

Александр Флакер

ЖИВОПИСНАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИВОПИСЬ



«ТРИ КВАДРАТА» МОСКВА 2008

Содержание

<i>От составителя</i>	7
-----------------------------	---

НАЧАЛО ВЕКА

«Дама с собачкой» – смертельный удар по русскому реализму	13
Вячеслав Иванов, «Кочевники красоты»	22
Победа шута над теургом	30
Блок, Беллини, Фра Филиппо Липпи	42
Бес доноса	51

АВАНГАРД

Системность и несистемность авангарда	63
Оптимальная проекция	71
Глобальный симультанизм	79
Эстетический вызов и эстетическая провокация	88
«Я люблю смотреть, как умирают дети»	100
Быт	108
Метаморфоза	121
Авангард и эротика	131
Взбунтованный эрос Марины Цветаевой	141
Конструктивный роман двадцатых годов	151
Конструктивность «Голого года»	161
«Голубые города»	175

СЛОВЕСНОЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

Литература и живопись	189
Венецианские литературные ведуты	200
Вывески в литературе	210
Ослиный хвост: об одном самоименовании	223
Город как карикатура	232
Хлебников на выставке	242
Разгадка Ропса	251
Сверхповесть или сверхзрелище?	257
Загадка скрипки Пикассо	267
Бабель и Малевич. Сопоставление	278
Бабель и польское сакральное искусство	295
Путешествие в страну живописи	304

ХОРВАТСКОЕ ВИДЕНИЕ

Начало века: проекты и осуществления	319
Глобализация пространства в хорватской литературе XX века	328
Ротондьяне	336
Цесарец и русский художественный авангард	345
Цесарец и Мейерхольд	357
Писатель и галерея	367
Московская весна Крлежи	380
Московские запахи и мусор 1925 года	387
Хорватские видоизменения другого авангарда	397

* * *

Курорт как хронотоп	409
<i>Указатель имен</i>	419

Вячеслав Иванов,
«Кочевники красоты»

Кочевники красоты – вы, художники.

(Пламенники)

ВАМ – прашуров деревья
И кладбищ теснота!
Нам – вольные кочевья
Судила Красота.

Вседневная измена,
Вседневный новый стан:
Безвыходного плена
Блуждающий обман.

О, верьте далее чуду
И сказке всех завес,
Всех весен изумруду,
Всей широте небес!

Художники, пасите
Грез ваших табуны:
Миную, всколосите –
И киньте – целины!

И с вашего раздолья
Низриньтесь вихрем орд
На нивы подневоля,
Где раб упрягом горд.

Топчи их рай, Аттила, –
 И новью пустоты
 Взойдут твои светила,
 Твоих степей цветы!

[1904]

Текст Вячеслава Иванова «Кочевники красоты» принадлежит к разряду стихотворных текстов, осмысляющих тему искусства. Тему стихотворения определяет его заглавие, причем эпиграф сразу же вводит сравнение, на котором построена метафора заглавия. Однако текст, на который ссылается автор, – это не общеизвестный литературный текст, и только из примечаний к стихотворению читатель узнает, что эпиграф – из домашнего обихода: он заимствован из неопубликованного романа Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Заглавие цитированного в эпиграфе текста своей поэтичностью и с пропуском имени автора «Пламенников» представляет таким образом неотъемлемую часть структуры произведения, нисколько не нарушая его словесный состав.

Тема метафорического заглавия, разгаданного в эпиграфе, развивается на протяжении всех шести строф, причем уже непосредственное обращение к художникам в эпиграфе создает тот семантический жест, на котором строится весь текст. Если в эпиграфе кто-то из «Пламенников» обращается к художникам, то в самом стихотворении позицию обращающегося перенимает его лирический субъект, который не только дает им метафорическое наименование, но и охватывает все безмерное пространство их деятельности и повелевает художниками. Из шести строф четыре строятся на глаголах в повелительном наклонении: *верьте, насыте, всколосите, низриньтесь, топчи*, причем эта императивность относится к художникам как кочевникам, и в последней строфе – к персонализации несокрушимой силы кочевников – Аттиле, разумеется, Аттиле будущего. Ведь только в этой, заключительной строфе повелительное наклонение сменяется на будущее время (*взойдут*), и лирический субъект, уже возвышенный над миром, принимает на себя роль пророка, повелевающего совершить разрушение и предсказывающего (эстетическое) возрождение – все по принципу присущего ивановской категории «пророчествования» «исторического чадородия» (Иванов, 1909: 191)¹.

