

А.В. Марков

доктор филологических наук,
 доцент кафедры кино и современного искусства
 факультета истории искусства РГГУ
markovius@gmail.com

ТЕНЬ СЛУЧЕВСКОГО В СТИХОТВОРЕНИИ М. КУЗМИНА «КОНЕЦ ВТОРОГО ТОМА»

В статье анализируются объективные ограничения жанра экфрасиса на материале европейской живописи, в которой изменилось отношение между формой и материалом. Доказывается, что экфрасис европейской живописи, в отличие от экфрасиса античной живописи, приобретает свойства экспрессионистического текста: восприятие превращается из «приятного» в разнородное и прерывистое. В поэзии, ориентированной на античную эстетику и сюжетную норму экспрессионизма, такой тип экфрасиса оказывается востребован. Учет особенностей такого экфрасиса позволяет прояснить ряд темных моментов в стихотворении Кузмина «Конец второго тома» (1922), не получивших прежде убедительной интерпретации. Показана плодотворность такого подхода для изучения герметической поэзии 1910-1920-х годов и культурных изменений эпохи экспрессионизма в искусстве.

Ключевые слова: экспрессионизм, экфрасис, русская поэзия, классика, герметичность, герменевтика, интерпретация

The article analyzes the objective limitations of the ekphrasis genre on the material of European painting, in which the relation between form and material has changed. It is proved that the ekphrasis of European painting, unlike the ekphrasis of ancient painting, acquires the properties of an expressionistic text: perception is transformed from “pleasant” into alienated and intermittent. In poetry, oriented to the ancient aesthetics and to the plot norm of expressionism, this type of ekphrasis is in demand. Taking into account the peculiarities of such ekphrasis it made possible to clarify some obscure places in Kuzmin's poem “The End of the Second Volume” (1922), which had not been convincingly interpreted before. The fruitfulness of this approach is shown for studying the hermetic poetry of the 1910s-1920s and cultural changes in the era of expressionism in art.

Keywords: expressionism, ekphrasis, Russian poetry, classic, hermetism, hermeneutics, interpretation

Если экфрасис превозносит до небес свой предмет, то сновидение, наоборот, превращает любой, даже сошедший с небес предмет, в случайный и необязательный признак. Наша рабочая гипотеза проста: экфрасис применим только к классическому искусству, причём в его действительной форме, а не в препарированной Новым временем: именно, к использованию драгоценных материалов в искусстве, раскраске статуй и созданию предельного жизнеподобия для любого зрителя с любой точки рассмотрения. Когда экфрасис применяется к произведению новой живописи, он поневоле становится «сновидческим», воспринимаясь как недостоверный. Точнее, его достоверность поддерживается только дополнительными эмоциями, открывая дверь экспрессионизму. Мы разберём только один показательный случай, не отмеченный комментаторами и историками русской литературы.

Стихотворение «Конец второго тома» (1922) Михаила Кузмина – несомненное достижение русского экспрессионизма, уже в своем заглавии обещающее подвести какие-то итоги прежнему литературному движению. Если излагать сюжет стихотворения Кузмина, то он будет таким. Павловск, с его вневременной топикой (вроде знаменитого “храма дружбы”) и идеалистическими пейзажами, выглядит после опыта войны как край забвения, край забывчивой Элизы из забытой книги. «Жарко и безлюдно» – эти характеристики, вероятно, взяты из рассказа Л. Андреева

«Молчание» (начало части 4), в эпизоде которого описывается июльское кладбище. Далее в мире сновидения петербургские болота оказываются миром антиподов, «такой всегда Австралия мне снилась».

Начало июня, когда «жарко и безлюдно» было тогда важной ежегодной вехой для всех, кто писал и издавал книги. Все разъезжались из города, заканчивался сезон, продажи падали. Поэтому «безлюдно» относится не только к бытовой, но и к литературной жизни, к производству книг: остаются только дачные воспоминания, старые книги и старые сны. Мир антиподов сопоставляется с начальным состоянием мира, причём в этом начальном мире господствуют птицы, которые как раз и могут существовать в таком начальном состоянии вещей как кошмарный признак обезлюдившей земли, над которой уже носится не Дух Божий как птица, но только жирные птицы-мародеры былой культуры. В мире возвращенного начального хаоса столь же хаотично бывает искусство: оно обращается к искусству и культуре древнейших цивилизаций; причём ругань и изнеможение персонажа точно соответствуют описываемому состоянию природы, где птицы галдят стаями и изнемогают, не способные дальше лететь.

