

## «ТАЛАНТ ДВОЙНОГО ЗРЕНИЯ». ОБ ОДНОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЕ У ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

Поэтическая формула «талант двойного зренья», лапидарная и запоминающаяся, не раз выносилась в заглавие статей, посвященных творчеству Георгия Иванова.<sup>1</sup> Тем более что прозвучала она в стихотворении, помещенном в сборнике «1943—1958. Стихи» (Нью-Йорк, 1958, раздел «Дневник»), представлявшем читателю последние пятнадцать лет творческого пути поэта-эмигранта, и тем самым приобретала статус итоговой автохарактеристики. Данная формула относится к категории имплицитных цитат, однако до сих пор остается неатрибутированной, следовательно, не выявлены и ее интертекстуальные корреляции. А значит, не реконструированы те сложные культурные ситуации, которые определяют литературные явления и вступают с ними в резонанс.

Наличие подобного «зияния» имеет своим следствием достаточно спорные толкования, по сути своей — парафрастические по отношению к данной формуле. Так, определяя своеобразие эмигрантского творчества Иванова, Т. В. Данилович говорит о синтезе элементов символизма и акмеизма, который, по ее мнению, обеспечивает поэту «двойной взгляд на бытие»,<sup>2</sup> в то время как очевидно, что свое поэтическое самоопределение в эмиграции он мыслил вне рамок дореволюционных литературных направлений.

Достаточно опосредованную, на наш взгляд, интерпретацию предлагает А. Ю. Арьев. Критик усматривает в данной характеристике тютчевский «претекст» и, выявляя основную содержательную компоненту поэзии Иванова, делает весьма определенный вывод: это «унаследованный от Тютчева „талант двойного зренья”».<sup>3</sup> Это замечание требует комментария, проясняющего интертекстуальную перспективу. Существенно прежде всего то, что в поэтической натурфилософии Тютчева дуализм восприятия мира выражается не через визуальную метафору «двойное зрение», а через онтологическую — «двойное бытие», сквозь которую отчетливо просвечивает идущее от немецких романтиков представление о «ночной» и «дневной» стороне души.

О вещая душа моя!  
О сердце полное тревоги!

<sup>1</sup> См., например: *Богомолов Н. А.* 1) Талант двойного зренья // Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989; 2) То же // Вопросы литературы. 1989. № 2; 3) Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999; *Агеносов В. В.* «Мне исковеркала жизнь талант двойного зренья...»: Г. Иванов // Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918—1996). М., 1998.

<sup>2</sup> *Данилович Т. В.* Культурный компонент поэтического творчества Г. Иванова: функции, семантика, способы воплощения. Минск, 2003. С. 20.

<sup>3</sup> См.: *Арьев А.* «Пока догорала свеча» (О лирике Георгия Иванова) // Иванов Г. Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. А. Ю. Арьева. СПб., 2005. С. 84—85.

О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..

Так, ты жилища двух миров,  
Твой день — болезненный и страстный,  
Твой сон — пророчески-неясный,  
Как откровение духов...<sup>4</sup>

Другое дело, что русские символисты радикальным образом переводят натурфилософский дуализм в регистр мистического созерцания-переживания «двух бездн» — именно в этой точке символистской рецепции и возникает визуальная метафора «двойное зрение». Для уяснения (и прояснения) данной интертекстуальной перспективы необходимо обратиться к программной статье «Заветы символизма» Вячеслава Иванова, старшего современника и однофамильца Георгия Иванова. Теоретик «реалистического символизма» в поисках приоритетов напрямую обращается к Тютчеву — как в признании его лирики символической *suī generis*, так и в обнаружении близости его поэтической рефлексии «новому символизму», переживающему кризис репрезентации — «потребности и невозможности „высказать себя“».<sup>5</sup> Процитированное выше стихотворение становится иллюстрацией к определению самосознания поэта XIX века через понятие «дуализма» — «раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица» — и далее служит основой для развития основного символистского тезиса о «неслиянности и нераздельности» двух миров: реального — «внешнего», «дневного», *проявленного*, «аполлонического», и сверхчувственно-го — «внутреннего», «ночного», пугающе таинственного, «дионисийского». Художник находится в постоянном контакте с хаотичным, беспредельным и иррациональным и, чтобы не потерять свою индивидуальность, должен обращаться также к «ясным формам дневного бытия», т. е. представлять свой внутренний опыт (в том числе опыт мистического откровения) в *зримых* формах. Метафорой «двойное зрение» Вяч. Иванов определяет суть «реалистического символизма», на роль предтечи которого он выдвигает Тютчева: «В поэзии Тютчева русский символизм впервые творится как последовательно применяемый метод, и внутренне определяется как *двойное зрение* (курсив мой. — Н. Г.) и потому — потребность другого поэтического языка».<sup>6</sup>

