

На правах рукописи

ХАДЫНСКАЯ Александра Анатольевна

**ЭКФРАЗИС КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ ПАСТОРАЛЬНОСТИ
В РАННЕЙ ЛИРИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Тюмень 2004

Диссертация выполнена на кафедре русской литературы
и методики ее преподавания
Сургутского государственного педагогического института.

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор **Юрий Александрович
Дворяшин**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор **Леонид Петрович Быков,**
доктор педагогических наук,
профессор **Александр Николаевич
Семенов**

Ведущая организация – Московский государственный открытый
педагогический университет им. М.А. Шолохова

Защита состоится «16» ноября 2004 г. в 12.30 на заседании
диссертационного совета К 212. 274. 02 по защите диссертаций на соискание
ученой степени кандидата филологических наук в Тюменском государственном
университете по адресу: г. Тюмень, ул. Семакова, 10, ауд 325.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Тюменского
государственного университета.

Автореферат разослан «14» октября 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор

Л.А. Вараксин

Общая характеристика работы

Постановка проблемы и актуальность темы исследования.

Долгое время ранняя лирика Г. Иванова воспринималась как нечто "второсортное" в противовес "первосортности", зрелости лирики эмигрантской. До сих пор встречаются подобного рода характеристики его петербургской поэзии. В работе Н. А. Кузнецовой "Творчество Георгия Иванова в контексте русской поэзии первой трети XX века" дан широкий обзор критических высказываний современников поэта и литературоведов, в большинстве своем свидетельствующих о недостаточной изученности ранней лирики Г. Иванова. Следствием этого не вполне аргументированного убеждения явилась тенденция считать петербургскую поэзию затянувшимся периодом ученичества, более того, неким тупиковым путем, который поэт, будучи зрелым мастером, якобы впоследствии отверг. На наш взгляд, такое представление о творческом пути поэта в корне противоречит сущности истинного процесса формирования творческой индивидуальности Г. Иванова, поскольку на самом деле это был процесс целостный, а не конфронтационный, хотя, разумеется, это был процесс развития, последовательного обретения новых поэтических качеств.

Развеивать миф о "двух разных Ивановых" начал В. Крейд, который в монографии "Петербургский период Г. Иванова" впервые дал серьезную характеристику ранним сборникам поэта, отмечая их самобытность и в качестве главной особенности петербургского творчества поэта отмечая оперирование различными культурными моделями прошлого.

Ряд современных литературоведов последовал по пути, проложенному американским критиком: В. Блинов, Е. Алекова, В. Заманская, А. Арьев, Е. Витковский и др. Но все же большинство работ посвящено именно эмигрантскому периоду творчества поэта, исследователей интересует больше зрелый, "экзистенциальный" (В. Заманская) Г. Иванов, хотя и учитывается факт эволюции творчества, определяются влияния, сформировавшие его художественное сознание. На наш взгляд, в научном осмыслении поэтического пути Г. Иванова уже в самом его начале имеется определенный "пробел", когда при верных указаниях на различные темы и мотивы в корпусе ранних текстов не показан механизм их функционирования, поэтому многие поэтические находки ускользнули от внимания исследователей, будучи затерянными в определении "подражательные". Иными словами, чтобы понять такую резкую смену тематики и даже миропонимания у позднего Г. Иванова, необходимо выяснить его истоки, основополагающую позицию, из которой он исходил в начале творческого пути.

Поиск своего стиля, как это чаще всего случается, проходил в рамках освоения культурных традиций, и акмеизм в этом смысле стал для Г. Иванова, чувствовавшего свою кровную связь с Культурой, подлинным поэтическим лоном, хотя символизм, в его "блоковском варианте", тоже оказался ему не чужд.

Поэтическое мастерство Г. Иванова сомнению практически не подвергалось, но его интерес к интерьерным описаниям, живописи, разного рода предметам дворянского быта многим современникам казался темой, недостойной пера серьезного поэта. Обилие обращений к живописным и скульптурным изображениям действительно характерно для его ранней лирики, их описание всегда отличается у него выразительностью, поэтичностью, вниманием к деталям, знанием культурной эпохи, которой принадлежит полотно или скульптура. Аналогии между его стихами и другими видами искусств, о которых он пишет, проводились неоднократно. Н. А. Богомолов объясняет этот интерес Г. Иванова именно его акмеистической выучкой: для этого течения были характерны сопоставления поэзии с изобразительными искусствами (живописью, графикой, скульптурой, архитектурой), тогда как оппонирующий ему символизм соотносил поэзию с музыкой.

Ранняя лирика Г. Иванова отчетливо выражает важнейшие поэтические тенденции начала XX века, прежде всего мысль об универсальности Слова, его уникальной способности творить "вторую реальность", а также теснейшую связь литературы с другими изобразительными искусствами. Его ближайшие соратники по "Цеху поэтов" Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам во многом еще тяготели к символизму, но уже их раннее творчество достаточно ярко продемонстрировало четкую поэтическую индивидуальность, несводимость к определенному течению, в том числе и к провозглашенному акмеизму. Ранний же Г. Иванов гораздо более последовательный акмеист, чем сам "мэтр" Н. Гумилев, его первые поэтические опыты свидетельствуют о несомненно акмеистическом стремлении запечатлеть в Слове мельчайшие оттенки увиденного, создать яркий зримый образ действительности. Отсюда в его ранних сборниках любовь к мелочам, скрупулезным описаниям, акцент на статических изображениях. Слово в представлении акмеиста должно быть зримым, выпуклым, способным максимально реализовывать эмоции, рожденные при созерцании мира. Сопряжение **такой** поэзии с живописью совершенно закономерно: у двух изобразительных видов искусств оказываются сходными принципы отражения действительности.