Скорее всего, ассирийский распятый стихотворения (что нам не удалось найти в комментариях) – пародия на Эрота «Золотых завес» Вяч. Иванова (знаменитого цикла поэтической книги “*Cor ardens*”), который во сне явился “наг и смугл”, ныряльщик за жемчугом (то есть как раз кто ныряет «вниз головой»), в конце дарящий драгоценную жемчужину. Эрот как ныряльщик Царствия Небесного, добывший жемчужину Евангелия, оказывается повешен на дереве – известная архетипическая символика шута как двойника или близнеца (одна из карт Таро, как все помнят): так Кузмин напоминает о шутовской и двойнической природе Эрота, важной для границ его гомоэротической программы. Из «Золотых завес», возможно, взят и санскрит загадочных слов, «и смутился я, что этих важных слов не понимаю» – совершенно ивановские инверсии; а последний сонет «Золотых завес», отождествляющий Воскресение, проникновение в волшебный сад телесной чувственности, писательское владение огненным пером Жар-Птицы и отмыкание телесной «двери», и спародирован финалом стихотворения Кузмина.

Ассириец оказывается и халдеем. Слово Халдей со времён трактата Цицерона «О дивинации» означает астролога, что напоминает сразу о другом стихотворении Случевского на средневековую тему, «Не может юноша, увидев...» (Из «Песен из Уголка»): герой стихотворения собирается пробраться в покои возлюбленной под видом астролога, гадающего о ее будущем. Колпак астролога одновременно делает персонажа неузнанным, но при этом внушает мысль о превосходстве искусства с его размеренными символами над природой: на колпак надобно нашить «драконов, жаб и змей», символы черной магии, а не астрологии. Перед нами избитый сюжет, готовность продать душу дьяволу за любовь; но разыгранный как сюжет притворства, в котором душа не может быть продана, так как она наивно смотрит на цепочку событий. Такая стихотворная новелла имела два смысла: никакие меры предосторожности не могут противостоять искусству, но и искусство может быть явлено миру только в виде экзотического символизма. В стихотворении Кузмина отменяются обе предпосылки Случевского: искусство оказывается непритворным, но оно уже обречено казни, а не явленности миру: Пугачев, несомненно, это персонаж публичной казни. То есть ясность в искусстве и отказ от громоздких символов – это не спасение искусства, но спасение может быть в наивности языка, заменяющей наивное душевное отношение символистов к символам, переносающей центр внимания от энтузиастического восприятия символов к непосредственному переживанию прозрачности языка как главного критерия правильности чувственного опыта.

Конец старой истории в стихотворении Кузмина (как всегда этот поэт точно именуется исторический референт любого «конца истории», о чем очень точно писал А. Эткинд в книге «Содом и Психея», раздел «Кружево кружений» [Эткинд, 1996]), как подобие пророчества Вальтасара, оказывается и концом чтения: роман существует уже только как навязчивые воспоминания. Так уравнивается неотменимость пророчеств с навязчивостью воспоминаний. Сопоставлены

А.В. Марков *Тень Случевского в стихотворении
М. Кузмина «Конец второго тома»*

оказываются два фокуса статичного восприятия происходящего абсурда: величественный вид внезапной атаки, будто с неба, и внезапное расцветание сада, данное вроде кинематографического эффекта съемки распускающегося бутона. Персей как победитель змея уравнивается с Уроборосом. Трудно представить более едкую пародию на символизм, чем эта: разом общеславянской миф о змееборце и мистика вечного возвращения оказываются окончательно отвергнуты.

Пугачев стихотворения возносится, оставляя след; что заставляет вспомнить предание о следе стопы, который остался на камне Елеонской горы при Вознесении. Так названа образцовая реликвия, которая уже копия, след, и поэтому любая ее копия не хуже подлинника. Крылатые ангелы тоже вполне традиционны: на иконе Вознесения одни поддерживают мандорлу, а другие сообщают апостолам о событии. Ангелы несут сообщение о том, что и так происходит на глазах, что вполне отвечает экспрессионизму Кузмина, когда происходящее заставляет сообщить о нем. Вознесение – подтверждение, что скоро придёт Дух, который подтвердит избранничество апостолов, и это избранничество спародировано у Кузмина в выборе «мальчишек».