Наметив историко-литературную и идеологическую перспективу, Вяч. Иванов переключает далее свой анализ в область синхронии, обращая внимание на важные изменения, произошедшие в творческом восприятии современных художников: «...взгляд их на вещи был изначально осложнен какими-то новыми апперцепциями, дававшими им переживание (...) как бы двойного зрения и раскрывавшими, как им казалось, неожиданные и отдаленные связи, соответствия и соотношения вещей».<sup>7</sup> Этим качеством были наделены в первую очередь поэты-символисты, люди с мистическим складом души, для которых художественное творчество и «сверхчувственное прозрение» сливались, «обволакивая», как пишет Вяч. Иванов, «истинно-мистическое переживание в кокон поэтической мечты», что привело в итоге к возникновению феномена, который известен под именем *жизнетворчества*. Однако кризис современной формации символизма был обусловлен

<sup>4</sup> Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 202.

<sup>5</sup> Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 180.

<sup>6</sup> Там же. С. 181.

<sup>7</sup> Там же. С. 205.

как раз движением лишь по одной траектории — «восхождения», стремления к «бытию высочайшему», в то время как стадия «нисхождения» к «малым реальностям» осталась непройденной. Концепция «реалистического символизма» предполагала осуществление полного цикла творческого процесса: «...художник должен побывать в этой высшей сфере, куда он проникает путем восхождения, чтобы, обратившись к земле, вступив на низшие ступени реальности, показать нам их подлинно существующими и обусловить их подлинную актуальность».<sup>8</sup>

В рассуждениях Вяч. Иванова отчетливо слышны гетевские смысловые обертоны. Гете в течение всей его жизни занимала проблема репрезентации — представления внешнего и внутреннего в видимых образах. Соответственно, существует и два типа видения. *Внешнему* открывается предлежащая глазам природа, *внутреннее* позволяет воссоздавать предмет и его сущность изнутри души, обращенная внутрь души сила зрения напрягает внутреннюю жизнь. На постижении внутренней сути вещей и явлений и их представлении была основана его концепция гармонизирующего «солнцевидного» (или «солнцеподобного») глаза художника, который не только любит красотами предлежащего мира, но и должен разгонять мрак внутреннего, расчищая место для утверждаемых в нем устойчивых, прочных, завершенных образов. Поэтому он вынужден все время пристально вглядываться не столько в свет, сколько во тьму, которую он призван и рассеять, и сохранить. А. В. Михайлов, обстоятельно проанализировав сущность художественного видения Гете с обращением к платоновско-платиновской традиции созерцания и умозрения и немецким мистикам (Майстеру Экхарту, Беме), так пишет о двунаправленной перспективе глаза художника, как она представлялась, с учетом опыта эпохи Просвещения, самому Гете: «Глаз обращен наружу и вовнутрь; он непосредственно соединяет это внутреннее и это видимое и внешнее реального мира: он отпирает и запирает. Он отпирает внутреннее к внешнему, когда, открываясь, глаз обнаруживает свою гармонию со светом, с находящимся напротив его и на него смотрящим оком солнца, и он, закрываясь, запирает внешнее во внутреннем, когда все увиденное может приходиться к незамутненной ясности и пластичности своего облика и может сохраняться в своей существенной, ненарушимой, пластической целокупности».<sup>9</sup>

Таким образом, если и признать наличие тютчевского «претекста» в формуле «талант двойного зренья», то лишь в опосредовании его мощной символистской рецепцией, которую в ее теоретическом изводе все же можно считать достаточно периферийной для Георгия Иванова.