По сравнению с собратьями по перу, ранний Г. Иванов настолько подчеркнута изобразителен, "плоскостен", живописен, что порой дает повод обвинить себя в эпигонстве. Его поэтическое мастерство, виртуозность описаний, классическое изящество стиха иногда удачно скрывают "незатейливое" содержание, откровенные литературные штампы. Первые его опыты не лишены подражательства, круг тем неширок, главным образом это различные описания статичных объектов (сады, парки, фонтаны и скульптуры в них), традиционные для всякого юного поэта "подражания древним" (античные и восточные мотивы). Принципиальная установка на "живописность" изображения выразится у Г. Иванова прежде всего в так называемом "усадебном тексте". Мир его ранней лирики демонстрирует типичные его приметы: описание дома и усадьбы и связанные с этим чувства ностальгии по исчезающей дворянской культуре, идеализация прошлого. Это отнюдь не "приукрашивание" действительности, а отражение особого идиллического

миропонимания на заре XX века, когда духовная ценность определенной культуры определяется осознанием ее скорой гибели. Жизнь идиллии в совсем неидиллическое время – одна из излюбленных тем многих поэтов – современников Г. Иванова. Из всех акмеистов он, пожалуй, был единственным, кто в период ученичества так целенаправленно и точно воспроизводил пасторальный дух русской усадьбы, особое настроение увядания, угасания огромной культурной эпохи, которое, тем не менее, прекрасно в своем умирании. То, что многие критики принимали у Г. Иванова за слащавость и даже пошлость, есть на самом деле живая реализация пасторали.

Термин "пастораль" мы употребляем в широком смысле, как "модальность", особый способ мирочувствования, главным в котором станет декларация гармонии человека и мира, воспевание счастливой жизни на лоне природы, особое умонастроение, некий комплекс эмоциональных представлений (безмятежности, влюбленности, тихой радости, покоя и пр.). В узком смысле это система жанров, точнее, некий метажанр с рядом характерных признаков, проявившийся в разных видах искусства. Н. Т. Пахсарьян указывает на такое разграничение как на исторически сложившееся, когда начинает расширяться сфера применения пастушеской тематики, что было связано с процессом "натурализации пасторали". У истоков такого понимания идиллии стоит, в частности, В. фон Гумбольдт, определивший ее еще и как "известное настроение ума", "способ чувствования", а идиллический человек – это тот, "все существо которого состоит из чистейшей гармонии с самим собою, ... с природой". При этом рождается понятие так называемого "идиллического хронотопа" (М. М. Бахтин) как сочетания человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, как безмятежной патриархальности и замкнутости "тихих" событий в семейном кругу (Н. Т. Пахсарьян). Оговоримся, что термины "идиллия", "пастораль" и "буколика", при учете различных терминологических расхождений у разных авторов, все же используются нами как синонимы.

Интерес к пасторальным жанрам, модальности и отдельным составляющим этой традиции наблюдается практически во всех эстетических системах и художественных направлениях. По справедливому утверждению историка литературы Н. О. Осиповой, анализирующей проблемы развития пасторали в русской культуре начала XX века, пасторальный комплекс является одной из устойчивых метажанровых систем, легко вписывающихся в любое культурно-художественное пространство. Причина такой ее "живучести" во многом объясняется тем, что пасторальные ценности существовали всегда и являлись своеобразным "противоядием" энтропийных процессов в культуре.

Изучение пасторали долгое время находилось на периферии отечественного литературоведения. Т. В. Саськова, анализируя причины неразработанности этой проблемы в нашей литературной науке, приходит к выводу, что это было следствием суммарно-негативных оценок, инерция которых еще не преодолена до сих пор. Ранее, когда эстетическая ценность литературных произведений часто ставилась в зависимость от идеологических конструкций, пастораль воспринималась как низкосортное искусство с

мелкими темами, "лакированным" изображением действительности. Трудность восприятия пасторальности современным читателем и даже исследователем обусловлена еще и тем, что классическое литературное наследие XIX века, занявшись глобальными проблемами, буквально затмило XVIII век, интереснейший культурный период, иллюстрирующий уникальное соединение в рамках пасторали барочных, классицистических, рокайльных, сентименталистских и предромантических стилевых течений.

Актуальной проблема взаимодействия стилей станет в начале XX века, и интерес к пасторали вспыхнет снова совершенно закономерно. В эпоху рубежа XIX-XX веков, когда русская культура, по словам Н. О. Осиповой, вступила на путь мощного синтеза художественного и философского мышления, пастораль оказалась созвучна времени своей идеей возврата к мифологическим культурным моделям. Ситуация надвигающегося хаоса, обострив потребность в гармонии, насущно требовала возврата пасторали на первый план.

В XX веке этой традиции отдали дань А. Белый, М. Кузмин, Вл. Нарбут, Б. Лившиц, Ф. Сологуб. Известны также маскарады К. Сомова, гравюры А. Бенуа, постановки С. Судейкина на пасторальную тематику. Художники Серебряного века, ратовавшие за идею возврата к мифу, дали вторую жизнь "галантному" восемнадцатому веку с его маскарадностью, склонностью к условности, иллюзорности и утонченной чувственности. Получили новую жизнь идиллии, пасторальные элегии и песни, эклоги (характерные для пасторальной традиции жанры), ожила сама атмосфера изысканной театральности, переменчивости настроений, легкой эротичности.

Изучением пасторальности в русской литературе XX века плодотворно занимаются Н. О. Осипова, Л. А. Сугай, Т. Н. Фоминых.

Специальных исследований по проблеме влияния пасторальной традиции на формирование художественного сознания Г. Иванова нами не обнаружено, но большинство литературоведов и критиков отмечали идиллическое восприятие им действительности в раннем творчестве. Думается, отсутствие научного интереса к функционированию пасторального комплекса в поэзии Г. Иванова объясняется как общей литературоведческой тенденцией в этом вопросе, о чем говорилось ранее, так и сравнительно небольшим количеством серьезных работ по его лирике вообще и раннему творчеству в частности.

По нашим наблюдениям, своеобразие преломления пасторальной традиции у Г. Иванова заключается в том, что в его стихах присутствует прежде всего "живописная" пастораль: словесные описания творений художников, работавших в этом жанре, создание собственных идиллических пейзажей в их духе, вообще стремление запечатлеть мир как некую буколическую картинку.

Для проведения параллелей между живописным искусством и словесными изысканиями Г. Иванова воспользуемся очень точной и емкой категорией "экфразиса", восходящей к культуре античности, разрабатывавшейся в эстетике Ренессанса, классицизма, барокко, других художественных систем и ныне активно употребляющейся при анализе межвидовых связей в искусстве, особенно - при описании специфики живописи средствами поэзии. Исследователи по-разному его трактуют. Экфразис известен со времен греко-

римской риторики, там он понимался как "украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает"; характерный пример – описание щита Ахилла в "Илиаде". По нашему мнению, обоснованным представляется суждение современного исследователя Л. Геллера, предлагающего использовать понятие "экфразис" не только в таком узком смысле, но и в более широком, как воспроизведение одного искусства средствами другого.

