

12. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. М., 2001.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.
14. Яффе А. Символизм в изобразительном искусстве // Человек и его символы / Под ред. К. Юнга. СПб.: Б. С. К., 1996. 311 с.

*А. А. Хадынская, г. Сургут*

## **ТРАДИЦИИ ДУХОВНОЙ ПОЭЗИИ В СБОРНИКЕ Г. ИВАНОВА «ЛАМПАДА»**

Сборник Георгия Иванова «Лампада» вышел в 1922 году в Петрограде и сразу вызвал массу разнообразных отзывов. Общий смысл большинства из них может быть сведен к одному анонимному, который известный исследователь творчества поэта Е. Витковский посчитал наиболее показательной реакцией советской тогда уже критики на совсем не советского поэта, поборника «неидеологического» искусства. Неподписавшийся автор рецензии в журнале «Сибирские огни» с гневом обрушился на стихи молодого Г. Иванова, обвиняя его в контрреволюционности, что в те годы было равносильно приговору: «Едва ли можно найти другую книгу, изданную в России в 1922 году, являющуюся более полным органическим и непримиримым отрицанием революции, чем «Лампада». <...> Как у старой генеральши, у Георгия Иванова «все в прошлом». От настоящего у него только тоска и желанье бежать в религиозную муть какого-нибудь скита» [Витковский URL].

Подобное негативное отношение к акмеистическим исканиям Г. Иванова от лица представителей формирующейся системы соцреализма вполне понятно. Но очевиден еще и тот факт, что безымянным автором не был понят (или принят) один из важнейших принципов модернистского искусства — игра культурными моделями и кодами.

Одним из способов воплощения этой идеи у авторов рубежа веков становится художественная стилизация. Известен тот факт, что она активизируется как художественный прием именно в периоды смены художественных систем, слома устоявшихся традиций. С одной стороны, стилизация актуализирует приметы нового искусства, с другой стороны, хранит в культурной памяти его прообраз — традицию. По словам Л. Гинзбург, эстетизм XX века «возвращал искусству традицию, но с другого хода — через стилизацию» [Гинзбург 1979: 79]. Продолжая мысль крупнейшего исследователя, Н.В. Журавлева обобщает: «тяга к стилизации — к использованию стилистических приемов другого времени, обращение к «чужим» авторским стилям, стилизация элементов формы другого искусства — была явлением, в значительной степени определившим своеобразие литературно-художественного процесса рубежа веков. Под ее влиянием оказались не только литература, но и живопись, и театральное искусство, и музыкальное творчество. Причем во всех сферах искусства это было связано, в первую очередь, с отношением к художникам-предшественникам, с решением вопроса о наследии, о ближайшей традиции, выразившей себя в искусстве XIX века» [Журавлева 2004].

Существуют различные определения этого понятия: от копирования авторской речевой манеры до «перенимания» образа мыслей и способа мировидения. Для нас же наиболее точно открывающим суть явления в культуре XX века является определение М.М. Бахтина. Размышляя над природой стилизации как над оперированием, прежде всего, чужим словом, он пишет: «Чужую предметную интенцию (художественно-предметную) стилизация заставляет служить своим целям, т. е. своим новым интенциям. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово»... [Мастер-стилизатор] «работает с чужой

точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, на самую интенцию, вследствие чего она становится условной. <...> Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным» [Бахтин 2000: 85-86]. Исследователь стилизации в творчестве М. Кузмина Ан Чжиен, комментируя позицию Бахтина, справедливо замечает, что «в данном случае слово «условность» прямо указывает на свойственный этому художественному приему особый игровой характер: художественный смысл стилизации возникает на основе игровой дистанции между позицией стилизатора и воспроизводимым стилем» [Ан Чжиен URL].

Игровое поведение стало верной приметой искусства начала XX века, выйдя далеко за его рамки и войдя в жизнь. Театрализация бытового поведения, уменьшение дистанции между искусством и жизнью вплоть до их сознательного неразличения послужило тому, что искусство стилизации достигло в эпоху Серебряного века небывалого размаха. Сами художники много рефлексировали по этому поводу, пытаясь объяснить сущность и «технологию» создания «нового искусства».

Например, Вс. Мейерхольд, взорвавший классическую русскую драму своими новаторскими постановками, писал: «под «стилизацией», я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация» неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения» [Мейерхольд 1968: 109].