Другой интертекстуальный след обнаруживает В. Крейд, биограф Георгия Иванова. Он также ведет к символистскому и околосимволистскому окружению, а именно к Алексею Скалдину, одному из первых литературных знакомых Георгия Иванова, поэту, культивировавшему интерес к мистике и позиционировавшему себя в роли знатока-начетчика и визионера-практика. Повествуя об их взаимоотношениях, Крейд замечает: «Скалдин читал духовную литературу и занимался, по его словам, „кой-какими изысканиями в области «второго зренья»». Когда встречаешь у Георгия Иванова строку „Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья” — хочется думать, что без воспоминания о разговорах со Скалдиным тут не обошлось».<sup>10</sup> Отнесем дан-

<sup>8</sup> Там же. С. 207.

<sup>9</sup> Михайлов А. В. Глаз художника (художественное видение Гете) // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 164.

<sup>10</sup> Крейд В. Георгий Иванов: этюды и эпизоды // Новый журнал (Нью-Йорк). 2004. № 237. С. 191.

ное замечание к риторике биографического жанра и оставим его без комментариев. Заметим только, что Георгий Иванов не питал книжного пристрастия к теософии и метафизике, что не мешало ему в собственной литературной практике оформлять мистико-криминальную интригу обращением к разного рода парапсихическим явлениям или намеками на их присутствие («Трость Бирона», «Эллис» и др.). Понятно, что круг гипотетических источников образа «двойного зрения» в эпоху признания «многообразия религиозного опыта» и распространения на его фоне спиритизма, теософии, интереса к различным парапсихологическим феноменам может быть бесконечно широк. Переживаемый на рубеже XIX—XX веков гносеологический кризис питал размышления о пределах познаваемости мира, а также о различных способах проникновения в «миры иные» и вызвал к жизни появление многочисленных визуальных метафор — «сверхзрение», «второе зрение», «двойное зрение», «третий глаз» и т. п., мистико-теософский контекст возникновения которых очевиден. Появляется большое количество беллетристических произведений, тематизирующих чудесные способности внезапно открывшегося «сверхзрения», где представлены и попытки его паранаучного объяснения. Таков, к примеру, рассказ Г. Уэллса «Замечательный случай с глазами Дэвидсона» (1895), герой которого в результате эксцесса — «электромагнитного сотрясения сетчатой оболочки глаза» — обретает «двойное зрение» и в течение трех недель пребывает в состоянии транса, во время которого рассказывает о посещениях им океанских глубин, слушатели же считают его красочные монологи бредом больного воображения. Визуальная метафора «двойного зрения» дает возможность писателю-фантасту не только взять за основу повествования некий аномальный прецедент — «замечательный случай», но и с ее помощью продемонстрировать неисчерпаемые возможности воображения столь же «замечательного» героя, обеспечив за счет визуальной имажерии текстуальную «плотность» и «новизну» собственному повествованию. Читательскому ожиданию новых видений и новых иллюзий отвечала изобретательность творцов массовой литературы, эксплуатиовавших визуальные эффекты «сверхзрения».

Мы привели пример (а он отнюдь не единичен) из области литературы подобного рода для иллюстрации того факта, что со вступлением искусства в стадию «технической воспроизводимости» и все более интенсивного взаимодействия между различными видами дискурсивных практик соответствующим образом расширяется и поле возможных текстуальных интерференций. Лишний раз подтверждается справедливость суждения Р. Барта: «...интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек».<sup>11</sup> Как показывают интертекстуальные исследования «цитатной» поэтики Георгия Иванова (работы А. Ю. Арьева, Н. А. Богомолова, А. Жолковского, М. К. Лопачевой, М. Рубинс, Р. Д. Тименчика и др.), для его зрелого творчества характерны насыщенность стиха традиционной поэтической образностью, нанизывание поэтических мифологем, употребление разговорной фразеологии, в том числе тривиальных суждений о жизни, имеющих форму (квази)философских сентенций. Зафиксированные в поэзии Иванова сверхнагруженные смысловые ассоциации отсылают как к ближайшим, так и к отдаленным культурным контекстам, как к «высокой» традиции, так и к ее тривиальным вариантам. Свойственная поэзии Иванова столь высокая плотность цитирования, даже

<sup>11</sup> Барт Р. Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1999. С. 78.

