

А.В.Марков

СТИХОТВОРЕНИЕ С.С.АВЕРИНЦЕВА “FÊTES GALANTES” И РУССКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

Раннее стихотворение С.С.Аверинцева “Fêtes galantes” представляет собой адаптацию мотивов одноименной книги П.Верлена к традициям русской пейзажной лирики. В статье устанавливается связь тематических и образных решений этого стихотворения с изобразительной культурой начала XX века, прежде всего книжными иллюстрациями Александра Бенуа, дизайном журналов «Аполлон» и «Старые годы», и с царскосельским мифом Анны Ахматовой. Доказывается, что прототекстом стихотворения является знаменитое стихотворение Ахматовой о Пушкине из ее сборника «Вечер», с учетом интерпретации галантных стилизаций ранней Ахматовой, которую предложил Михаил Кузмин. Анализ источников стихотворения позволяет уточнить интермедийную тенденцию в русской культуре начала XX века, объединявшую стихи и иллюстрации в сложный метатекст, определявший восприятие жанров предыдущих эпох.

Ключевые слова: интермедийность, книжная иллюстрация, серебряный век, Аверинцев, Ахматова, Бенуа, Кузмин, Верлен

Fêtes galantes, галантные празднества — название живописного жанра, близкого пасторали, но отстаивающего ценности великосветского общества. Благодаря славе картин мастера этого жанра Антуана Ватто «Плавание на Киферу», «Удовольствия бала» (обе: 1717) и «Празднество любви» (1616—1619) этот оборот стал применяться и в литературе: так был назван один из ранних стихотворных сборников Верлена (1869), где образность картин Ватто сделалась общим фоном для изображения маскарада как азартной игры со смертью и комической трактовки любви. Эксперимент Верлена стал исключительно важен для культуры модернизма, в том числе русского: стандартные маски итальянской *Коммедиа дель арте*, как Арлекин, Коломбина и Пьеро, стали прочитываться как необходимые участники авантюрного праздника жизни — достаточно вспомнить пьесы «Балаганчик» Блока или «Венецианские безумцы» М.Кузмина. Иногда этот живописный жанр в отечественной историографии называют «галантные сцены», имея в виду повышенную театральность изображенного, игру и представление, хотя по сути речь идет о затянувшейся вечеринке на природе и сопровождающих ее приключениях.

Среди вариаций на темы Ватто и Верлена особое место занимает экспромт молодого С.С.Аверинцева [1, с. 103], созданный в выпускном классе школы, но опубликованный автором спустя несколько десятилетий. Французское название жанра стоит над восьмистишием, оспаривающим обычную фривольность изображаемого в таких произведениях — наоборот, в нем описывается идиллическая природа, подчиненная гармонии музыки, ее собственным ритмам, которые оказываются сильнее любых переживаний, требуемых условностями жанра. Понятно, что такая вечеринка невозможна без смеха, розыгрышей, конфузлов и карнавальной агрессии, заставляющей забыть на миг о смертности — всё это было для высшего общества единственным способом вынести за скобки всем известную придворную роль каждого и дать волю собственным душевным увлечениям, которые и должны быть оценены всеми остальными участниками сцены. Но в стихотворении Аверинцева всё иначе: маски оказываются лишь частью декорации, не имеющей никакого смысла в сравнении с более масштабной декорацией самой равнодушной природы —

Порою в эти мирные места
Толпою пестрой маски соберутся;
Но грубый смех иль громкие слова
Средь сладкой тишины не раздаются.

Лишь тихо скрипка и гобой поют,
Сменяясь флейтой, да порою
Плеснет вода, стекая в темный пруд
Неутихающей струею.
1954.

В автокомментарии [там же] автор замечает, что к публикации этого юношеского стихотворения его побудил историко-литературный интерес. По осторожному и при этом любознательному замечанию автора, данное стихотворение вполне могло бы быть опубликовано в 1914 г., когда «мирискусники еще пишут свои картины». В одном ряду с традициями объединения «Мир искусства» Аверинцев назвал также журнал «Старые годы», комплект которого и был его школьным чтением — вероятно, как один из важных источников для знакомства и с изобразительной, и с литературной (художественная критика и очерк) культурой русского модернизма.

