

Европейский лирический цикл

Историческое и сравнительное изучение

Материалы международной
научной конференции

Москва – Переделкино
15–17 ноября 2001 г.

ЗВ
евр / лир

Москва 2003

Добрицын А.А. (Фрибург)
О композиции некоторых антологий
и сборников (древность и Новое время)

113

Зубков Н.Н. (Москва)
Произведения К.Н. Батюшкова 1815 г.:
несостоявшийся цикл

128

Мирошникова О.В. (Омск)
Ансамбль итоговых книг в русской поэзии:
проблема метациклизации

140

Улиг А. (Марбург)
Циклизация в болгарской символистской лирике
(на примере поэзии Димча Дебелянова)

161

Коно В. (Токио)
Шуберт в Москве начала XX в.:
мотивы романса «Winterreise»
в «Пепле» Андрея Белого

170

Лекманов О.А. (Москва)
О книгах-циклах младших постсимволистов
(Заметки к теме)

179

Магомедова Д.М. (Москва)
О жанровом принципе циклизации «книги стихов»
на рубеже XIX–XX вв.

183

Шатин Ю.В. (Новосибирск)
Монтаж и мизансцена как художественные единицы цикла
(«Canzoniere» Петрарки и «Золотые завесы» Вяч. Иванова)

197

Корниенко С.Ю. (Новосибирск)

Цикл в журнале:

Михаил Кузмин в периодике начала XX в.

207

Бройтман С.Н. (Москва)

Кумулятивный и циклический принципы в цикле стихов

(«Стихи к Блоку» М. Цветаевой, 1916 г.)

220

Есаулов И.А. (Москва)

Литургическая основа стихотворного цикла

(«Стихотворения Юрия Живаго» в контексте романного целого)

233

Павлова Н.С. (Москва)

Роман как лирический цикл

244

Орлицкий Ю.Б. (Москва)

Некоторые особенности циклизации в современной русской лирике

256

Кулагин А.В. (Коломна)

О цикле В.С. Высоцкого «Из дорожного дневника»

263

Монтаж и мизансцена как художественные единицы цикла

(«*Canzoniere*» Петрарки
и «Золотые завесы» Вяч. Иванова)

Исследователи, пишущие о лирических циклах, выделяют, как правило, несколько значимых единиц, организующих циклическое целое, где доминируют такие повторяющиеся компоненты, как тематические и мотивные комплексы, рифмующиеся части лирического сюжета, образы, принципы их развития, вызывающие идентичные или близкие психологические ассоциации. Признавая важность таких понятий, нельзя, однако, не отметить, что по своим внутренним композиционным законам организация циклов тяготеет к двум противоположным типам.

В основе одного из типов лежит то, что в театре принято называть мизансценой. Мизансцена – это механизм перевода сукцессивного начала, существующего в каждом высказывании, в завершенное симультанное целое. Подобно тому как «высказывания в драматическом тексте отличаются тем, что они должны быть зримыми»¹, в цикле происходит своего рода актуализация определенных элементов, которые вне цикла не могли бы обнаружить свою интенцию, направленную на превращение временного вектора в созерцаемую пространственность картины. Иными словами, «мизансцена – это дискурс, причем текст выступает как пусть главная, но составляющая его часть»². Именно благодаря мизансцене цикл превращает механическую последовательность составляющих его знаков в то,

что ныне обозначают как коммуникативное событие. Цикл становится коммуникативным событием, т. е. дискурсом, не столько потому, что в его составе есть некоторые повторяющиеся единицы, сколько потому, что внутри его скрытно (имплицитно) всегда присутствует организующее начало, которое и является мизансценой.

Противоположным типом оказывается цикл, в котором место мизансцены занимает монтаж. «Монтаж – это искусство использования того, что уже есть: монтаж ничего не создает *ex nihilo*»³. Использование монтажа как художественной единицы цикла поддерживает его антидискурсивную природу, обращенность к уже имевшему место в прошлом коммуникативному событию. Цикл, построенный по законам монтажа, всегда предполагает за своей поверхностью более древний слой, и как раз поэтому он не является дискурсом, а оказывается палимпсестом.

Новейшая французская риторика учит нас, что судьба всякого дискурса заключается в том, чтобы стать в конце концов определенным слоем палимпсеста. И Жерар Жанет, и Барбара Кассен, и многие другие авторы приводят многочисленные свидетельства подобного процесса. При всей полноте и справедливости аргументов и примеров забывается, однако, существенное обстоятельство: всякий дискурс при своем возникновении порождает определенную поэтическую мифологию, которая в последующих поколениях начинает жить собственной жизнью, отличной от породившего ее дискурса.

