Александар ФЛАКЕР (Загреб)

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ, "КОЧЕВНИКИ КРАСОТЫ"

Кочевники красоты - вы, художники.
(Пламенники)

Вам - пращуров деревья
И кладбищ теснота!
Нам - вольные кочевья
Судила красота.

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

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

Художники, пасите
Грез ваших табуны;
Минуя, вскалосите -
И киньте - целины!

И с вашего раздолья
Низриньтесь вихрем орд
На нивы подневолья,
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, рефлектирующих тему искусства. Тему стихотворения определяет его заглавие, причем эпиграф сразу же приводит 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 заимствован из текста домашнего обихода: 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 текста, 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 авторском тексте позицию обращающегося перенимает лирический субъект стихотворения, но не только дающий им метафорическое наименование, а охватывающий все безмерное пространство их деятельности и повелевающий художникам. Из шести строф четыре строятся на глаголах в повелительном наклонении: *верьте, пасите, вскалосите, низриньтесь, топчи,* причем эта императивность относится к художникам как кочевникам, и в последней строфе - к персонификации несокрушимой силы кочевников - Аттиле, разумеется, Аттиле будущего. Ведь только в этой, заключительной строфе повелительное наклонение сменяет будущее время *(взойдут)* и лирический субъект, уже возвышенный над миром, принимает на себя роль пророка, повелевающего разрушение и предсказующего (эстетическое) возобновление - все по принципу "исторического чадородия" присущего ивановской категории "пророчествования"[1].

Вячеслав Иванов в "Кочевниках красоты" не возобновляет модель програмного стихотворения, созданную ранним русским символизмом. В его тексте нет обращения к индивидуальному адресату, как в брюсовском тексте обращенном "Юному поэту" (1896), нет также внушения новых эстетических запретов (у Брюсова: "не живи настоящим", "никому не сочувствуй"), понятного из ситуации отталкивания от злободневости и этической аксиологии русского реализма.

"Кочевники красоты" зарождаются в обстановке уже символизмом завоеванных эстетических и эстетизирующих позиции и в програмной 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, рефлектирующих тему искусства, отсутствием частых ссылок на древние мифы и меньшей густотой символики, затрудняющей восприятие текста. Развивая тему, заданную

заглавием и эпиграфом, Иванов пользуется относительно простым кольцевым построением текста. Первая строфа определяет тему и строится на четкой оппозиции двух миров: мира художников и, ближе не определяемых, 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 постигают свой климакс и находят полное выражение в метафорическом сгустке и затрудненном державинском консонантизме и односложности последнего стиха. Стих *Где раб упряг горд* привлекает кроме того внимание внестандартным словом *упряг*, и почти катахретической "гордостью" раба *упряг* - в его *подневольи*. После этого семантического и звукового сгустка может наступить распряжение: Иванов замыкает кольцо призывным обращением к носителю кочевности, окончательным опровержением нехудожественного мира и "пророчествованием" всепобеждающей силы искусства, при чем снова надо обратить внимание на катахрезе подобное метафорическое сочетание *новь 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) *далей чудо*, это - *сказка всех завес*, отделяющих реальное от "реальнейшего" пространства (ср. "Снилось мне: сквозит завеса / Меж землей и лицом небес". "Beethoveniana", 1904), это - явление всепоглащающее в отношении к пространству и времени (*вседнев ная измена, вседнев ный новый стан, всех весен изумруд, вся широта небес*), при чем 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, символами определяющая понятие красоты, не появляется в строфах, развивающих заглавием заданную метафору, если не считать метафорическое сочетание *грез*

ваших табуны, деконкретизующее снова весь метафорический ряд, связанный с понятием кочевников, и дополняющее *грезами* семантический ряд *обман - чудо - сказка - грезы*, восходящий 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 эвклидовскими понятиями - обозначенные в тексте "Кочевников" неоднократно Ивановым применяемым знаком *раздолья*, в русском языке традиционным определением открытого, вольного простора.