на фоне полицитатности и сверхаллюзивности модернистского текста вообще, стала предметом внимания и со стороны лингвистов. Так, например, И. А. Тарасова анализирует когнитивные механизмы творчества Иванова, связанные уже не просто с языковыми аспектами интертекстуальности, но с более глубинными ее «этажами» — с особенностями образного мышления поэта.<sup>12</sup> Подобный тип творческого мышления можно назвать *идиоматическим*. Его носитель особенно чуток к различным «словечкам», остротам, паремиям, расхожим цитатам, всплывающим в памяти речевым фрагментам — к тому, что наполняет повседневную речь, проникая в нее из многообразных дискурсивных практик. Весь этот языковой материал — «цитатный» в самом широком понимании — поэт ставит «на службу своим экзистенциальным смыслам» (воспользуемся удачным выражением А. Жолковского<sup>13</sup>).

К такого рода языковому материалу можно отнести и «двойное зренья» из анализируемой формулы, имея в виду идиоматичность выражения и его «стертый» генезис. И все же обращение к ближайшему литературному контексту и к прецедентным<sup>14</sup> для русской эмиграции текстам позволяет опознать в интересующей нас формуле — «талант двойного зренья» — имплицитную цитату. Это, во-первых, трактат Льва Шестова «На весах Иова (Странствования по душам)» (Париж, 1929), а именно его первая часть «Откровение смерти», куда вошли главы «Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф. М. Достоевского)»,<sup>15</sup> и «На Страшном Суде (Последние произведения Л. Н. Толстого)». Его интеллектуальное воздействие на самосознание русской литературной диаспоры в ее движении к экзистенциализму зафиксировано современниками,<sup>16</sup> а также подтверждено новейшими литературоведческими исследованиями.<sup>17</sup> Во-вторых, книга И. А. Бунина «Освобождение Толстого» (1937), ряд фрагментов которой напрямую отсылает к литературно-философским опытам мыслителя-экзистенциалиста.

В «Откровении смерти» Лев Шестов пересказывает апокрифическую притчу о многоочитом ангеле смерти, дарующем избранным «двойное зрение». Если он прилетает рано, когда не пришло время человеку покинуть земной мир, то удаляется, оставив ему еще два глаза из своих бесчисленных очей. И тогда человек получает сверхъестественную способность — «он внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое».<sup>18</sup> Это новое приходит в противоречие с «обычным зрением», «новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. (...) И тогда начинается борьба между двумя зрением — естественным и неестественным, — борьба, исход которой так же, кажется, проблематичен и таинственен, как и ее начало...».<sup>19</sup> Все это Шес-

<sup>12</sup> Тарасова И. «Каждый бы подумал, как подумал Пушкин»: когнитивные механизмы интертекстуальности // Художественный текст как динамическая система. Материалы Международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Отв. ред. Н. А. Фатеева. М., 2006. С. 95—103.

<sup>13</sup> Жолковский А. *Так и этак* Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Звезда. 2007. № 9. С. 188.

<sup>14</sup> Понятие «прецедентный текст» было введено для обозначения текстов, интертекстуальный статус которых подтверждается известностью их автора и поддерживается многократным повторением. См.: Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003. С. 216.

<sup>15</sup> Впервые: Современные записки. 1921. № 8; 1922. № 9.

<sup>16</sup> См., например: Яновский В. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 159—160.

<sup>17</sup> См.: Кибальник С. А. Газданов и Шестов // Русская литература. 2006. № 1. С. 218—226.

<sup>18</sup> Шестов Л. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 27.

<sup>19</sup> Там же.

тов рассказывает в главе, посвященной Ф. М. Достоевскому, приписывая «двойное зрение» автору «Записок из подполья». Ему открылись не просто страшные глубины человеческой души и величайшая дисгармония мира — философ приводит своего героя к границам экзистенциального опыта, определяя своей интерпретацией будущие вехи «философии отчаяния». «Достоевский вдруг „увидел“, что небо и каторжные стены, идеалы и кандалы во все не противоположное, как хотелось ему, как думалось ему прежде, когда он хотел и думал, как все нормальные люди. Не противоположное, а одинаковое. Нет неба, нигде нет неба, есть только низкий, давящий „горизонт“, нет идеалов, возносящих горе, есть только цепи, хотя и невидимые, но связывающие еще более прочно, чем тюремные кандалы. И никакими подвигами, никакими „добрыми делами“ не дано человеку спастись из места своего „бессрочного заключения“». <sup>20</sup> Уход в «подполье» — это бунт против «самоочевидностей», против «всемства», обретение опыта «по ту сторону» разума и морали. «Двойное зрение» свергает его обладателя в трагический разлад между очевидностью и опытом «подполья», между верой и неверием, между экзистенциальным опытом *sub specie mortis* и проповедью, в которой неизбежно присутствует «зло», вынесенное из «подполья». «Подпольный человек» безграничен в своих претензиях к миру и Богу — все ложь! все обман! — и на его примере философ постулирует тезис о «невозможности метафизики».