Русская литература издавна пользовалась экфразисом, перед которым стояли важные художественные задачи. ("Арабески" и "Портрет" Гоголя, "Запечатленный ангел" Лескова, описание картины Клода Лоррена у Достоевского, поэзия постсимволистов). Л. Геллер отличает это понятие от "взаимосвязи искусств" и так называемой интермедиальности. Исследователь последней Ганс Лунд предлагает различать три ее формы: *комбинацию* (взаимодействие литературы и пластических искусств), *интеграцию* (словесные произведения в визуальной форме) и *трансформацию* (предмет изобразительного искусства передается словами). Последняя форма и есть экфразис в узком смысле, в котором мы и намерены его использовать. В более широком смысле о нем говорят как о передаче специфики одного вида искусства средствами другого.

Ролан Барт в связи со своеобразием литературного описания отмечал, что при любом его виде автор сначала мысленно преобразует его в живописный, словно помещая в раму, и потом уже начинает описывать как объект, отделенный от прочего мира границей рамы. То есть описательное слово в литературе изначально экфрастично.

В экфразисе в слово переводится не объект, а его восприятие, не образ картины, а ее видение литератором. Писатель Мишель Бютор, в своих произведениях часто прибегающий к экфразису, резонно подчеркивал, что у картины и ее описания разные логики и динамики.

Нетрудно заметить, что ближайшее акмеистическое окружение Г. Иванова тоже использовало экфразис в своей художественной практике. Для Ахматовой с ним связана прежде всего тема Царского села, описание парков, садов и скульптур в них ("Царскосельская статуя"). Мандельштама отличает пристрастие к описанию архитектурных сооружений ("Айя - София" и "Notre Dame", "Адмиралтейство"). Гумилев любил "писать" "словесные портреты" воображаемых персонажей ("Портрет мужчины", "Царица", "Русалка").

Но у Г. Иванова экфразис играет несравнимо большую роль, чем у его единомышленников по "Цеху поэтов", что видно хотя бы по количеству стихотворений с описаниями скульптур, живописных полотен, архитектурных строений и предметов интерьера. В своем ретроспективизме и экфрастическом стремлении запечатлеть в слове красоту статического объекта он близок именно Ахматовой и Мандельштаму, подтверждая свое акмеистическое "происхождение", но отличается от них ярко выраженным пасторальным началом, для которого экфразис стал оптимальной формой выражения.

Проблемами экфразиса на материале литературы XX века занимались Р. Мних, И. А. Есаулов, Е. Берар, Н. Брагинская, М. Рубинс. Мы, в свою

очередь, предлагаем рассматривать его в контексте ранней лирики Г. Иванова как способ воплощения пасторальности, что еще не входило в спектр литературоведческих изысканий по творчеству Г. Иванова.

Пастораль в XX веке имеет сложную судьбу, так как век, начавшийся кроваво и жестоко, совсем не идиллический, и Г. Иванов не был бы настоящим поэтом, если бы не заметил этого. Пасторальное настроение, роднящее между собой все ранние сборники поэта, осложнено у Г. Иванова иронией, постоянно подвергающей сомнению истинность идиллических идеалов.

Таким образом, в нашем исследовании мы исходим из того, что характерный для ранней лирики Г. Иванова пасторальный комплекс экфразистически выражен и постоянно "корректируется" иронией, что придает идиллической тональности оттенок зыбкости, непрочности, но вместе с тем, превращенный с помощью экфразиса в "произведение искусства", он утверждается и "закрепляется" как культурная традиция и тем самым обеспечивает себе "долгую жизнь".

Наличие идиллической составляющей во всех петербургских сборниках, ряд общих пасторальных примет позволяет нам рассматривать всю раннюю лирику поэта как единый культурный текст, в рамках которого мы отметим определенную эволюцию в интерпретации поэтом пасторали, с учетом изменения качества ее экфразистической выраженности и увеличения доли иронического компонента.

Обозначенный в диссертации подход представляется нам **актуальным**, поскольку обусловлен возросшим в последнее время интересом к творчеству поэтов Серебряного века и к Г. Иванову в частности, а также необходимостью теоретического осмысления некоторых явлений поэтики, сложившихся у отдельных авторов указанного периода в связи с общей культурной установкой на принцип художественного синтетизма (экфразис). Помимо того, в последнее время наметилась явная тенденция к "реабилитации" идиллического как способа мироощущения, продуктивность которого как культурной модели доказана самим временем.

Таким образом, **объектом** нашего исследования является корпус ранней лирики Г. Иванова, все петербургские сборники поэта как единый культурный текст идиллической тональности.

Цели и задачи работы состоят в выявлении пасторальности как единого умунастроения, объединяющего ранние сборники поэта в идейно-тематическое единство; определении своеобразия поэтики экфразиса у Г. Иванова как способа воплощения пасторального начала в рамках "усадебного текста"; изучении механизма его функционирования в ряде интерпретаций поэтом творчества отдельных художников.

Методологической базой служит сочетание сравнительно-исторического и системно-типологического подходов к анализу ранней лирики поэта, которые были научно обоснованы в трудах В. Жирмунского, Ю. М. Лотмана, Л. Я. Гинзбург и др., а также структурно – функциональный принцип, выявляющий элемент художественной системы и его функции, в данном случае это экфразис как способ воплощения пасторальности. Использовался также

принцип структурно – семантического анализа, в частности, в определении специфики цветовой символики в лирике. Важная проблема взаимодействия слова и живописи как видов искусств в художественном мире раннего Г. Иванова обусловила обращение к ряду искусствоведческих и культурологических работ (А. К. Якимович, И. С. Немилова, Ю. К. Золотов, А. Д. Чегодаев и др.), а также к зарубежным авторам (Жермен Базен, Леонард Дж. Нортон). Учтен опыт исследования творчества Г. Иванова российскими и зарубежными учеными (Н. А. Богомолов, Е. В. Витковский, Г. И. Мосешвили, Е. А. Алекова, И. И. Иванова, Н. А. Кузнецова, В. Крейд, Р. Гуль, В. Марков и др.).