В том случае, когда прежняя поэтическая мифология становится материалом последующего жизнестроительства других поколений поэтов, она возвращает палимпсесту утерянную дискурсивную энергию. Сохраняя все признаки палимпсеста и прежде всего гипертекстуальность (ориентированность на уже бывший художественный язык) и интертекстуальность (ориентированность на уже бывший художественный текст), вновь создаваемый текст тем не менее возвращается в дискурсивное пространство, поскольку начинает программировать не только художественную реальность, но и сопряженную с ней реальную биографию поэта, которая, несмотря на монтажную организацию цикла, начинает восприниматься как целостная мизансцена.

В подтверждение развиваемого тезиса представляется интересным сравнить сонеты Петрарки к Лауре де Сад и цикл сонетов Вячеслава Иванова «Золотые завесы». Общность двух циклов лежит почти на поверхности и не сводится лишь к сюжетной организации. Она задается, во-первых, эпиграфом из Петрарки; во-вторых, введением Эрота (Амура) в качестве значимого персонажа цикла («Лучами стрел Эрот меня пронзил...», «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот», «Нас сочетал Эрот, как мы хотели» и т. д.), как и у Петрарки, Эрот Вяч. Иванова не является только аллегорическим образом, но становится сюжетообразующим фактором вплоть до финала, когда он падает с небес в райские кущи, а затем «Жар-птицы перья треплет он и мечет»; в-третьих, как и Петрарка, Вяч. Иванов обыгрывает звуковое тождество имени героини с обозначением художественного предмета (Laura – и laigo, Маргарита – имя Сабашниковой – и маргорит от греч. «жемчуг»); в-четвертых, Вяч. Иванов вводит самые изощренные (а потому легко опознаваемые) образы петрарковских сонетов в свой цикл: так, в седьмом сонете «Венчанная крестом лучистым лань» однозначно отсылает к СХС сонету, который считается одним из самых надуманных по сложности метафор сонетов Петрарки («Лань белая на зелени лугов...»).

Столь плотный петрарковский контекст в «Золотых завесах» вполне осознан Вяч. Ивановым и соотнесен с главным принципом его поэтики, который позднейший комментатор поэта весьма точно охарактеризовал как семиотический тоталитаризм. Как раз благодаря семиотическому тоталитаризму перо Иванова искусно превращает дискурсы прошлого в палимпсест настоящего.

Вот жизни длинная минея,
Воспоминаний палимпсест,
Ее единая идея –
Аминь всех жизней – в розах крест.
(Младенчество)

Причем сам палимпсест воспоминаний представлен не как единая мизансцена, но как монтаж сыгранных аттракционов.

Так, вся на полосе подвижной
Отпечатлелась жизнь моя
Прямой уликой, необлыжной
Мной сыгранного жития.

.....
Аль жутко? ...А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.

(Римский дневник 1944 г.)

Но гораздо важнее петрарковского контекста оказывается параллелизм поэтического и биографического сюжетов в двух циклах, запечатлевший развитие индивидуализма от его первой до завершающей стадии европейской культуры.

По выражению А.Ф. Лосева, Петрарку «можно назвать *первым индивидуалистом*; имманентизм у него приобретает новый оттенок, который и придает Петрарке то исключительное своеобразие, благодаря которому мы выделяем его как первого гуманиста»⁴.

Именно благодаря имманентизму Петрарка выходит на новый уровень художественной концептуальности и создает новый тип дискурса влюбленного. Необычность ситуации заключается в том, что Лаура замужем, это и определяет внутренний сюжет цикла:

Петрарка ↔ Лаура де Сад
 ||
 Уго де Сад,

причем традиционный любовный треугольник сразу же трансформируется: образ мужа выносится за скобки сюжета, а его место занимает Амур, выстреливший в сердце поэта. Функция Амура в лирическом сюжете сонетов, адресованных маркизе де Сад, двойствен: с одной стороны, эта традиционная любовная аллегория, а с другой – языческий бог, противостоящий Христу и его апостолам. Герой поражается стрелой Амура дважды – сначала чувственно, а затем и религиозно. Язычество Амура осознается как испытание, любовь становится лабиринтом, из которого

христианин должен найти выход в чистую идеальную сущность, замещая любовь к Лауре любовью к богоматери.

Позже, комментируя строй своих чувств, Петрарка напишет: «...в юности страдал я жгучей, но единой и пристойной любовью и еще дольше страдал бы ею, если бы жестокая, но полезная смерть не погасила уже гаснущее пламя. Я хотел бы иметь право сказать, что был вполне чужд плотских страстей, но сказав так, я солгал бы, одно скажу уверенно, что, хотя пыл молодости и темперамента увлекал меня к этой жизни, в душе я всегда проклинал ее»⁵.