Журнал «Мир искусства», как и журнал «Аполлон» выпускало Издательское товарищество «Р.Р.Голике и А.И.Вильборг», благодаря которому мирискусники во многом и смогли существовать не просто как группа живописцев, пусть даже сколь угодно прикладных, но как лидеры книжного дизайна и оформления. Их достижения определили дизайн и такого популярного издания как «Старые годы» П.П.Вейнера, как известно, фактически бывшего филиалом Кружка любителей русских изящных изданий, под бессменным руководством гофмаршала В.А.Верещагина (будущего главы знаменитой «Верещагинской комиссии» Временного и советского правительств) поставившего целью каталогизацию русских иллюстрированных изданий. А.Н.Бенуа был неформальным идеологом кружка: еще в 1903 году он предлагал В.А.Верещагину издавать Пушкина с его, Бенуа, иллюстрациями. Кружок начал в 1905 году в типографии Голике и Вильборга публикацию иллюстрированных изданий русской классики, открыв проект «Невским проспектом» Гоголя (с иллюстрациями Д.Н.Кардовского) и окончательно утвердив стандарт книги, в которой есть и подробные сюжетные графические заставки, и отдельные цветные вклейки. Все эти факты важны для нашей аргументации, которую возможно начать известной эскападой Маяковского в стихотворении «Версаль» (1925):

Как будто
влип
в акварель Бенуа,
к каким-то
стишкам Ахматовой.

Маяковский изобразил Версаль как мир уже отыгранных галантных празднеств, а сатирическое упоминание А.Н.Бенуа как наиболее подходящего иллюстратора для ранней Ахматовой говорило современникам явно больше, чем нам. Аверинцев тоже от мира Бенуа, мира, в котором начиная с его «Азбуки» 1904 года галантные празднества (например, на букву Т — Театр) изображены спокойно и доступно для детского возраста, быстро переходит к миру Ахматовой в следующем стихотворении подборки [1, с. 103]: в его «Молитве» («Откажи в веселье и удаче...») любой знающий человек узнает вариацию на «Молитву» (1915) Ахматовой, восьмистишие с такой же композицией: согласие с любыми лишениями в первом четверостишии и утверждение конечного торжества правды благодаря регулярному божественному присутствию — во втором. Но и более раннее стихотворение, посвященное галантным празднествам, имеет прототипом самое известное пушкинское стихотворение Ахматовой, отмеченное в оригинальном издании книги «Вечер» [2, с. 16] просто как третья часть стихотворения или стихотворного цикла «В Царском Селе»:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов.
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы елей густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И разорванный том Парни.

Как и в случае «Молитвы», Аверинцев, меняя размер, соблюдает и число строк, и композицию прообраза во всех подробностях — пейзаж мирного места как место возникновения настоящего поэтического вдохновения, умолкнувшие звуки человека как единственный способ для поэзии соревноваться с безмолвием равнодушной природы, внимательное рассмотрение пейзажа с угадыванием подробностей в пятой и шестой строке, наконец, в финале — неожиданная остановка взгляда на чем-то странном, как прежде невидимый водопад или оставленные вдруг в парке вещи.

Конечно, сама струя, почти неслышимая, но постоянная, плеск которой мы вдруг можем расслышать — образ статуи «Молочница» А.Бетанкура и П.Соколова, исключительно важной для мира царсосельской поэзии: «Ни этот павильон хандры порфиородной...» (1913) Василия Комаровского и «Царсосельская статуя» (1916) самой Ахматовой, а также стихи Г.Иванова и Э.Голлербаха. Намек на эту статую есть и в пушкинском стихотворении Ахматовой: ели есть в пейзажном парке Царского Села, и если смотреть на статую «Молочницы», мы видим ель сразу за ней — на всех старых открытках и изображениях ель оказывается пейзажной доминантой статуи. А учитывая, что для Пушкина, как свидетельствует его «Царсосельская статуя», прототекст для всех последующих стихотворений на эту тему, эта скульптура была образцом чуда, преодолевающего порядок действия природы постоянным поэтическим вдохновением, то ее появление в центре по-новому осмысленных галантных празднеств закономерно. Следует напомнить, что и для Ахматовой эта статуя как целостный визуальный образ, как прямо говорит ее стихотворение, оказалась единственным способом ответить на любовь к ней Н.В.Недоброво, встретить неотменимость его слова неотменимостью чуда, которое стоит выше всех пейзажей:

И как могла я ей простить
Восторг твоей хвалы влюбленной...
Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной.

Если в европейской живописи, как показывает картина Ж.-Б.Грёза «Разбитый кувшин» (1771), сюжет был осмыслен как басня о потере девства, то в русской традиции, напротив, изображение печальной девушки превратилось в сюжет соперничества искусства с природой, причем не соперничества в смысле производимых эффектов, но на каком-то более глубоком онтологическом уровне.

Такое переосмысление либертинажа в ключе уже не соревнования риторики с бытом, а соревнования молчаливого искусства с природой, было обычным для Пушкина, если мы вспомним его лицейские вариации из виконта Эвариста де Парни, том которого и упомянут в стихотворении Ахматовой. Так, кантата Пушкина «Леда» касается только основной части одноименного стихотворения французского автора. В экспозиции оригинала Парни вся история Леды и Лебеда трактуется как этиологический миф, отвечающий на вопрос, почему лебеди молчат, и галантная игра этой экспозиции только усиливает главную мысль, что наслаждение поцелуя не требует слов. В финале у французского вольнодумца следовала басенная мораль — повествователь объясняет, что если «эта картина показалась чересчур живой», то лишь чтобы подчеркнуть моральный смысл, что неизбежно распутника настигнет кара, немота, — иначе бы красноречию любовников подчинялись все женщины, и все «лебеди» были бы успешны.

Как обычно в традиции французского либертинажа, повествование должно было доказать могущество риторического убеждения и необходимость внешнего, сюжетно-жанрового его обуздания, чтобы всеобщее сладострастие не восторжествовало. Но Пушкин изменил основной сюжет: если у Парни изображаются любовные ухаживания лебеда и отзывчивость искупавшейся Леды, которую пение лебеда, услышанное в воде лишило воли, то у Пушкина появление лебеда подобно теофании: «С шумящей пеною отважно волны гонит». По сути священный брак с Зевесом оказывается родом экстатического переживания; тогда как почти пародийная мораль, «Летним вечером страшиться / В темной рощице воды» сразу же переводит это высказывание в предельную прозаизацию риторики. Достаточно простого дружеского предупреждения, и вся сложная символика священных рощ и таинственных источников оказывается превращена в тишину простого предупреждения против сладострастия.

Вариации Пушкина на Парни стали предметом светомузыкального осмысления Г.И.Гидони, где интермедийность иллюстраций к классике, открытая иллюстративным стандартом мирискусников, достигла апофеоза. Ведь Гидони тоже исходил из того, что иллюстрация не просто живо поясняет действие, но должна быть пояснена еще более яркой светомузыкой, с исполнением стихотворения как по партитуре, где как раз мы и переживем русскую классику как преодолевшую инерцию готовых жанров разговора о природе [3]. Так дополнение графических заставок цветными панорамами достигло уже степени настоящей творческой интермедийности.

Таким образом, том запретного Парни, разваливающийся от частого тайного чтения лицеистов — такой же символ преодоления пушкинским искусством готовых жанровых ожиданий, как и царскосельская статуя. Всякий раз риторическая имитация природы с необходимой галантной моралью успешно оспаривается той тишиной, с которой только в природе и происходит настоящее чудо. Оказывается, что нечто может быть тише самой природы, спокойнее самого спокойствия. Сам Аверинцев назвал это качество в итоговой статье об Ахматовой емкой формулой «метафизическая скромность» [4, с. 19].