Мы предполагаем, что вдохновением для этого герметического произведения русского кларизма-экспрессионизма стало стихотворение Случевского «В костеле» (1877). Оно описывает экспрессионистские эффекты воздействия старой живописи, распадаясь на сатирическое изображение католического храма и экфрасис высоко находящейся картины:

Толпа в костеле молча разместилась.
Гудел орган, шла мощная кантата,
Трубили трубы, с канцеля светилось
Седое темя толстого прелата;
Стуча о плиты тяжкой булавою,
Ходил швейцар в галунном красном платье;
Над алтарем, высоко над стеною,
В тени виднелось Рубенса «Распятые»...

Картина ценная лишь по частям видна:
Христос, с черневшей раной прободенья,
Едва виднелся в облаке куренья;
Ясней всего блистали с полотна
Бока коня со всадником усатым,
Ярлык над старцем бородатым
И полногрудая жена...

Стихотворение Случевского – важный этап усвоения образа католичества в России как синтеза мировой культуры, альтернативного синтезам вроде позитивистского или вагнеровского. Разумеется, Кузмин, постоянно оспаривавший старые эстетические синтезы девятнадцатого века, не мог пройти мимо такого заострения темы.

Швейцар, то есть швейцарский гвардеец, изображён вне реальных примет: поэту оказывается важнее образ того, что тяжёлый рай храма охраняет такой же тяжёлый стражник: круглая булава, круглое темя, кантата как объемное звучание – общее место изображения католичества. Вовсе не образ готических храмов, но образ Рима как мира, как круглого шарообразного завершения истории, был важен для русского филокатоличества. Потом и был явлен синтез Манделштама: «мир в руки взят, как яблоко простое», где католический универсализм оказывается подхвачен волной эллинской речи.

Случевский имел в виду триптих «Воздвижение Креста» Рубенса (1610): упомянутые в стихотворении яркие пятна картины прочитываются справа налево: конь центуриона, свиток с полной надписью на трех языках, кормилица с младенцем. Этот триптих, а технически и по-русски,

складень (на закрытых створках тоже есть изображения – избранных святых), был создан вскоре после возвращения Рубенса из Италии, под явным влиянием Тинторетто и Караваджо, и установлен сначала в одной из церквей Антверпена. Использование новаторской техники светотени, конечно, предопределило те эффекты ослабленной видимости и при этом нарочитой детализации, о которых и говорит Случевский. Только один раз триптих покидал Антверпен, по распоряжению Наполеона, а когда он вернулся, был помещен в кафедральном соборе, где освещение было ярче, а посему разрыв между яркими деталями и остальным полотном усилился.

Действительно, нижний край картины Рубенса размещен выше человеческого роста, у одного из алтарей собора. Здесь нам важна и общая поэтика любого триптиха европейской живописи (вспомним хотя бы триптихи Босха): предельно динамичное событие в центре, драматизм левой части и некоторый окончательный итог происходящего в правой части. Случевскому важно драматизировать образ, показать не судьбы церковности, а судьбы повседневности: поэтому «полногрудая жена» левой части и оказывается в конце стихотворения – то есть предпосылки к экспрессионистскому экфрасису были даны уже в этой искусной композиционной драматизации.

Экфрасис в стихотворении Случевского устроен так: сначала говорится о ценном, что в классическом экфрасисе было указанием на ценность материалов, а применительно к живописи Нового времени может быть только указанием на общую ценность картины, без материального субстрата, а только с оценкой виртуозности художника. С этим столкнулся и Кузмин: у него все время происходит духовный выбор сначала в космосе, после на земле, затем в социуме, наконец в личных отношениях – как бы наплыв камеры – но при этом выбор осуществляется не в силу большей или меньшей ценности вариантов, но в силу того, что именно так осуществляется прерывистая жизнь природы, которая и спасает искусство от коснения в символах.

Далее, как и в классическом экфрасисе у Случевского описывается, как создаётся сильнейший аффект, хотя источник аффекта не вполне ясен. Это фигура создания приятного места в классическом экфрасисе. Здесь он опять же оказывается вдвойне неясен: и пугающая неясность чёрной раны, и общая неясность самих условий восприятия изображения, что не сразу можно разобрать, что происходит в высоте. Иначе говоря, дематериализация искусства, сведение художественной ценности к виртуозности, приводит и к тому, что и неведомый источник впечатления оказывается неведом не только как источник аффекта, но неведом и как источник материального впечатления. Таково неведение и в стихотворении Кузмина: нам не ясны истоки происходящего, но очевидны сильнейшие аффекты, меняющие все ценностные ряды существования.