Модернистское искусство исходит из примата культуры над жизнью. Особую роль при этом играет саморефлексия автора, которая для него будет первичной по отношению к самой реальности. Пространство души поэта становится творческой лабораторией, в которой идут сложнейшие «химические реакции», взаимодействуют различные культурные коды, причудливо сочетаются эпохи, стили и направления и, наконец, рождается причудливый поэтический сплав — плод рефлексивных исканий автора.

Тютчевский «целый мир в душе твоей» для акмеизма как одного из течений модернизма означает возможность путешествовать по культурным мирам с полным правом их владельца. По словам Р.Д. Тименчика, «текст у акмеистов есть одновременно повествование о событиях и повествование о повествовании в сопоставлении с другими текстами, т. е. сбалансированное соотношение собственно текстового, метатекстового и «цитатного» аспектов [Тименчик 1981: 65-66]. «Чужое слово», таким образом, становится для акмеистов «своим», присвоенным поэтическим арсеналом и, шире, способом художественного мышления. Собственное художественное пространство заполняется путем переосмысления, «перепевания», «перенимания» чужого культурного опыта; игра цитатами, центонность возведены в ранг продуктивной формы поэтического существования.

Ранний Г. Иванов, акмеист по своей сути, основополагающим принципом поэзии сделал именно такой: набираясь поэтического опыта, он осваивал различные культурные модели, говорил «чужими голосами», на практике активно применяя приемы стилизации. Изучению культурного компонента в творчестве поэта посвящена монография Т.В. Данилович, которая также пишет о сознательной установке поэта на освоение иных эстетических систем: «Значителен спектр стилизуемых Г. Ивановым культурных форм. При этом многие из них относятся к разнородным, удаленным традициям» [Данилович 2003: 15].

Сборник «Лампада», выпущенный Г. Ивановым перед самым отъездом за границу, объединил в себе стихотворения самой различной тематики. Особняком в этом цикле стоят стихи на религиозную тему, они, собственно, и предопределили название сборника. Подобные стихотворения и раньше встречались у поэта, практически во всех петербургских сборниках, но в

«Лампаде» их большее количество, кроме того, имеются и микроциклы таких стихотворений внутри самого сборника.

Интерес к религиозной тематике у Г. Иванова, по мнению В. Крейда, возник по нескольким причинам. Во-первых, было влияние С. Городецкого и М. Кузмина, активно работавших в духе религиозно-мистической стилизации; во-вторых, личное знакомство с Н. Клюевым и его народно-сектантской ориентацией, в-третьих, поэтические штудии в «Цехе поэтов» у Гумилева, где приветствовались разного рода поэтические эксперименты [Крейд 1989: 131-132].

Сборник открывается стихотворением «Из белого олонецкого камня...», в последних строках которого заявляется означенная тема:

Но с каждым днем сильней душа томится  
Об острове зеленом Валааме,  
О церкви из олонецкого камня,  
О ветре, соснах и волне морской [Иванов 1994: 43].

Напевная речитативная интонация обращает нас к стилистике духовной поэзии; с нашей точки зрения, именно на нее ориентируется Иванов, создавая свой мир поволжских скитов, олонецких монастырей и белокаменных церквей.

По определению крупнейшего исследователя русской духовной поэзии Г.П. Федотова, «духовными стихами в русской народной словесности называются песни, чаще всего эпические, на религиозные сюжеты, исполняемые обыкновенно бродячими певцами (преимущественно слепцами) на ярмарках, базарных площадях или у ворот монастырских церквей» [Федотов 1991]. По мнению исследователя, источниками для них служило Священное Писание, жития святых, различные апокрифы, книжные повести, их «носителем... является класс профессиональных певцов, одаренных и обученных», «самый быт этих певцов... приводит их постоянно в соприкосновение с церковью. Чаще всего это слепцы, с мальчиком-поводырем они обходят храмы и монастыри во время приходских праздников и исполняют свои стихи у церковных стен среди собравшейся на богомолье толпы. В самих храмах или в монастырской трапезной, прислушиваясь к уставным чтениям, они, подобно их предкам, могут черпать вдохновение к новым темам: даже апокрифы в старину были широко распространены в монастырских библиотеках. Таким образом, изучение религиозного содержания духовных стихов ведет нас не в самую глубь народной массы, не в самую темную, близкую к язычеству, среду ее, но к тем высшим ее слоям, где она тесно соприкасается с церковным миром». И далее автор делает очень важный вывод: «духовные певцы являются посредниками между церковью и народом, они переводят на народный язык то, что наиболее поражает их воображение в византийско-московском книжном фонде православия». Отмечая большой эстетический потенциал духовных стихов, Федотов говорит, что «в них мы имеем дело с устойчивой многовековой школой, которая, питаясь церковным вдохновением, обращается к самой широкой массе и должна удовлетворять ее, — школой, которая не знает, подобно литературе образованной интеллигенции, трагического раздвоения между религией и культурой» [Федотов 1991].