Теоретическая значимость работы состоит в изучении своеобразия экфразиса как художественной категории, выявление механизма его функционирования в лирике, а также определение специфики пасторали как особого способа мироощущения конкретного автора.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы в курсе лекций по истории русской литературы (раздел "Русская литература рубежа XIX – XX веков") и на спецкурсах и семинарах по лирике Серебряного века.

Новизна работы, по мнению автора, состоит в том, что ранее пасторальность как главное умонастроение раннего Г. Иванова не была предметом отдельного изучения, равно как и поэтика экфразиса в качестве способа воплощения пасторального начала в петербургской лирике поэта.

Апробация работы. Отдельные положения работы были освещены на аспирантских семинарах, на заседаниях кафедры литературы СурГПИ, в докладах на научных конференциях в Сургуте ("Наука и инновации Ханты-Мансийского автономного округа" (2002); "Модернизация образовательной системы в СурГПИ : поиски и решения" (2003); "Наука и инновации XXI века" (2003); "Проблемы качества образовательной системы СурГПИ: поиски и решения" (2003); "Проблемы учебно-методической и воспитательной работы в вузе" (2003), а также в Москве ("Русская литература в XXI веке" (2004). Материалы исследования отражены в 8 публикациях автора (2002 – 2004 г. г.).

Структура работы: диссертация состоит из двух глав, введения, заключения и библиографии.

Основное содержание диссертации

Во **введении** рассматривается историография вопроса, определяются теоретические положения, ставятся задачи исследования, а также обосновывается научная новизна темы и ее актуальность.

В **первой главе** выявляется своеобразие поэтики экфразиса в ранней лирике Г. И. Иванова: живописный подтекст рассмотрен в рамках "усадебного текста", выявляется роль цветовой символики.

В *первом параграфе* экфразис рассмотрен в контексте "усадебного" пространства. Тесная связь ранней лирики Г. Иванова и живописи очевидна даже при беглом прочтении его петербургских сборников. Часто упоминаются

живописные детали, нередко само слово "живопись", постоянно можно встретить или сравнение "как на картине", или обнаружить его косвенно. Изображаемые персонажи нередко статичны, словно застыли для позирования, показаны на фоне окна, играющего роль своеобразной рамы, на фоне паркового пейзажа, что адресует нас к классическому портрету. В сборниках петербургского периода мы найдем поэтические *пейзаж*, *натюрморт*, *портрет*. С нашей точки зрения, все перечисленные жанры вписаны у Г. Иванова в более крупную систему – так называемый "усадебный текст".

На русской почве он появляется в XVIII веке (поэзия Державина, Хераскова, Львова). Особое пространство помещицкой усадьбы непременно ассоциировалось с Аркадией и, по сути, являлось "разновидностью мифологемы о Золотом веке". К концу XIX века происходит неизбежная ассимиляция усадьбы, а в начале XX века и вовсе происходит ее "отчуждение".

Акмеистическая идея сохранения Культуры в Слове вылилась у молодого поэта в создании особого "усадебного варианта" пасторального топоса, ставшего структурообразующим принципом всех его ранних стихотворных циклов. Все они объединены одной ностальгической тональностью и выглядят как лирическая "прогулка" по уже не существующей усадьбе Русской Культуры (последний цикл "Сады" написан в 1922 году, когда время усадеб закончилось). В поэтической ивановской усадьбе есть и господский дом с соответствующим интерьером и предметами помещицкого быта (с картинами на старых стенах, старинными сервизами и гобеленами), и сад с беседками, скульптурами и неизменным фонтаном, и та неповторимая атмосфера Культурного прошлого, в союзе с настоящим рождающая вечность.

В импровизированной поэтической "картинной галерее" (непременном атрибуте помещицкого дома) Г. Иванова предпочтение в ней явно отдается западноевропейским художникам XVII – XVIII века. Ватто, Лоррен, Гейнсборо, Ван Дейк. Эти имена названы в тексте, а есть и не названные, но незримо в тексте присутствующие – Пуссен, Фрагонар, Буше. Из русских художников встречается имя Галактионова, но прочитываются Кустодиев, Мусатов, Ларионов, Кандинский. Все эти имена объединяет пасторальный модус, в той или иной форме присутствующий в их творчестве и актуализированный Г. Ивановым в контексте собственного мировидения.

По распространенности пейзаж занимает у поэта первое место. Пейзажные экфразисы в этом плане следует отличать от лирических описаний природы: поэт передает словом уже готовую картинку, пользуется набором словесных формул, как это делает художник при копировании полотна, используя ряд цветовых сочетаний оригинала. Важным сигналом того, что перед нами именно экфрастическое описание картины с пейзажем, служит у Г. Иванова литературная или живописная аллюзия. Одним из наиболее цитируемых авторов у поэта является А. С. Пушкин, ставший символом поэтического совершенства для всего Серебряного века и для Г. Иванова в частности, оказавшись потом спасительным для русской эмиграции, оторвавшейся от родной культурной почвы.

Пасторальная деревня всегда имела мощный противовес в виде города как принципиально антиидиллического пространства. Для русской культуры таким городом стал прежде всего Петербург. В самых разных его трактовках писатели и поэты сходились в том, что в нем нет места идиллии. Примером воспроизведения Г. Ивановым экфрастического пейзажа уже в "городском", антипасторальном варианте, может послужить стихотворение сборника "Лампада" "Стучат далекие копыта...", ориентированного на петербургскую тематику Пушкина. Подчеркнуто литературное мышление автора делает пушкинскую аллюзию средством поэтического диалога. Экфрастический пейзаж в данном случае играет роль механизма культурной памяти, призванной творчески преобразовать, пользуясь освоенными культурными знаками.

В недрах пасторального пространства у Г. Иванова рождается противодействующая сила, стремящаяся разрушить топос изнутри. Но поэт говорит не о трагедии гибели деревни, которая явственно ощутима, например, у И. Бунина; благодаря общей ностальгической тональности антиидиллический Петербург у Г. Иванова удивительным образом приобретает пасторальные приметы, он мил и дорог автору своей принадлежностью прошлому. Внутренний драматизм снимается тем, что и то, и другое помещено у поэта в пространство культуры. По Г. Иванову, это единственная возможность примирить идиллию с неидиллическим временем.