Цикл Петрарки – это не только разные по времени фрагменты дискурса влюбленного, объединенные мизансценой, но и дискурс поэта, раненного в самое сердце невозможностью выразить охватившие его чувства уже имеющимися формулами провансальской лирики. А.Н. Веселовский абсолютно прав, когда говорит, что «к философско-поэтическому синтезу “нового стиля” Петрарка не был готов, но сам он входил к чему-то подобному в неясной работе самосознания. На первых порах это синтез, случайно подкрепленный созвучием *Laure* и *lauro*, любовь и слава. Уже в первой канцоне он представляет себя превращенным в лавр, и каким бы другим метаморфозам он ни подвергался, – он не изменит первой, лавру, под сенью которого бежит из сердца всякое другое приятное ощущение»⁶.

Потребность нового стиля, очевидно, и заставила Петрарку представить нетрадиционную лирическую ситуацию в сюжете, организованном не как монтажная последовательность событий, но как единый символ, программирующий мизансцену цикла. Не менее очевидно, что сам символ при этом понимается как четырехуровневая конструкция в духе трактата Данте «Мир». Четыре уровня – это буквальный, аллегорический, моральный и анагогический.

Буквальный смысл цикла сводится к биографической фабуле: любовь поэта с первого взгляда к замужней женщине, невозможность ответной любви, страдания поэта, смерть возлюбленной во время эпидемии чумы, небесная любовь к умершей, отождествляемая с любовью к Деве Марии.

Аллегорический смысл выводит любовь за рамки реальной биографии, переводя весь сюжет в план условной

охоты: стрелы Амура поражают поэта, как раненый олень, он томится и страдает, но стрелы не могут поразить лани – Лауры, поскольку

Сверкала вязь алмазных слов на вые:
«Я Кесарем в луга заповедные
отпущена. Не тронь меня! Не раны!»
(Пер. Вяч. Иванова)

Распредмечивание аллегории охоты ведет к тому, что в игру образами вовлекаются такие абстрактные понятия, как любовь и слава; «слава Лауры возбудила в нем вождение еще большей славы (*famae clarioris*), исповедует он бл. Августину, а тот ему в ответ: и так ты возлюбил поэтический лавр (*laurem*), ибо от него и имя Лауры»⁷.

В отличие от аллегорического, моральный смысл показывает страдания героя, но страдания не столько телесные, сколько нравственные, когда острое чувство индивидуализма с его неповторимым правом свободной любви трагически сталкивается с невозможностью для истинного христианина желать замужней женщины. Неразрешимость этого конфликта выносит его за рамки цикла сонетов и вызывает другое произведение – «Письмо к потомкам», которое, по выражению А.Н. Веселовского, «ретроспективная исповедь человека, ощутившего тщету языческой культуры и оторвавшегося от любви и славы блестящего ритора, знаменитого профессора, к исканию непосредственной веры»⁸.

Анагогический смысл символа – это тайна провидения, спасающего поэта от греха ценой смерти возлюбленной.

Таким образом, четыре уровня символа обеспечивают сущностную полноту цикла, не претендующего на формальное завершение. Формальная незавершенность цикла, его изохронизм развитию реального биографического чувства Петрарки придают этому циклу дискурсивный смысл, смысл совершающегося на наших глазах сюжетного и языкового коммуникативного события.

Если цикл Петрарки замещает собой начальную фазу становления индивидуализма в искусстве, то в «Золотых завесах» Вяч. Иванов предстает как завершитель этой стадии. Лирическая ситуация ивановского цикла повторяет и в то же время усложняет схему Петрарки. В основе этого

цикла – любовь поэта к Маргарите Сабашниковой, причем Максимилиан Волошин, так же как и Уго де Сад, выносятся за скобки действующих лиц. Но сама схема оказывается сложнее, поскольку основана на нестандартной ситуации тройственных любовных отношений Вяч. Иванова, его жены Л.Д. Зиновьевой-Аннибал и Сабашниковой. Возникает типичный декадентский треугольник *l'ashog entrois*, который и формирует буквальный смысл символического сюжета в данном цикле.

Аллегорический смысл с палимпсестной точностью повторяет сюжет петрарковского цикла с его мотивами охоты на лань, «небесной арматуры» (Солнце, эфир, Сатурново кольцо, созвездий беспристрастных огни и т. д.), к которым добавляется морской мотив, связанный с именем Маргарита, – своеобразное замещение образа лавра у Петрарки.

Моральный смысл сопряжен с оправданием нравственного эксперимента, включающего новый тип нестандартной любви и семейных отношений, причем за пределами сюжетного цикла складывается более сложная поэтическая мифология: тройственный союз рассматривается как попытка создания нового треугольника на обломках другой нестандартной ситуации, связанной с отношениями Вяч. Иванова, – Сергея Городецкого и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Отсюда значимые переключки с первой частью сборника «Эрос» третьей книги Вяч. Иванова, в частности со стихотворением «Печать», посвященным Сергею Городецкому.