Исходя из этого, мы можем понять и почему в пренебрежении лежит треуголка, парадный головной убор лицеистов, который, запираемый в шкафу на все дни, надлежало беречь и не надевать иначе как на большие праздники. Вряд ли здесь следует видеть непременно выяснение отношений между поэтом и царем, между личным лирическим вдохновением и ритуальными нормами официальной власти — такой затекстовый план может оказаться очень важен, но не в данном исследовании. Настоящим ключом оказывается замечание М.Кузмина в Предисловии к книге «Вечер»: «Часто она точно и определенно упоминает какой-нибудь предмет (перчатку на столе, облако, как беличья шкурка, в небе, желтый свет свечей в спальне, треуголку в Царскосельском парке), казалось бы, неимеющий (sic!) отношения ко всему стихотворению, брошенный и забытый, но именно от этого упоминания более ощутимый укол, более сладостный яд мы чувствуем» [2, с. 8].

Кузмин не просто отметил это стихотворение, он почти мгновенно после его прочтения отозвался на него собственным произведением (четвертым в цикле «Оттепель», 1911) где слово «треуголка» вызывает в памяти «тридцатые годы» и дальше «Пушкин, лицей». Тридцатые годы — это время, когда написаны «Пиковая дама» (1833) и «Медный всадник» (1836), два петербургских произведения Пушкина, которые иллюстрировал Бенуа, начиная с 1903 года, когда он предложил В.А.Верещагину новую концепцию издания Пушкина. Если мы будем рассматривать иллюстрации Бенуа к обоим произведениям, то с удивлением отметим, что там все, и высшие петербургские чиновники, и Германн, гордо ходят в головных уборах, обычно двууголках, но сидящих по наполеоновскому образцу. Конечно, это был способ подчеркнуть и наполеонизм Германна, и вообще, что эти события происходили ближе к Наполеону, чем к нам. Но нельзя было рассматривать издание «Пиковой дамы», вышедшее у Голике и Вильборга, и не запомнить головных уборов. Но также Бенуа брендировал галантные треуголки как принадлежность галантного века вообще. Кузмин поэтому и пишет:

Но слово одно: «треуголка»
Владеет мною теперь.
Конечно, тридцатые годы,
И дальше: Пушкин, лицей...

Мир стихотворения Кузмина — перевод основных символов различных стихов «Вечера» Ахматовой в мир галантной иллюстрации. «Холодные руки маркизы» [2, с. 63] и «Почудится в дреме левкоя» [там же, с. 13], которые у Ахматовой передают предельно интимные состояния, смысл которых лишь предстоит угадать, чтобы их прочувствовать, оказываются здесь частью развертывания сюжета в сторону современной чувственности. В поле современности всё можно прочувствовать, видя «Вас, то сидя, то стоя», и можно понять, что эти чувства и сейчас говорят сердцу, и дальше ему подскажут. Кузмин прозаизировал те моменты предметного мира Ахматовой, которые казались ему, несмотря на все галантные стилизации с их сюжетной прямоотой, частью на его вкус слишком уклончивого и стыдливого переживания, и он решил передать их в знакомом коде Бенуа. Вероятно, ресурсом такой прозаизации стала знаменитая «Азбука», о чем и говорит переложение ахматовских версий маркизы и левкоя:

«Маркиза» — пара в боскете
И праздник ночной кругом.
«Левкой» — в вечернем свете
На Ниле уютный дом.

Боскеты в «Азбуке» Бенуа появляются где угодно, праздник ночной находится на букву Л, Луна, с изображением устрашающего леса и галантных празднеств в нем, а у Кузмина как раз буква Л заставила вспомнить Левкой и пейзаж Египта, который в детской книге Бенуа на букву Е, с поющими Мемнонами, правда, рассветный, а не закатный. Тем самым растворение ахматовской пушкинианы в галантных празднествах было предпринято решениями Бенуа и Кузмина. Галантные празднества стали скромны как в «Азбуке» Бенуа, а торжественная треуголка превратилась в знак интермедийного проекта.