И. А. Бунин переносит притчу о великой борьбе между двумя зрением в человеке, как и метафору «двойного зрения», на творчество Л. Н. Толстого: «...если уж кто наделен был двойным зрением и именно *от ангела смерти*, слетевшего еще к колыбели его, так это Толстой». <sup>21</sup> Все, что видел писатель весь свой долгий век, «переоценивалось им прежде всего под знаком смерти, величайшей переоценщицы всех ценностей...». <sup>22</sup> Бунин, как и Шестов, трактует автобиографического героя «Записок сумасшедшего» в экзистенциалистской перспективе: в осознании своего безумия он обретает спасение от кошмара «общего всем мира».

Тот факт, что Иванов читал книгу Бунина и достаточно активно общался с ее автором, известен по мемуарам И. Одоевцевой. <sup>23</sup> Из того же источника выясняется, что в круг их парижских знакомств с 1926 года входил радикальный философ и нонконформист, писатель, в то время близкий к сюрреализму, Жорж Батай. <sup>24</sup> Более того, в дневниковых записях последнего за 1937 год его русские друзья фигурируют среди участников экстравагантных акций батаевского «неописуемого сообщества», совместно переживавших «внутренний опыт» дружеско-эротического общения и «жертвоприношения». <sup>25</sup> Признание Батаем «низкой материи» как самостоятельного активного начала, связанного со злом, смертью и разрушением, а в литературном плане — нового письма, фиксирующего опыт «разрыва», трансгрессии, «невозможного», повлияли на проблематику ивановского «Распада атома» (1939) — одного из немногих образцов радикальной версии русского экзи-

<sup>20</sup> Там же. С. 32.

<sup>21</sup> Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1988. Т. 6. С. 115.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Одоевцева И. На берегах Сены. М., 1989. С. 228—305.

<sup>24</sup> И. Одоевцева пишет: «И вот я опять в 1926 году, в Ницце. Уже более трех лет, как мы с Георгием Ивановым обосновались на берегах Сены, в Париже, а конец зимы проводим в Ницце. (...) каждый уик-энд нас навещает Жорж Батай — наш общий — особенно мой — большой друг. Он еще скромный служащий Национальной Библиотеки и еще более скромный сюрреалист, только что примкнувший к модному авангардному движению, и не подозревает еще о славе, которая увенчает его — особенно после смерти» (Одоевцева И. Указ. соч. С. 128; ср. С. 204).

<sup>25</sup> См. электронную публикацию С. Фокина: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj61/laura.shtml>

стенциализма, на что уже было обращено внимание.<sup>26</sup> Нельзя исключить, что именно в интерпретации французского философа и писателя Иванов получил представление о траекториях экзистенциального сознания в версии Льва Шестова. Ведь Жорж Батай с начала 1920-х годов находился в тесном интеллектуальном общении с русским мыслителем, был знаком с книгой «Откровения смерти» (вышла в переводе на французский язык в 1923 году) и как раз в это время разрабатывал свою «мифологию глаза» в контексте характерной для сюрреализма проблематизации соотношения между «зрением» (телесным опытом) и «умозрением» (мышлением, логосом). Современный исследователь наследия французского философа находит очевидную связь между его штудиями вокруг «теменного глаза», а также романом «История ока» (косвенно сюда примыкает и его эссе «Глаз» — отклик на фильм Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес») и мотивом «двойного зренья», почерпнутым у его философского наставника.<sup>27</sup> Размышления Шестова о «конце метафизики» и его апофеоз борьбы с «самоочевидностями» оказались созвучны общей для литературного авангарда 1920-х годов установке на преодоление «человека психологического», а в области визуального метафоризма стало возможным формировать представление о «зоре» как таковом, свободном от «умозрения», знания, сознания и самосознания.