Далее у Случевского подается, как и положено в классическом экфрасисе, превращение статики в динамику, оживающее изображение. Но перед нами теперь не просто оживающая картина, а блистание, то есть момент вовлечения в живую жизнь картины и момент славы здесь совпадают. Но в живописи Нового времени нет возможности акцентировать смысл яркостью и блистанием, как в средневековой иконе, поэтому чем случайней, тем ярче и блистательнее всё является. И именно так происходит в конце концов у Кузмина: слава отождествляется не с отрешенным созерцанием, а с вовлеченностью в самые нелепые и непристойные действия – а сон они или явь можно определить только в конце, когда и степень случайности, и степень яркости происходящего достаточно изучена, и мы перешли постепенно в наплыве камеры от космологических образов к личной жизни.

Кроме того, что стихотворение написано тем же размером, что и «Конец второго тома», мы находим в нем ряд мотивов, которые прямо перешли в произведение Кузмина.

«Трубили трубы» органа у Случевского, и о трубах говорится у него специально: важно, что повествователь прислушивается к звуку труб, воспринимает не игру органа только, но необычное звучание. Трубы у Кузмина тоже особо выделены и встречаются трижды: героиня галантной книги неожиданно после бурной ночи просыпается в казарме и не слышит военные трубы, после трубный глас раздается с неба, и наконец, в псевдосанскритской фразе слово «бутра» – анаграмма слова «труба».

А.В. Марков *Тень Случевского в стихотворении
М. Кузмина «Конец второго тома»*

«Седое темя толстого прелата» – изображение католического священника как медлительного, грузного, неповоротливого – один из топосов антиклерикального романа. Топос явно воспринят Кузминым через специфически антиклерикальное произведение «Остров пингвинов» А. Франса [Ronen, 1986, p. 185-187]: пингвины, по ошибке крещеные и обретшие христианские души, оказываются полной копией прелата такого рода. «Стаи жирных птиц» пришли из Франса, но способность невысоко взлетать, нелетучим пингвинам совсем не свойственная, вполне может напоминать о таком невысоком подъеме прелата на канцель, особенно барочный, в западной Европе часто украшенный крылатыми и трубящими в трубы ангелами.

Оба эти примера показывают, как сатирические образы Случевского оказываются характерологическими: то, что Случевский описывал со скепсисом, Кузмин описывает с заинтересованностью в характерах, как ситуации, где только характер может проявиться внутри совершенно непостижимой фантазмагии. Таков итог влияния экфрасиса – характерология возможна не как описание, но как замечания на полях описания, и если у Случевского это были замечания путешественника, то у Кузмина – замечания стилиста, чуткого к гротеску языка. Путешественник думает о своем стиле в том смысле, как он выглядит перед людьми, писатель – о том, насколько стиль его речи оказывается пригляден для его внутренней жизни. Смещение центра внимания от сюжета к языку, рассмотренное выше, еще раз подтверждается этим примером.

Итак, экфрасис Случевского, созданный по нормам классического экфрасиса, но заменивший технологии классического искусства, которые и имел в виду классический экфрасис (использование драгоценных материалов, эффект оживления) на технологии станковой живописи Нового времени, оказался именно в своих неизбывных внутренних неувязках продуктивен для осмысления культурных и социально-политических сдвигов, отраженных в герметичном стихотворении Кузмина. В обоих рассмотренных стихотворениях христианство перестает быть мировым событием, превращаясь только в одно из событий прошлого, в предмет личного выбора, а не предмет переживания – переживаются совсем другие вещи. Экспрессионистское восприятие истории вполне проистекает из невозможности создать последовательный экфрасис драматической европейской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. – Москва, 1996.
2. Ronen O.A. Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth Century Russian Lyrical Poetry // *Myth in Literature* (NYU Slavic Papers, 5). Columbus, 1986.

REFERENCES

1. Ronen O. A. "Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth Century Russian Lyrical Poetry" in *Myth in Literature* (NYU Slavic Papers, 5). Columbus, 1986.
2. Etkind A. *Sodom i Psiheja: ocherki intellektual'noj istorii Serebrjanogo veka* [Sodoma and Psyche: essays on intellectual history of the Silver Age]. Moscow, 1996.