Вячеслав Иванов в «Кочевниках красоты» не возобновляет модель программного стихотворения, созданную ранним русским символизмом. В его тексте нет обращения к индивидуальному адресату, как в брюсовском тексте, обращенном к «Юному поэту» (1896), нет так-

же внушения новых эстетических запретов (у Брюсова: «не живи настоящим», «никому не сочувствуй»), понятных из ситуации отталкивания от злободневности и этической аксиологии русского реализма.

«Кочевники красоты» зарождаются в обстановке уже завоеванных символизмом эстетических и эстетизирующих позиций и в программной назидательности не нуждаются. Лирический субъект обращается к коллективному адресату и провозглашает принцип вольного движения искусства, предсказывая, а не прописывая его будущее, причем структура «Кочевников красоты» выделяется среди других ивановских текстов, поднимающих тему искусства, отсутствием частых ссылок на древние мифы и меньшей густотой символики, затрудняющей восприятие целого. Развивая тему, заданную заглавием и эпиграфом, Иванов создает относительно простую кольцевую композицию текста. Первая строфа определяет тему и строится на четкой оппозиции двух миров: мира художников и не-художников. Вторая и третья строфы развивают тему красоты и определяют основное содержание понятия. Четвертая и пятая строфы строятся всецело на сравнении *художники – кочевники* и, исходя из этого сравнения, развивают метафорический ряд, посвященный динамическому началу искусства, причем в пятой строфе повелительность и динамика достигают своей кульминации и находят полное выражение в метафорическом сгустке и затрудненном державинском консонантизме и односложности последнего стиха. Стих «Где раб упрягом горд» привлекает, кроме того, внимание нестандартным словом *упряг* и почти катахретической «гордостью» раба *упрягом* – в его *подневољи*. После этого семантического и звукового сгустка наступает разрядка: Иванов замыкает кольцо призывным обращением к носителю кочевнического начала, окончательным опровержением нехудожественного мира и «пророчествованием» всепобеждающей силы искусства, причем снова надо обратить внимание на подобное катахрезе метафорическое сочетание *новъ пустоты*, из которой уже может взойти символический свет и красочность художественного мира.

Определение красоты во второй и третьей строфах только метафорой *нового стана* связано с темой кочевья. Красота в понимании Иванова и в этом тексте – понятие, лежащее вне сферы познаваемой и ощущаемой действительности, это – *блуждающий обман*, это – (мистических в словаре символизма) *далее чудо*, это – *сказка всех завес*, отделяющих реальное от «реальнейшего» пространства (ср. «Снилось мне: сквозит завеса/Меж землей и лицом небес». *Beethoveniana*,

1904), это – явление всепоглощающее в отношении к пространству и времени (*вседневная измена, вседневный новый стан, всех весен изумруд, вся широта небес*), причем ее символами в конкретном, материальном мире являются прозрачные кристаллы *изумруда* (см. «цвет лугов весны» – изумруд в «Рокотах лирных» цикла «Прозрачность»), а в последней строфе – традиционный эстетический знак *цветов*. Лексика, определяющая понятие красоты символами, не появляется в строфах, развивающих заданную заглавием метафору, если не считать метафорическое сочетание *грез ваших табуны*, деконкретизирующее снова весь метафорический ряд, связанный с понятием кочевников, и дополняющее *грезами* семантический ряд *обман – чудо – сказка – грезы*, который восходит к общей установке символизма на другую, трансцендирующую все «земное» – эстетическую действительность. Надо также подчеркнуть, что абстрактно-символические определения красоты не связывают тему стихотворения с каким-либо определенным видом искусства, так что понятие «художников», именно так – во множественном числе – подразумевает любую эстетическую деятельность, выводящую воспринимающего в мир обмана, чудес, сказок и грез и открывающую ему безмерные пространства, не совпадающие с евклидовскими понятиями, – обозначенные в тексте «Кочевников» неоднократно применяемым Ивановым знаком *раздолья*, в русском языке традиционным определением открытого, вольного пространства.

Этому – эстетическому – миру противопоставлен уже в сжатых символических формулировках первой строфы мир, обозначенный *пращуров деревьями и кладбищ теснотой*, в пятой строфе рифма особенно выделяет оппозицию *раздолье – подневолье*, и уже в заключительной строфе, в сущности, разгадывается сперва таинственный символ *пращуров деревья* как *их рай*, т. е. «не наш рай», не рай искусства и красоты. В таком «раю» могут расти *пращуров деревья*, отвергаемые теми, кто подвластен красоте вольного пространства.