Двоих сопряг одним ярмом
Водырь глухонемой,
Двоих клеймил одним клеймом
И метил знаком: мой.
И стал один другому – мой...
Молчал Навеки – мой.

Ср. в «Золотых завесах»:

И в час урочный из священной тьмы
Соединились видящие руки.
И надо мной таинственно возник
Твой тихий лик, твой осветленный лик.

Наконец, анагогический смысл оказывается прямо противоположным петрарковскому. Если итальянский поэт через христианство стремится к преодолению язычества, то для Иванова важным оказывается именно синтез христианства с язычеством.

Так странствуя из рая в рай чудес,
Дивится дух нечаянным отрадам,
Как я хмелел янтарным виноградом
И гласом птиц, поющих: «Ты воскрес».

Подобный синтез – симптом и одновременно условия перехода к последней стадии: мистическому сверхиндивидуализму. «Мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии, поскольку последняя, в ее чистой идее, представляет синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения. Попытки религиозного синкретизма, попытки введения в христианское сознание элементов своеобразно преломленного в его среде пантеизма, новые, более духовные, откровения идеи теократической, – все эти разнообразие феномены были симптомами начинающейся интеграции в сфере религиозной»⁹.

В противоположность петрарковскому циклу, цикл Иванова завершен, завершен палимпсестно и формально. Петрарковский слой просвечивает сквозь его словесную ткань, но просвечивает ровно настолько, чтобы еще ярче оттенить монтажный принцип, по которому куски ткани, посвященные Маргарите Сабашниковой, сшиваются с кусками, обращенными к Лидии Зиновьевой-Аннибал, и все это существует в калейдоскопе дионисийского, аполлонического, мистического и вселенско-соборного начал. Невозможность реального синтеза столь разнородных явлений культуры и вывела на первый план чисто формальный способ соединения одного сонета с другим, создающий иллюзию возникающей на наших глазах художественной целостности. Вполне вероятно, эта иллюзия для самих участников действия питалась фактами реальной биографии: в отличие от треугольника с участием С. Городецкого

результаты нового эротического эксперимента оказались вполне успешными.

Одно перо я поднял: в золот ключ
Оно в руке волшебю обернулось...
И чья-то дверь послушно отомкнулась.

Можно было бы сказать, что в «Золотых завесах» ивановский палимпсест решительно восторжествовал над дискурсом Петрарки, если бы само торжество не было столь кратковременным. Смысловое завершение текста, его переход в коммуникативное событие состоялись весьма скоро, всего через шесть месяцев после окончания цикла. 17 октября 1907 г. скоропостижно умирает от скарлатины Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал, воспетый треугольник рушится, как карточный домик, а сам Вяч. Иванов вскоре женится на дочери Зиновьевой-Аннибал – Вере Константиновне Шварлсон, продолжая, таким образом, череду рискованных экспериментов.

Итак, подведем итоги. Несмотря на нестандартность биографического сюжета, положенного в основание, цикл сонетов Вяч. Иванова имеет колоссальное культурное значение. Значимость (и в этом может быть главный парадокс рассматриваемого феномена) меньше всего определяется художественной структурой текста, которая целиком вытекает из близости к петрарковскому циклу и вкупе с ивановскими переводами Петрарки могла бы рассматриваться как единый гипертекст, если бы не обнаружившиеся в «Золотых завесах» жизненные реалии.

Культурологический смысл отношений Петрарка – Вячеслав Иванов лежит глубже. Два стихотворных цикла оказываются соответственно нижней и верхней границами одного культурного пространства, в котором происходит встреча двух индивидуалистов, одному из которых суждено было открыть индивидуализм как неизбежный компонент в мировоззрении Ренессанса, другому же – завершить индивидуализм в качестве необходимого звена идеологии, жизнестроительства и творческого поведения в тексте эпохи декаданса. Вполне естественно, что и тот и другой, создавая свои шедевры, вынуждены были прибегнуть к различным художественным единицам цикла: один обратился

к мизансцене, которая впоследствии была воспринята как монтаж; другой воспользовался принципом монтажа, в силу биографических обстоятельств ставшим мизансценой.

Примечания

- ¹ *Ricoeur P.* Temps et recit. Paris, 1983. Vol. 1. P. 63.
- ² *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 182.
- ³ Там же. С. 193.
- ⁴ *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1982. С. 221.
- ⁵ *Петрарка Ф.* Письмо к потомкам // Петрарка Ф. Избранное. М., 1974. С. 11.
- ⁶ *Веселовский А.Н.* Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere // Веселовский А.Н. Собр. соч. СПб., 1909. Т. II. Вып. 5. С. 496.
- ⁷ Там же. С. 499.
- ⁸ Там же С. 506.
- ⁹ *Иванов Вяч.И.* Предчувствия и предвестия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 40.