В «мифологии глаза» Батай осуществляет также, в духе утверждаемого им «плотского начала экзистенции», радикальную перверсию ряда классических визуальных концептов — прежде всего гетевского «солнцевидного» глаза и гегелевского «тысячеглазого Аргуса». Если Гегель в духе просветительского рационализма возлагал на искусство функцию «всевидающего ока»: «...оно обязано превратить в глаз все являющееся во всех точках поверхности, (...) сделать всякий создаваемый им облик тысячеглазым Аргусом с тем, чтобы внутренняя душа и духовность были видны во всех точках явления»,<sup>28</sup> то в воображении авангардного философа на место абсолютного духа становится глаз, который в состоянии видеть самое немислимое. А что может быть более недоступным зору, чем область смерти?

Зрелое творчество Георгия Иванова воспринималось современниками исключительно в экзистенциальном ключе. Р. Гуль, хорошо знавший поэта и состоявший с ним в многолетней «переписке через океан», утверждал, что его экзистенциализм уходит корнями «в граниты императорского Петербурга». С юности зараженный меланхолией, настроением утраты витальности и уходящей из мира гармонии, он выразил свою *acedia* (тоску, ностальгию, причина которой в средние века приписывалась разлиту желчи) в повторяющихся мотивах «меланхолических вечеров», в созерцании артефактов ушедших в прошлое культурных эпох. В эмиграции метафоры «утраты», «потери», «ностальгии» приобрели иные обертоны и стали симптомами травматического разрыва с прошлым, реальной оставленности и «заброшенности». Отчаянье, разочарование в идеалах, в том числе «великой русской литературы», крушение иллюзий, во многом питаемых ею же, отвращение к жизни, оборачивающейся «скукой мирового безобразья», — все эти настроения, характерные для «человека 30-х годов»,<sup>29</sup> в полной мере отрази-

<sup>26</sup> Гальцова Е. На грани сюрреализма. Франко-русские литературные встречи: Жорж Батай, Ирина Одоевцева и Георгий Иванов // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquiuma, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 105—125.

<sup>27</sup> См.: Фокин С. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002 (глава «Вокруг „Истории ока“»).

<sup>28</sup> Цит. по: Михайлов А. В. Указ. соч. С. 169.

<sup>29</sup> «Человек 30-х годов» — название статьи Ю. К. Терапиано, которым данный концепт введен и описан (Числа (Париж). 1933. Кн. 7/8. С. 210—212).

лись в его поэтической саморефлексии. Как и бремя одинокого изнервленно-го художника, желчно констатирующего бессмысленность существования и предъявляющего постоянные претензии миру: и здешнему — за его «мировое уродство», и потустороннему — за его «отвратительный вечный покой». «В нем уживались самые противоположные, взаимоуничтожающие достоинства и недостатки. Он был очень добр, но часто мог производить впечатление злого и даже ядовитого из-за насмешливого отношения к окружающим и своего „убийственного остроумия“...», — характеризует своего мужа И. Одоевцева.<sup>30</sup>

За Ивановым закрепляется репутация «проклятого поэта», особенно после выхода в свет эпатажного «Распада атома», упроченная уже после войны сборником «Портрет без сходства» (Париж, 1950), где нота тотального разочарования и погружения в тривиальность повседневной жизни и «бессмыслицу искусства» звучит все навязчивей, а всепоглощающая ирония превращается в откровенный гиньоль. «Этот жуткий маэстро собирает букеты из весьма ядовитых цветов зла», — привел услышанный им отзыв о поэте Р. Гуль.<sup>31</sup> Современники эпохи модерна явственно ощущали за спиной «первого поэта русской эмиграции» мрачную тень французского *poète maudit*.

В духе inferнального гротеска, свойственного гиньолу, написано и стихотворение, в котором присутствует анализируемая поэтическая формула.

Теперь, когда я сгнил и черви обглодали  
До блеска остов мой и удалились прочь,  
Со мной случилось то, чего не ожидали  
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.