«Кочевникам красоты» предшествует стихотворение «Нарцисс. Помпеянская бронза», которое, в сущности, не субституирует произведение изобразительного искусства, а дает новое толкование мифа, исходящее из ряда положений, высказанных молодым Андре Жидом в его *Le Traité du Narcisse* (1891)². Именно поэтому позволим себе в связи с ивановским отвержением *их рая* вместе с *пращуров деревьями* привести высказывания Жида. В понимании французского писателя рай – это замкнутое пространство: «Le Paradis n'était pas grand, parfaite; chaque forme ne s'y épanouissait qu'une fois; un jardin les contenait

toutes»; оно неподвижное: «Tout demeurait immobile, car rien ne souhaitait d'être mieux»; это пространство, в котором символы невозможны: «où chaque chose était ce'quelle paraissait; où prouver était inutile», «où la rose était rose», именно так несколько лет спустя, сопротивляясь поэтике символизма, требуют акмеисты³. В центре этого пространства стоит Адам, которому не дано видеть себя самого, и только, ломая ветку «дерева-логарифма Иггдрасиль», наш *прашур* приводит это замкнутое в своем совершенстве пространство в движение:

Un geste, un petit geste, pour savoir, – une dissonance, que diable! – Eh! va donc! un peu d'imprévu (Gide, 1966: 5–6).

К уничтожению такого недвижимого и совершенного рая призывает лирический субъект шестой строфы: «Топчи их рай, Аттила, →!»

«Тесноте» не только кладбищ, но и рая с первой строфы противостоит метафора *вольных кочевий*, вольного перехода из одного пространства в другое, *широты, раздолья, вихря*, и именно эти понятия связывают семантический ряд «искусства» с рядом «кочевности». Искусство в концепции Иванова – это вольное движение, обладающее освобождающей силой стихии, что особенно подчеркивается в пятой строфе, в которой движение искусства обозначено стремительным движением сверху вниз (*низриньтесь ... на нивы*), освобождающим человека от принятию им рабского состояния. Для Иванова-мыслителя «нисхождение – возврат и благовестие победы» и «поглощение частного общим» (Иванов, 1909: 26, 32)⁴. Однако для последнего удара нужна в ивановской концепции движения индивидуальная воля, и вследствие такой концепции у коллективных художников-кочевников должен появиться вождь. Имя его, разумеется, Аттила!

В связи с появлением имени вождя гуннов, надо заметить, что кочевники до этого момента признаками варварства не обладали. Напротив, весь семантический ряд, связанный с земледелием (*всколосите ... целины, нивы, новь*), даже как будто дает их деятельности признаки стремительного, но в сущности культивационного действия – творчества. Коннотацию варварства вызывают только две первые строки последней строфы, но тут надо учесть, что человек, читающий текст после 1905 года, воспринимает призыв Аттиле на фоне цитаты из «Кочевников красоты», ставшей эпиграфом к получившему более широкое распространение брюсовскому тексту «Грядущие гунны». Брюсовский текст можно считать встречным по отношению к тексту Вячеслава Иванова. Лексический ряд, относящийся к кочев-

никам, у Брюсова родственен ивановскому, но у него *орда* становится «тяжелой», *становия* – «темными», а кочевники-гунны превращаются уже в «невольников *воли*». Появляется у Брюсова и ивановское *всколосите*, но в сочетании с «веселым полем / На месте тронного зала». Разумеется, брюсовские гунны – это уже символ не движения искусства, а наступающего варварства, несущего «грозу разрушений». Однако брюсовская перекодировка «кочевой» метафоры стала парадигматической – после гуннов появились скифы, появилась и степная бурлюковская и хлебниковская Гилея – призыв к варваризации искусств перенял авангард.

В сравнении *художники-кочевники* заложено не только понимание искусства как вольной и освобождающей от «тесноты» и «рабства» силы, но и постоянной перемены в самом процессе художественной деятельности. Ведь *Красота* у Иванова, это –

Вседневная измена,
Вседневный новый стан,

причем книжное слово «вседневный» мы не можем принять в словарном толковании как «ежедневный, обычный» (Ушаков, 1935, т. 1, с. 401) и читаем его в значении «постоянного», «всегда присущего» – имманентного красоте качества измены самой себе, перемены, низвержения, взращивания на месте «их рая» – *ее* светил, *ее* цветов.

Метафорой Вячеслава Иванова воспользовался позже Шкловский, когда, исходя из своего понимания литературного процесса как постоянной смены одних форм другими, объяснял появление ремизовской прозы. Приводим выдержку из текста «Зоо или письма не о любви» (1924):

Сам Ремизов тоже Алексей Михайлович. Говорил он мне раз:

– Не могу я больше начать роман: «Иван Иванович сидел за столом» [...]

Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы.

Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву. Наше обезьянье великое войско живет, как киплингговская кошка на крышах – «сама по себе» [...]

Обезьянье войско не ночует там, где обеды, и не пьет утреннего чая там, где спало. Оно всегда без квартиры (Шкловский, 1964: 141).

Кочевники же превращаются у Шкловского в «обезьянье войско», так как речь идет о Ремизове и придуманном им «обезьяньем ордене»

и «обезьяньем народе» писателей и художников, которым Шкловский придает значение «дезертиров от жизни».

Приведенное Шкловским высказывание Ремизова о том, что прозаик не может больше начать роман с предложения «Иван Иванович сидел за столом», равноценно высказыванию Поля Валери, на которое в том же году в своем «Манифесте сюрреализма» (1924) сослался Андре Бретон, отмечая, что французский символист «à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*» (Breton, 1963: 15).

А ведь «Трактат о Нарциссе» Андре Жида, на который мы сослались, толкуя понятие «рай» у Вячеслава Иванова, восходит к разговорам молодого символиста с Полем Валери у легендарной надгробной плиты дочери Юнга (Ср. *Вам ... кладбищ теснота*) в Монпелье⁵, причем надо отметить, что Андре Жид позже оттолкнулся от символизма и «перекочевал» на «становия» европейского романа нового типа.

Если же речь идет о Поле Валери, то Бретон сопровождает его высказывание, относящееся к невозможности задержать традиционную форму романа, своим кратким замечанием: «*Mais a-t-il tenu parole?*»

И это лаконичное замечание, в сущности опровергающее с позиции авангарда поэтику Поля Валери, можно отнести и к поэтике Вячеслава Иванова. Идея постоянной сменяемости в искусстве, принятая Шкловским, как идея, на которой строилась поэтика русского и европейского авангарда, заложенная в семантической основе самого заглавия – «Кочевники красоты», не стала движущей силой поэтики Вячеслава Иванова. В тексте стихотворения эта идея постоянного движения в мире искусств (этим понятием пользуемся отнюдь не случайно!), в сущности, в большой степени снималась знаками эстетической деятельности: чудесами, сказками, изумрудами, небесами, светилами, цветами – отчасти декоративными, отчасти символическими и мифотворческими. За ними стояла память о прошлом, а не видение будущего. Или, как это сказано о Нарциссе в концовке Трактата Андре Жида:

Grave et religieux il reprend sa calme attitude; il demeure [...] et, penché sur l'apparence du Monde, sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent (Gide, 1966: 11).

Повелитель эстетического движения сам остался в плену своего понимания красоты, хотя выход уже намечен в нисходящем движении и диссонантном звучании стиха

Где раб упрягом горд,

предвещающего уже в 1904 году поэтику будущего – мандельштамовского, пастернаковского, хлебниковского и цветаевского авангарда, причем первых двух поэтов с Ивановым будут роднить память о прошлом, а Хлебникова – идея варваризации искусства. Повелителю же движения не было дано стать осуществителем своей идеи. Поэтому, вслед за Бретоном, с позиции русской поэзии 10-х годов можно спросить:

Mais a-t-il tenu parole?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О «перспективе, которая удаляется в будущее» у Иванова, ср. у И.П. Смирнова (Смирнов, 1977: 60).

² То, что в примечаниях к текстам Вяч. Иванова в издании малой серии «Библиотеки поэта» ссылка на «Трактат о Нарциссе» попала в комментарий к «Кочевникам красоты», хотя она явно относится к заглавию «Нарцисса», надо отнести к небрежности редактора! (Ср. Иванов, 1978: 466.)

³ «У акмеистов роза стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще». (С. Городецкий в журнале «Аполлон». 1913. I. С. 48.)

⁴ О «смысловом наполнении абстрактной пространственной оппозиции верх/низ» в стихах Иванова. Ср. у И.П. Смирнова (Смирнов, 1977: 65).

⁵ Ср. комментарии к цитированному в тексте изданию прозы Жиды. С. 1457–1458.

ЛИТЕРАТУРА

Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.

Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1978.

Толковый словарь русского языка. Т. 1–4. Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935–1940.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Шкловский В. Жили-были. М., 1964.

Breton A. Manifestes du surréalisme. Paris, 1963.

Gide A. Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques. Pléiade. Paris, 1966.

[1986]