В этом поэт оказывается близок художникам "Мира искусства", для которых ретроспективизм станет основополагающим принципом. Именно у представителей этого творческого объединения культ Петербурга и Пушкина как его наиболее типичного представителя является логическим продолжением воспевания усадебной культуры (ретроспективы К. Сомова, исторические пейзажи А. Бенуа, петербургская тематика Е. Лансере и пр.). Картины мирискусников, равно как и раннюю лирику Г. Иванова, отличает бесконфликтность, нарочитый эстетизм, декоративность, пренебрежение социальной и психологической проблематикой. Художников и поэта роднит еще и интерес к русскому XVIII веку, к театру и маскараду. Тема влияния этого объединения на творчество Г. Иванова стоит за рамками нашего исследования, оговоримся только, что, с нашей точки зрения, связь между ними скорее не историческая, а **типологическая**: они одинаково мыслят, так как воспитаны одним временем.

Другим живописным жанром, который экфрастически осваивается Г. Ивановым, является натюрморт. Идиллическая тональность вносит умиротворяющую ноту в экфрастический натюрморт барочного происхождения, отличающийся внутренним драматизмом ("Ваза с фруктами", "Как я люблю фламандские панно...").

Жанр портрета тоже достаточно широко представлен в ранней лирике Г. Иванова. Прежде всего, это семейный портрет. В описаниях поэтом родовитых предков мы найдем автобиографические моменты, но важным для Г. Иванова станет не это, а опять-таки восприятие подобных портретов как эстетических объектов, которые с помощью поэтики экфразиса он воплощает в слове. Г. Иванов создает свою "галерею", где портреты прославленных предков

соседствуют с картинами великих художников: они в контексте "усадебного мифа" приравнены своей принадлежностью к ушедшей культуре. В частности, в стихотворении "Беспокойно сегодня мое одиночество..." автор обращается к жанру романтического портрета, ориентируясь на опыт Н. В. Гоголя в его повести "Портрет". Представлены также парадный портрет в классицистическом духе ("Когда луны неверным светом...") и сентиментальный портрет в духе В. Л. Боровиковского и Д. Г. Левицкого, генетически связанный с первым, где сановные лица изображались в домашней обстановке, "у камелька" ("Зеленый фон – немного мутный..."). Наиболее интересен у Г. Иванова рокайльный портрет, напоминающий полотна французских художников Фрагонара и Буше, типичных представителей живописи рококо, интерпретирующей пастораль в игриво-фривольном духе ("Она застыла в томной позе...", "Из облака, из пены розоватой..."). Подобные портреты оваяны у Г. Иванова налетом легкого эротизма, флирта на лоне природы, мотивом подглядывания, любовной игры, свойственные этому стилю. К типу рокайльного портрета примыкает так называемый жанр "галантной сценки", где изображались дамы и кавалеры на прогулке в парке, порой в весьма пикантных ситуациях; главным в этом весьма распространенном жанре стал мотив любовной игры. Его экфразистический вариант находим у Г. Иванова. В стихотворении "Сквозь зеленеющие ветки..." игра в теннис юной пары превращается в любовную игру, влюбленных тянет в беседку, которая "полна прохладной тишиной". Имеется и русский "усадебный" вариант подобных свиданий в пасторальном духе: на фоне буколического пейзажа за юной крестьянкой подглядывает некий условный охотник, и все это подано в характерном для поэта ироническом ключе ("Вот роща и укромная полянка..."): рокайльные детали сочетаются с явными русизмами (сарафан, клюква в кузовке). "Усадебный вариант" у Г. Иванова предполагает некоторую лубочность в разработке рокайльной тематики. Подобный механизм "русификации" стиля французского рококо еще не раз встретится у поэта, в частности, в интерпретации "кустодиевской" темы, о чем пойдет речь в следующей главе.

"Усадебный текст", прочитываемый во всем петербургском творчестве поэта, определяет его интерес не только к картинам, но и к отдельным бытовым предметам; весь интерьер дома является в ранней лирике Г. Иванова своеобразным текстом, нуждающимся в прочтении. Мебель, гобелены, сервизы - все символизирует уходящую эпоху "дворянских гнезд", былую роскошь и величие ("Кофейник, сахарница, блюдца...").

Поэтика экфразиса в ранней лирике Г. Иванова обладает рядом особенностей: это и акцент на статичности описания как стремление "запечатлеть картинку" в слове, и интерес к детализации, и содружество разных стилей, и общая пасторальная настроенность, их объединяющая. Кроме того, экфразис "вписан" у Г. Иванова в "усадебный текст", что придает первому ностальгическую тональность, переводит разговор о нем в плоскость не только литературно – живописных, но и общекультурных взаимодействий.

Во *втором параграфе* доказывається, что цветовая символика становится у Г. Иванова одним из основных проявлений экфразиса. Поэт настойчиво подчеркивает родство поэтического слова и кисти художника. Подобно ей, слово способно отразить не только разнообразнейшие цветовые оттенки, но и передать тончайшие оттенки чувств, возникающие при созерцании пейзажа. Цвет у Г. Иванова создает в лирическом тексте определенное настроение, колористическая тональность служит знаком эмоциональных переживаний ("только край земли румянит туч *закатная* тревога" и т. д.). Мир, ощущаемый в красках, выдает в Г. Иванове истинного художника, для которого жизнь полна цвета. Стихотворения сборника напоминают живописные полотна: такой своеобразный вариант синтеза двух видов искусств позволяет обогатить наше восприятие художественного мира поэта. Живописные приемы и ассоциации, реализуясь в слове, демонстрируют поистине уникальные возможности последнего. Перед нами не просто словесные картины, это *звучащие* и *осязаемые* полотна, где переданы все возможные способы восприятия мира человеческими органами чувств. По Г. Иванову, преимущество слова заключается в том, что им можно передать все, что составляет человеческий кругозор, поэт апеллирует непосредственно к нашему воображению, активизируя тем самым зрительные, слуховые и кинестетические ощущения.