Любезные друзья, не стоил я презренья,  
Прелестные враги, помочь вы не могли.  
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,  
Но даже черви им, увы, пренебрегли.<sup>32</sup>

Оно аллюзивно связано с бодлеровским «Веселым мертвецом».<sup>33</sup> «Черный реализм» в сочетании с кладбищенским юмором, мрачный задор

<sup>30</sup> *Одоевцева И.* Указ. соч. С. 156. Справедливость ее слов подтверждают и письма самого Иванова. См., например, его письма за 1953—1956 годы: Георгий Иванов. Девять писем к Роману Гулю / Публ. Г. Поляка, коммент. А. Арьева // Звезда. 1999. № 3. С. 138—158.

<sup>31</sup> *Гуль Р.* Георгий Иванов // Новый журнал. 1955. Кн. 42. С. 110. Из письма Иванова к Гулю видно, что выражение ему понравилось. См.: Георгий Иванов. Девять писем к Роману Гулю. С. 139.

<sup>32</sup> *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 373.

<sup>33</sup> Ср.:

Я вырою себе глубокий, черный ров,  
Чтоб в недра тучные и полные улиток  
Упасть, на дне стихий найти последний кров  
И кости простереть, изнывшие от пыток.

Я ни одной слезы у мира не просил,  
Я проклял кладбища, отвергнул завещанья;  
И сам я воронов на тризну пригласил,  
Чтоб остов смрадный им предать на растерзанье.

О вы, безглазые, безухие друзья,  
О черви! к вам пришел мертвец веселый, я;  
О вы, философы, сыны земного тленья!

Ползите ж сквозь меня без муки сожаленья;  
Иль пытки новые возможны для того,  
Кто — труп меж трупами, в ком все давно мертво?

(Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970. С. 109).

висельника... И хотя Иванов не столь брутален в фантазме — описании распада собственного тела, но столь же беспощадно ироничен в самооценке. Правда, в бодлеровском гиньоле парадокс «коды» — омертвение при жизни,<sup>34</sup> в ивановском — амбивалентная оценка своего таланта *post mortem*. И это понятно. Если искусство Бодлера отражало эпоху иссякающей витальности — эпоху «заката дряхлеющих цивилизаций», как сказал бы Т. Готье, — и было склонно к гиперболичности описаний и эксгибиционизму, то поэзию Георгия Иванова пронизывают настроения экзистенциального отчаяния: европейский человек, травмированный утратами и фрустрированный страхом присутствия смерти в самом процессе жизни, осознает себя обреченным на проникающее в него разрушение.

На руинах тотальных утрат прямота становится излюбленным тоном времени (вспомним эстетику «парижской ноты»), обнаружение сущности за видимостью — основной творческой интенцией. В ситуации, когда под вопрос ставится очевидность, «двойное зрение» приобретает для художника особое значение: оно выводит его за рамки обыденной картины мира, до болезненности обостряя стремление выразить в слове то, что недоступно привычному взору. И оно же, как мы помним, ввергает художника в разлад с его природным зрением. «Талант двойного зренья» для поэта-экзистенциалиста — бремя дисгармонии, взгляд на жизнь под знаком смерти, фиксация распадающейся на фрагменты истории. Там, где гармонизирующий «солнцевидный» глаз Гете видел запечатленное в пластических формах время — развитие, становление, историю, там «сверхзрение» модернистского художника фиксирует мнемонические следы истории в виде аллегорий, цитат и аллюзий.

---

Примерно в это же время Иванов создает еще один «бодлеровский» парадокс: «Листья падали, падали, падали, / И никто им не мог помешать. / От гниющих цветов, как от падали, / Тяжело становилось дышать...» (Иванов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 429).

<sup>34</sup> Мотив, кстати, неоднократно обыгранный Ивановым — ср.: «Можно и не умирая, / Оставаясь подлецом, / Нежным мужем и отцом, / Притворяясь и играя, / Быть отличным мертвецом»; «...в бессмысленно-зломном / Мире — противимся злу: / Ласково кружимся в вальсе загробном / На эмигрантском балу» (Иванов Г. Собр. соч. Т. 1. С. 389, 363) — и связанный также с отечественной литературной традицией «Dance Macabre», в частности с А. Блоком и его «Плясками смерти» («Как тяжело мертвецу среди людей...», «Покойник спать ложится...» и др.). Можно указать также на живописные прецеденты — мотивы гиньоля у К. А. Сомова и их трактовку под знаком смерти и меланхолии в известном эссе М. А. Кузмина (1916).