the dying and reviving Dionysus-Christ.

Key terms: Vyacheslav Ivanov, F. Nietzsche, Crown of Sonnets, mythological model of the world, Dionysus religion, Christianity, ambivalent poetic images.

Reference literature (in transliteration):

Akopjan L. G. *Osnovy pojetiki liricheskogo cikla* [Basics of poetics of lyric cycle]. Erevan, Izd. EGU, 2005.

Arnol'd I. V. Znachenie sil'noj pozicii dlja interpretacii hudozhestvennogo teksta [Meaning of strong position for interpretation of fiction]. *Inostrannye jazyki v shkole* [Foreign Languages at School], 1978, no. 4.

Deshart O. Vvedenie [Introduction]. *Ivanov V. I. Sobranie sochinenij* [Ivanov V. I. Selected works]. Brjussel', 1971, vol. 1.

Ivanov V. I. Zmej [Snake]. *Mify narodov mira* [Myths of peoples of the world]. Moscow, 1980, vol. 1.

Ivanov V. I. *Dionis i pradionisijstvo* [*Dionis and pradionis trends*]. St. Petersburg, 1994.

Ivanov V. I. *Sobranie sochinenij* [*Selected works*]. Brjussel', 1974, vol. 2. URL: http://www.v-ivanov.it/brussels/toc_vol_2.htm

Ivanov V. I. Jellinskaja religija stradajushhego boga [Hellenic religion of suffering god]. *Jeshil. Tragedii* [*Jeshil. Tragedies*]. Moscow, 1989.

Kuper Dzh. *Jenciklopedija simbolov* [*Encyclopedia of symbols*]. Moscow, 1995.

Nicshe F. Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [Birth of tragedy and soul of the music]. *Nicshe F. Sochinenija* [*Nicshe F. Selected works*]. Moscow, 1990, vol. 1.

Skovoroda G. *Povne zibrannja tvoriv*. U 2-h t. Kiev, 1973, vol. 2. URL: <http://izbornyk.org.ua/skovoroda/skov207.htm#page151>

Sovremennyj filosofskij slovar' [*Modern philosophical dictionary*]. V. E. Kemerova (ed.). London, Minsk, 1998. URL: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/slovari_ehnciklopedii/kemerov_v_e_sovremennyj_filosofskij_slovar/23-1-0-2751

Steblin-Kamenskij M. I. *Mif* [*Myth*]. Leningrad, 1976.

Toporov V. N. Prostranstvo i tekst [Space and text]. *Tekst: semantika i struktura* [*Text : semantics and structure*]. Moscow, 1983.

Toporov V. N. Gora [Mountain]. *Mify narodov mira* [*Myths of peoples of the world*]. Moscow, 1980. T. 1.

Decharme P. *Ελληνική μυθολογία*. Αθήνα, 1996. T. 1.