Подлинное поэтическое мастерство Г. Иванова состоит в том, что, последовательно и скрупулезно воплощая в жизнь акмеистическую идею "материализации" Слова, он остается при этом настоящим поэтом. В более ранних сборниках он часто балансирует на грани подражательства и эпигонства, порой его стихи откровенно неудачны, о чем свидетельствует его стремление в последующих редакциях избавиться от подобных текстов. Связь поэзии с живописью, осуществленная через экфразис, в ранних стихотворениях иногда выглядит нарочитой, в них экфразис чаще встречается в "чистом виде", как описание картин на стене помещицкого дома или сервиза на столе. В последующих сборниках экфразис словно растворяется в поэтической ткани, трудно понять разницу между экфрастическим и литературным пейзажем, грань между картиной и реальностью становится предельно зыбкой (особенно это заметно в "Садах"). Г. Иванов словно играет планами: искусство и жизнь не имеют для него как для человека Культуры четкой границы, и качественно изменившийся экфразис тому яркое подтверждение.

Во **второй главе** определяется влияние творчества ряда художников на раннюю лирику Г. Иванова (западноевропейских Ватто, Ван Дейка, Лоррена и Гейнсборо и русского Б. Кустодиева) в контексте поэтики экфразиса как способа воплощения пасторальности.

Первый параграф освещает творческий диалог Г. Иванова и Ватто. Пасторальная тональность стала главным критерием отбора Г. Ивановым круга художников для их лирической интерпретации. Экфразис, воплощая идиллическое мировидение поэта в зримых словесных формах, демонстрирует "многоликость" и "многогранность" этих форм, их зависимость от "исходного материала" – художественного наследия определенного художника. В картинах разных авторов поэт находит для себя ту составляющую, которая наиболее

близка его собственному мироощущению, таким образом сближая совершенно разноплановых и "далеких" друг от друга художников. По степени влияния главным и наиболее "экфрастически узнаваемым" в поэтической интерпретации Г. Иванова можно считать Жана Антуана Ватто, французского художника XVIII века. По признанию самого поэта, "...Легкой кистью Антуан Ватто / Коснулся сердца моего когда-то...".

Название его первого сборника "Отплывте на о. Цитеру" совпадает с названием известного полотна художника. По словам В. Крейда, "главным компонентом творческой манеры в "Отплывти..." станет декоративность, стилизация, ретроспективность, грациозный, но наивно-простодушный вкус, напоминавший некоторых художников "Мира искусства". Творческое видение мира у художника и поэта во многом оказывается созвучным. Оба жили в эпоху рубежа веков, пронизанную атмосферой ожидания новых открытий, оба отличались ироничностью и тонким вкусом, творения обоих изысканны в художественном плане, обладают чувством "светлого катарсиса", окрашенного, тем не менее, рефлексивной меланхолией (А. К. Якимович), оба воплотили в творчестве идею прекрасного прошлого, но с ощущением какой-то смутной тревоги, предчувствия и ожидания. Кроме того, их сближает и эстетическая игра с установкой на "узнавание пасторального". Ряд стихотворений Г. Иванова отчетливо соотносится с полотнами художника ("На острове Цитере", "Мечтательный пастух" и др.). Влияние Ватто определяет в его лирике особую мягкость красок, сглаженность письма, общее настроение легкой грусти. Ватто по типу мировидения принадлежит к культуре рококо, которая "парадоксальным образом сочетала стилизованность с бесстильностью, непосредственность с литературностью, естественность с игрой, трезвость с поэтичностью" (Н. Т. Пахсарьян). Лирика Г. Иванова представляет собой интереснейший образец влияния рококо на культуру XX века, которое на данный момент мало исследовано в отечественном литературоведении. Рокайльные приметы в его стихах связаны большей частью именно с влиянием творчества Ватто.

Для художника рококо главным станет сфера частной жизни, отказ от вселенского мировидения, он "чуждается не серьезных размышлений о бытии, а скорее, идеализированного, патетического представления о нем, отталкивается не от рефлексии, а ложного глубокомыслия официальных истин" (Н. Т. Пахсарьян). Поэтому рокайльному художнику во многом свойственен ироничный взгляд на мир, снисходительное отношение к слабостям человека, когда его "телесная" составляющая порой властно напоминает о себе. Земная природа человека постоянно подчеркивается, что объясняется не отказом от "духовной" составляющей, а поиском новых форм жизни.

Картины Ватто предназначались в основном для интерьерного убранства дворцов, он работал на заказ, но это не отменяет их художественной ценности. У Г. Иванова рокайльная ориентация на интерьер выразилась в "усадебном тексте", где поэтические картины расположены на стенах импровизированного дворянского дома. Природа наделяется у Г. Иванова атрибутами аристократического быта, она откровенно декоративна, причудливо украшена и

своей утонченностью и изысканностью напоминает рокайльный интерьерный декор. "Игра в Аркадию" носит у Г. Иванова иронический привкус: традиционный для XVIII века жанр "галантных празднеств" переосмысливается поэтом на русском материале. В стихотворении "О, празднество на берегу, в виду искусственного моря..." имеется прямая отсылка к имени художника: "О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов". Автору мил и дорог дворянский быт, наивный и порой нелепый в своем подражании просвещенной Европе, но принадлежностью к прошлому уже ставший фактом культуры: "Дворяне русские, люблю ваш доморощенный Версаль". В последней строке стихотворения экфразис связывает литературный и живописный подтексты: "Запечатлел его поэт и живописец крепостной". Они, будучи объединенными пасторальной модальностью русской усадьбы, рожают ивановский вариант "культурного прошлого": утонченно - ироничного, с идиллическим привкусом и легким французским налетом, не теряющего своей изысканности от соседства с родным грубовато-русским.

Роднит Г. Иванова и Ватто также трактовка театральной темы. Театрализация жизни, идея проживания ее как пьесы по заданному сценарию сближает их как представителей порубежных эпох. Сюжеты маскарада, веселой игры в интерпретации Ватто осложнены ощущением тревожной и неустойчивой беззаботности, у Г. Иванова подобное чувство внесено литературным контекстом – аллюзией на театральную тему у А. Блока, известную своим драматизмом.