Тем самым, стихотворение Аверинцева оказывается не столько верленовским, сколько ахматовским. Написанное при жизни Ахматовой, но ориентирующееся сознательно на культуру серебряного века, как поэтическую, так и живописную и иллюстративную, оно исследует, каким образом ранняя Ахматова переходит от галантных стилизаций к глубокому онтологическому переживанию своей судьбы и своего поэтического дара. Оказывается, что хотя метафизический дар был всегда свойствен Ахматовой, при всех маркизах и театральности ранних стихов, для его выявления как неотменимого в истории русской культуры понадобилась разработка галантных тем в живописи и рисунках А.Н.Бенуа. Эти варианты галантных празднеств показали и как Пушкин реформировал темы светского либертинажа, заменив эротико-риторическую победу на торжество сдержанной и задумчивой природы, и как сама торжественность победы над природой у Пушкина оказывалась сдержанной, там где лежит треуголка и приобретает уже мудрость, отличающая Пушкина 1930-х годов. Тем самым, при всем импровизационном характере, скромное стихотворение С.С.Аверинцева показывает как через призму некоторые существенные черты русской культуры.

1. Аверинцев С.С. Мои безделки // Круг чтения — 1995. М.: Фортуна-Лимитед, 1995. С. 103-104.
2. Ахматова А.А. Вечер. СПб.: Цех поэтов, 1912. 92 с.
3. Колганова О. Первый вечер искусства света и цвета Г.Гидони // Opera Musicologica. 2017. № 4(34). С. 72-94.
4. Аверинцев С.С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1995. Vol. 41. P. 7-20.

References

1. Averintsev S.S. Moi bezdelki [My knick-knacks]. Krug chteniya. Moscow, Fortuna-Limited Publ., 1995, pp. 103-104.
2. Akhmatova A.A. Veche [Evening]. Saint Petersburg, Workshop of poets, 1912. 92 p.
3. Kolganova O. Pervyy vecher iskusstva sveta i tsveta G.Gidoni [The first evening of the art of light and color by G.Gidoni]. Opera Musicologica, 2017, no. 4(34), pp. 72-94.
4. Averintsev S.S. Spetsifika liricheskoy geroini v poezii Anny Akhmatovoy: solidarnost' i dvoynichestvo [The specificity of the lyrical heroine in the poetry of Anna Akhmatova: solidarity and duality]. Wiener Slavistisches Jahrbuch, 1995, vol. 41, pp. 7-20.

Markov A.V. The poem by S.S.Averintsev *Fêtes galantes* and Russian visual culture of the early 20th century. An early poem by S.S.Averintsev *Fêtes galantes* was an adaptation of the motives of the book of the same name by Paul Verlaine to the traditions of the Russian landscape poetry. The article establishes a connection between thematic and figurative solutions of this poem with the visual culture of the early twentieth century, primarily book illustrations by Alexander Benois, the design of the magazines "Apollo" and "Old Years", and with the Tsarskoye Selo myth of Anna Akhmatova. It is proved that the prototype of the poem is

Akhmatova's famous poem about Pushkin from her collection Evening, taking into account the interpretation of the gallant stylizations of the early Akhmatova, proposed by Mikhail Kuzmin. An analysis of the sources of the poem makes it possible to clarify the intermedial tendency in Russian culture of the early twentieth century, which combined poems and illustrations into a complex metatext that determined the perception of genres of previous eras.

Keywords: intermediality, book illustration, the Silver Age, Averintsev, Akhmatova, Benoit, Kuzmin, Verlaine.

Сведения об авторе. Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет; ORCID: 0000-0001-6874-1073; markovius@gmail.com.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 15.12.2020. Принята к публикации 10.01.2021.

Ссылка на эту статью: Марков А.В. Стихотворение С.С.Аверинцева “Fêtes galantes” и русская изобразительная культура начала XX века // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 2(35). С. 236-240. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.2(35).236-240

For citation: Markov A.V. The poem by S.S.Averintsev *Fêtes galantes* and Russian visual culture of the early 20th century. *Memoirs of NovSU*, 2021, no. 2(35), pp. 236-240. DOI: 10.34680/2411-7951.2021.2(35).236-240