Этому - эстетическому миру противопоставлен уже в сжатых символических формулировках первой строфы мир, обозначенный *пращуров деревьями* и *кладбищ тесниной*, в пятой строфе у 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 подвластными 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 некоторых хотя бы положений, высказанных молодым Андре Жидом в его *Le Traité du Narcisse* (1891)[2]. Именно по-этому позволяем себе в связи с ивановским отвержением *их рая*, вместе с *пращуров деревьями*, привести высказывания Жида. В понимании французкого 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 qu'elle paraissait; où prouver était inutile", "où la rose était rose", именно так, как несколько лет спустя, сопротивляясь поэтике символизма, потребуют акмеисты.[3] В центре этого

пространства стоит Адам, которому не дано видеть себя самого, и только, ломая ветку "логарифмического дерева Игдрасиль", приводит наш *прыщур* 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". (A. Gide, *Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques*, Pléiade, Paris 1966, pp. 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 противостоит с первой строфы 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, равной стихии, что особенно подчеркивается в пятой строфе, в которой движение искусства обозначено стремительным движением сверху вниз (*низриньтесь...на нивы*), освобождающим человека от принятого им рабского состояния. Для Иванова-мыслителя "нисхождение - возврат и благовестие победы" и "поглощение частного общим".[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, Атилла!

В связи с появлением имени вождя гуннов, надо заметить, что кочевники до появления этого имени признаками варварства не обладают. Напротив, весь семантический ряд, связанный с земледелием (*вскопосите...целины, нивы, новь*) даже как будто дает их деятельности признаки стремительного, но в сущности культивирационного движения - творчества. Конотацию варварства вызывают только две первые строки последней строфы, но тут же надо учесть, что читатель, читающий текст после 1905 г. воспринимает призыв Атилле 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 кочевникам 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 *вскользите*, но в сочетании с "веселым полем / На месте тронного зала". Разумеется, брюсовские гунны - это уже не символ движения искусства, а наступающего варварства, несущего "грозу разрушений". Однако, брюсовская перекодировка "кочевной" метафорики 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* не можем принять в словарном толковании, как "ежедневный, обычный"[5], 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 *Zoo 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 киплинговская кошка на крышах - 'сама по себе' [...]
> Обезьянье войско не ночует там, где обедало, и не пьет утреннего чая там, где спало. Оно всегда без квартиры." (В. Шкловский, *Жили-были*, Москва 1964, стр. 141).

Кочевники же превращаются у Шкловского в "обезьянье войско", так как речь идет о Ремизове и им придуманным "обезьяньим орденом" и "обезьяньим народом" писателей и художников, которым

Шкловский придает значение "дезертиров от жизни".

Высказывание Ремизова, приведенное Шкловским, 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.*" (A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1963, p. 15)

А ведь *Трактат о Нарциссе* Андре Жида, на который мы сослались, толкуя понятие *рая* у Вячеслава Иванова, восходит к разговорам молодого символиста с Полем Валери на легендарной надгробной доске дочери Юнга (Ср. *Вам...кладбищ теснота*) в Монпелье,[6] при чем надо отметить, что Андре Жид позже оттолкнулся от символизма и "перекочевал" на "становия" нового типа европейского романа.

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 лаконическое замечание, в сущности опровергающее с позиции авангарда поэтику Поля Валери, можем 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." (op. cit., p. 11)

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

Где раб упряжом горд

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

Mais a-t-il tenu parole?

П р и м е ч а н и я

1. Ср. Вяч. ИВАНОВ, *По звездам*, СПб. 1909, стр. 191. - О "перспективе, которая удаляется в будущее" у Иванова ср. И.П. СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, Москва 1977, стр. 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. Вяч. ИВАНОВ, *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1978, стр. 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 стр. 48.)
4. *По звездам*, стр. 26, 32. - О "смысловом наполнении абстрактной пространственной оппозиции верх/низ" в стихах Иванова, ср. И.П. СМИРНОВ, *ук. соч.*, стр. 65.
5. Ср. *Толковый словарь русского языка*, т. I, под ред. Д.Н. Ушакова, Москва 1935, стр. 401.
6. Ср. комментарии к цитированному в тексте издании прозы Жида, стр. 1457-1458.