Поэт играет культурными кодами, собирает свою причудливую мозаику из литературных и живописных аллюзий, создает единый текст культуры, где все знаки и коды равноправны и взаимно влияют друг на друга. Соединение совершенно различных по своей эстетической природе культурных символов становится возможным благодаря общей пасторальной тональности, в которую окрашивается любое явление культуры, попавшее в поле зрения поэта. Идиллическая составляющая в театральной теме у Г. Иванова явно рокайльного происхождения, он усвоил ее через живопись Ватто, у которого она играет важнейшую роль. Экфразис помогает нам сопоставить картины художника и поэтические тексты и определить несомненное сходство их мировидения, где органично сочетаются пастораль и ирония, принятие мира в его гармоничности и легкая насмешка над ним, понимание несовершенства человеческой природы. "Интерьерность" полотен Ватто адекватна камерности поэтических тем Г. Иванова, умиротворенности его ранней лирики и в тоже время ироничности, не дающей впасть в слащавость и жеманность.

В дальнейших сборниках влияние Ватто на поэтику Г. Иванова ослабевает, в "Садах" его почти нет. Ватто остается для поэта прекрасным воспоминанием, он благодарен ему за соприкосновение с глубоким искусством; опыт видеть мир глазами художника существенно обогатил его внутренне. Нежные краски Ватто, его ироничность и пронизательность, тонкая игра чувств, пасторальная настроенность способствовали развитию прекрасного художественного вкуса у поэта.

Во *втором параграфе* рассматриваются поэтические интерпретации Г. Ивановым других художников: Т. Гейнсборо, К. Лоррена, Ван Дейка, Б. Кустодиева. Совокупное влияние их творчества на мировосприятие раннего Г. Иванова не сравнимо с влиянием Ватто, но, тем не менее, анализ их поэтической интерпретации дает возможность увидеть новые грани пасторальной составляющей в петербургской лирике поэта и пронаблюдать за метаморфозами экфразиса как способа ее воплощения. Экфразис в данном случае демонстрирует ослабевание тесных живописно-поэтических связей, сложившихся в лирике Г. Иванова в связи с картинами Ватто, это уже стихи "по мотивам", содержащие ряд ярких примет - "маркеров", по которым художник и узнается; кроме того, упоминается его имя как сигнал подключения живописного контекста ("О, легкие создания Генсборо...", "мечтательные закаты Клод Лоррена", "Ван Дейка облики"). Экфразис в прямом своем значении уже практически не встречается, снят акцент на имитации живописного полотна, нет точных соответствий картин и стихотворений, поэт рассчитывает на общую эрудицию читателя в узнавании творений мастеров.

С живописным контекстом в подобных стихотворениях активно взаимодействует словесный. Например, представление Г. Иванова о Гейнсборо, английском сентименталисте и предромантике, откровенно литературно ("Я вспоминаю влажные долины..."). Характерное имя "Алина", "соломенная шляпка", "две розы", "шаль", что встречаются в тексте, – все это ассоциативно связано с сентиментально романтическими веяниями в русской поэзии. Важно, что, контаминируя живописные и литературные детали, поэт по-своему осуществляет тот самый синтез искусств, о котором мечтали символисты. В творчестве английского живописца подчеркивается мечтательность, нега, устремленность в мир воображения, что позволяет поэту слить в единое целое ассоциации, связанные и с его полотнами, и с топикой русской идиллической лирики. Перед нами столкновение драматизированной шотландской темы, которая остается за пределами текста, с литературной несерьезностью, облегченностью и даже шутливостью альбомных жанров, ассоциативно связанных с указанным женским именем. В интерпретации поэта английский художник несколько "русифицируется", усиливается пасторальная составляющая в его творчестве, чем он и становится особенно близок Г. Иванову.

Клод Лоррен, французский художник, известный прежде всего своими классицистическими морскими пейзажами и картинами на религиозные сюжеты, дебютировал с изображением сельские видов. Идиллическая "направленность" его живописи состоит в том, что, изображая исключительно классический пейзаж, он дает ему идеализированную интерпретацию: за некоторым исключением, пейзажи лорреновских картин всегда воображаемые. В интерпретации Г. Иванова Лоррен тоже вписан в идиллический контекст ("Как я люблю фламандские панно...", "Моя любовь, она все та же..."). Как и в случае с Гейнсборо, литературные детали незаметно вплетаются в словесный пейзаж. Типичный романтический "набор" в стихотворениях соотносим явно не с Лорреном, а с морской тематикой Байрона в его интерпретации ближайшим

творческим другом Г. Иванова Н. Гумилевым. Причудливое сочетание двух противоречащих друг другу мировоззренческих систем у поэта оказывается вполне возможным. Г.Иванов несколько драматизирует пасторальную умиротворенность живописца романтическими "включениями", "пиратские" мотивы придают им новое звучание, нарушающее эффект неземной гармонии, позволившей в свое время Ф. М. Достоевскому увидеть в лорреновских пейзажах картины Золотого века.

Идиллическая тональность в творчестве фламандца Ван Дейка, предшественника Лоррена и Гейнсборо, слабо угадывается, но Г. Иванов умело актуализирует ее, "размещая" в своей воображаемой "галерее" словесные эквиваленты типичных барочных портретов художника рядом с сентименталистами и романтиками ("В саду инфанты").

Б. Кустодиев для Г. Иванова олицетворяет пасторальное мировидение на русской почве. Имя художника у поэта не упоминается, в отличие от других художников, но "свое родное" угадывается сразу по набору характерных примет. В стихотворении Г. Иванова "Еще молитву повторяют губы..." легко "прочитывается" кустодиевский гедонизм и сочность красок. В качестве литературного контекста выступает стихотворение Г. Р. Державина "Евгению. Жизнь Званская". Кустодиевская идеализация купеческой жизни органически соединена с державинской просветительской идеологией в ее бытовом варианте: поэт "изображает идеалы "золотого века" не в условных стилизованных образах пастухов и пастушек, сатиров и нимф, а воспроизводит конкретные реалии жизни дворянской усадьбы" (Е. П. Зыкова).

Купеческий мир постоянно двойится у Г. Иванова, то поворачиваясь к читателю своей неприглядной "торгашеской" стороной и зачастую откровенным лицемерием и пошлостью, то обнаруживая свою неизъяснимую прелесть самой принадлежностью к архаическому миру народного быта. "Державинская" линия отсылает нас к подлинной идиллии, искреннему любованию природной гармонией и возможностью человека приобщиться к ней. Собственно "ивановская" линия вносит свои коррективы: неизбежной спутницей гармонии в XX веке становится ирония,; такая своеобразная "прививка" спасает идиллию от разрушительного цинизма наступившего жестокого времени.