Главным признаком духовной поэзии является собственная интерпретация исполнителем Священного Писания, фиксация личных религиозных переживаний, а также особенный лирический герой — монах, схимник.

Снова теплятся лампы  
Ярче звезд у алтаря.  
В сердце сладостной отрады  
Занимается заря.  
Много здесь убогих, грешных,  
Ниц опущенных очей,  
Много в пламени кромешных  
Неотмоленных ночей.  
Дышим мы на ладан росный,

Помним вечно про погост,  
День скоромный или постный  
Вечно нам Великий Пост.

Но недаром бьем поклоны,  
Молим Бога, чернецы:  
Рай веселый, лог зеленый  
Уж оставили гонцы.

Уж они коней торопят,  
Тучам слушаться велят;  
Все-то горести утопят,  
Все-то муки исцелят [Иванов 1994 : 89-90].

Примечательно, что это стихотворение было напечатано в журнале «Московская Патриархия», №5 за 1991 год, задолго до выхода трехтомного собрания сочинений Г. Иванова, ключевыми там значатся слова «духовная поэзия»(!).

Монашеская келья — излюбленное место лирического героя в стихотворениях этой тематики. Как правило, он смиренно молится, читает книги, наполнен благодетными мыслями.

Монашеский выбор является для него осознанным шагом, с просветлением встречает он новый этап своей жизни:

Укрепился в благодетной вере я,  
Схима святая близка.  
Райские сини преддверия,  
Быстрые бегут облака.  
Я прощаюсь с былью любимой,  
Покидаю мой милый мир.  
Чтоб одетая солнечной схимой,  
В дальний путь иду наг и сир... [Иванов 1994: 98].

В духовной поэзии, по наблюдению Г. П. Федотова, «церковь сама по себе является религиозной ценностью, которую народ живо и сильно чувствует, даже не умея назвать ее,... слово «церковь никогда не употребляется в стихах в богословском смысле, но всегда в конкретном смысле храма» [Федотов 1991]. У Г. Иванова мы также находим упоминание церкви именно как строения, здания:

Из белого олонецкого камня  
Рукою кустаря трудолюбивой  
Высокого и ясного искусства  
Нам явлены простые образцы [Иванов 1994 : 43].

На это накладывается также и принципиальная архитектурность поэта-акмеиста: в его петербургских сборниках мы найдем упоминание о большом количестве различных сооружений, что вполне укладывается в акмеистическую идею «вещности», зримости в изображении реальных.

Кроме церкви как Дома Бога мы находим и другие сооружения: монастырь с кельями и скит. Упоминания о них лишены географической конкретности (о скитах говорится только, что они «волжские»), это описание, как и в духовной поэзии, не нуждается в определенной топонимике, в народной поэзии это «везде» и «всегда». У Иванова хронотоп также предельно абстрактен, кажется, что различные религиозные картины сознательно лишены у поэта индивидуальных черт, описания предельно схожи, их роднит также и особое «благодетное» настроение, общая одухотворенная тональность, словно поэт и не ставил задачи индивидуализировать пейзажи и интерьеры.

Скиты в Сибири — отголосок старообрядческой традиции, хотя явного упоминания именно о последователях «старой веры» нет. Привычно для Иванова рисуется абстрактная религиозная картина:

О, сердце, о, сердце,  
Измучилось ты!

Опять тебя тянет

В родные скиты [Иванов 1994: 88].

Этот снег напоминает

Наши волжские скиты [Иванов 1994: 93].

Часто упоминается у Г. Иванова Христос — излюбленный персонаж духовной поэзии:

Раскрылася стена, и легкою стопой

Вошел в нее Христос в одежде золотой,

Влетели ангелы, разбрасывая розы [Иванов 1994: 62].

Он именуется и Спасителем («Любит его Спаситель» [Иванов 1994: 86]), Царем («Встречаем мы, отшельники, // Рождение Царя» [Иванов 1994: 94]). По свидетельству Г.П. Федотова, в духовной поэзии последний эпитет — самый распространенный: «...Это имя встречается едва ли не на каждой странице. При большой редкости прочих имен Христовых «Небесный Царь» приобретает особое значение. Именно царем, владыкой и судьей видел Его народный певец; такому Христу он молился» [Федотов 1991].