Экфразис, носящий у Г. Иванова пасторальный оттенок, словно микширует очевидную и понятную разницу в мировосприятии художников, относящихся к разным временным эпохам, приводит их к общему знаменателю. Они стали для поэта культурным явлением прошлого, что многократно повышает их ценность, он находит в них нечто общее, близкое собственному мироощущению. На наших глазах рождается оригинальный "живописно - литературный центон", где в качестве "подмалевка" (или фундамента, говоря архитектурным языком) выступает идиллическое начало. То есть выбор упомянутых живописцев не случаен, круг имен обусловлен глубинной внутренней их близостью, может быть, не столь очевидной, но Г. Иванов, пользуясь экфразисом, подводит нас к этой мысли.

Сопряженный с живописным литературный контекст реализует у Г. Иванова синтез искусств, одну из центральных идей культуры Серебряного века, ярко и зримо: экфразис в данном случае оказался наиболее адекватной формой его выражения.

В **заключении** подводятся итоги исследования, намечаются дальнейшие перспективы изучения лирики Г. Иванова.

В своем обращении к живописи Г. Иванов не просто находит параллели литературы и этого вида искусства - перед нами интересная и очень плодотворная попытка осуществления нового синтеза искусств, провозглашенного в свое время символистами и реализованная поэтом в рамках акмеизма. У Г. Иванова синтез именно акмеистического толка, сохраняющий примат Слова, ибо его творения при всем богатстве живописных параллелей остаются поэзией. Г. Иванов включает живопись в систему поэзии, его лирику пронизывает вера в безграничные возможности поэтического слова.

Пасторальный модус, во многом определяющий настрой ранней лирики Г. Иванова, таким образом, уравнивает как живопись и слово, так и различные художественные стили, сглаживает исторически сложившиеся между ними противоречия, "примиряет" их в едином пространстве культуры.

Способом воплощения пасторальности станет у Г. Иванова экфразис как наиболее адекватная форма передачи взаимодействия поэзии и живописи. Поэт разрабатывает словесные формулы для передачи живописного изображения, трехмерного по своей сути, являющегося копией действительности, на плоскость листа, чтобы затем оно возникло уже в мыслях читателя, став тем самым уже "копией копии".

Экфразис как категория, реализующая перевод специфических черт живописи в ранг словесного творчества, претерпевает у Г. Иванова качественную метаморфозу. Поначалу, следуя акмеистическим установкам, поэт почти буквально переводит живописный объект в поэтическую форму, экфразис, в привычном понимании термина, встречается достаточно часто: это узнаваемые описания скульптур, картин и предметов интерьера. Связь с "оригиналом" еще очень сильна, словно поэт не может от него отступить. Целью на данный момент для поэта является точное и скрупулезное "копирование" в словесной форме культурных объектов. Далее поэт обретает свободу пера, и, чувствуя рост собственного поэтического самосознания, начинает активно демонстрировать фактически безграничные возможности слова как универсального знака. Экфразиса в привычном понимании в последующих сборниках становится все меньше, это уже не собственно описания, а некие умозрительные полотна: теперь поэт не нуждается в "оригинале", тенденция к подражательству сменяется желанием сказать миру собственное слово.

В поздней лирике пасторальность уступит место экзистенциальному осмыслению действительности. Связанный с идиллическим началом экфразис практически перестанет проявлять себя в зрелых стихах, но их тесный союз в ранней лирике окажется, в целом, весьма продуктивным для дальнейшего формирования поэтического сознания у Г. Иванова.

В качестве перспективы исследования обозначим возможность рассмотрения экфразиса как аспекта поэтики в лирике Г. Иванова 10-20-х годов XX века, определить ряд других его функций в контексте раннего творчества поэта. Кроме того, представляет интерес дальнейшая судьба пасторали в ее экфразической выраженности в поздней лирике Г. Иванова, а также дальнейшие метаморфозы самого экфразиса. Проблемным является вопрос о соотношении экфразиса и интертекста в широком смысле, не только как межтекстуального, словесного взаимодействия, но и как проявления синтеза искусств. Пасторальность – не единственная характерная примета ранней лирики поэта; перспективно рассмотреть и другие ее приметы, явившиеся истоками творчества Г. Иванова.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

1. Пушкинский мотив "мороз и солнце" в стихотворении Г. Иванова // Модернизация образовательной системы в СурГПИ : поиски и решения : сб. тез. докл. седьмой отчет. конф. преподавателей, аспирантов и соискателей ин-та. – Сургут, 2003. – С. 230–232.
2. Пушкинская цитата в ранней лирике Г. Иванова // Творческая индивидуальность писателя. - Сургут, 2003. – С.285-288.
3. Цитата в поэтическом сознании Георгия Иванова: к постановке проблемы // Наука и инновации Ханты-Мансийского автономного округа : сб. тез. докл. на третьей окр. конф. молодых ученых ХМАО. - Сургут, 2002. – С. 36–39.
4. Пасторальные мотивы в ранней лирике Георгия Иванова // Наука и инновации XXI века : сб. тез. докл. на открытой окр. конф. молодых ученых. - Сургут, 2003. – С. 92–97.
5. О тютчевском подтексте в стихотворении Г. Иванова "Водомет" // Сб. докл. на науч.-практ. конф. СурГПИ 14-15 ноября 2003 г. – Сургут, 2003. – С. 54–56.
6. Семантика романтического сада в сборнике Г. Иванова "Сады" // Проблемы качества образовательной системы СурГПИ : поиски и решения : сб. тез. докл. на восьмой отчет. науч. конф. преподавателей, аспирантов и соискателей ин-та. – Ч. 1. - Сургут, 2003. - С. 125–128.
7. Изучение лирики Серебряного века как средство реализации диалога культур в рамках современного университетского образования (на примере поэзии Г. Иванова) // Проблемы учебно-методической и воспитательной работы в вузе : сб. докл. на второй межрегион. науч.-практ. конф. - Сургут, 2004. – С. 114–117.
8. Пастораль как текст культуры в ранней лирике Г. Иванова // Пасторали над бездной : сб. науч. тр. – М., 2004. – С. 86–92.