Часто вместе с именем Христа встречается и упоминание о Богоматери-спасительнице, в русской духовной поэзии также эти имена очень часто следуют в паре:

Пусть враг во тьме находится

И меч иступит свой,

А наше войско — водится

Господнею рукой.

Погибших, Богородица,

Спаси и упокой [Иванов 1994: 94].

Ласкова с ним Божья мать,

Любит его Спаситель [Иванов 1994: 86].

По мнению А. Арьева, «в русских духовных стихах эпитеты «святой» и «светлый» взаимозаменяемы. Параллельное использование определений «святая» и «светлая» у Георгия Иванова тоже синонимично» [Арьев URL]. В «Лампаде» более частый эпитет — «святой» («святые слова», «святых жития»), но встречается и «светлый» («светлый месяц» светит в окно, на котором горит свеча). Аналогом «светлого» выступает у Г. Иванова эпитеты «снежный», «снеговой» и глагол «сиять». Именно с зимними пейзажами сопряжена у поэта религиозная тема: чаще всего о скитах и кельях упоминается в зимнее время года, когда морозное сияние является своеобразным отсветом божественного света от свечи или лампы по другую сторону окна, когда сходятся два мира, горний и дольний, и лирический герой, молясь, приобщается к высшему и остро ощущает эту причастность через свет:

Белы снега привольные

Над мерзлою травой,

И руки богомольные

Со свечкой восковой.

С небесным звоном — дольные

Сливают голос свой [Иванов 1994: 94].

Религиозным поэтом Г. Иванов никогда не был, подобная стилизация отвечала, главным образом, духу времени. Во многом мешал ему природный скептицизм, ироничность, порой доходящая до сарказма. Но, тем не менее, по мысли А. Арьева, «вопрос всей лирики Георгия Иванова — о степени ее соответствия христианской максиме «Свет во тьме светит». Ею вы-

зван идеальный и глубинный порыв его поэзии, ее интертекстуальный сюжет, модифицированный отсутствием уверенности, что «тьма не объяла его» [Арьев 2009]. В эмигрантской лирике эта установка исчезнет без следа, он даже скажет кошунственные, казалось бы, слова — «Хорошо, что Бога нет», но острое желание спастись от надвигающейся тьмы с годами будет только усиливаться. Изю всех сил сопротивляясь надвигающейся энтропии, он видел это сияние, «насквозь ледяное», «неизбежное» — все, что осталось от Божественного тепла, когда-то гревшего его схимников в далекой заснеженной России.

### *Литература*

1. Ан Чжиен. Проблема «стилизации» в русской драматургии начала XX в.: «Мир искусства» и стилизация под «балаган» М. Кузмина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/01/rusdram.shtml>.
2. Арьев А. Жизнь Георгия Иванова Документальное повествование. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://e-libra.ru/>.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 2. М., 2000. С. 85-86.
4. Витковский Е. Против энтропии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://bookz.ru/authors/evgenii-vitkovskii/s\\_entropia/page-26-s\\_entropia.html](http://bookz.ru/authors/evgenii-vitkovskii/s_entropia/page-26-s_entropia.html).
5. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 379 с.
6. Данилович Т.В. Культурный компонент поэтического творчества Георгия Иванова: функции, семантика, способы воплощения. Минск, 2003. 93 с.
7. Журавлева Н.В. Художественные функции стилизации в романе серебряного века: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 201 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/92632.html>.
8. Иванов Г.В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: «Согласие», 1994. С. 43.
9. Крейд В. Петербургский период Г. Иванова. Нью-Йорк, Эрмитаж, 1993.
10. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М.: «Искусство», 1968. С. 109.
11. Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1981. Вып. 567. 95 с.
12. Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/fedotov/fedotov-stihi.htm>.

*Е. Н. Эртнер, г. Тюмень*

## **МЕТАФОРИЧЕСКИЙ КОД ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»**

Сюжет романа с его риккертским перевернутым соотношением субъективного и объективного создает сеть символично-метафорических значений (бездна, русский овраг, луг зеленый, полевой пророк и др.). В их многообразии присутствуют в своей самостоятельности эпическое и ироническое: поэтизация и анекдотирование мотива «бездны», приемы гиперболизации метафорического неожиданно пародируют слово символиста Белого. «Языковая фигура» нарратора в тексте — своего рода «речевой перекресток» «слова» Запада и «слова» Востока, единое ироническое пространство романа. Так, в тексте романа «Серебряный голубь» образ «славного» и даже «святого» места —