



**Пшидаток Амир Рашидович,**

Преподаватель литературы в онлайн-школе «Фоксфорд», Краснодар

## **ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ АВАНГАРДА В ПОЗДНЕЙШЕЙ ЛИРИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА**

**Аннотация:** данная статья выявляет типологические черты авангардной поэтики в позднейшей лирике Георгия Иванова 1940-1950-ых годов. Отмечена кардинальная трансформация всех уровней художественной системы: ритмика, эвфония, лексика, интертекстуальность, ритмика, пафос, авторская субъектность. Статья содержит литературоведческий анализ конкретных текстов, иллюстрирующий теоретическую концепцию.

**Ключевые слова:** Георгий Иванов, лирика, авангард, нигилизм, антиэстетизм, деконструкция.

Георгий Иванов вновь начал публиковать стихи ещё в конце Второй Мировой войны, то есть его молчание длилось не более 6 лет. Это относительно немного: его извечный оппонент Владислав Ходасевич умер в 1939 году, так и не вернувшись к поэтическому творчеству после публикации цикла «Европейская ночь» в 1927, Дмитрий Кленовский (высоко ценимый Ивановым поэт второй волны Русской эмиграции) не писал четверть века (с конца 1910-ых до середины 1940-ых).

Однако возврат Георгия Иванова к литературной деятельности совсем не означал выхода из творческого кризиса, наоборот, его позднеэмигрантская лирика, по словам Н. А. Богомолова, «создала какую-то новую точку отсчета для всей вообще русской поэзии. Никогда ранее не удавалось ей заглядывать так глубоко в тоску и беспросветность человеческого бытия» [1]. Однако качественное изменение мировоззрения поэта кроется не только в признании



бессмысленности человеческого существования, но и литературных форм как таковых. Он начинает постоянно декларировать нелепость и вымученность искусства: оно не дарит человеку умиротворения, наоборот, в нем с большей остротой чувствуется условность всех аксиологических систем и нравственных ориентиров человечества.

По сути, Георгий Иванов в своей послевоенной лирике предпринял опыт тотальной деконструкции всех традиционных эстетических категорий (пафос, картина мира, высказывание, культурологический контекст и т. д.). Это беспрецедентный опыт для русской литературы (хотя он близок творчеству обэриутов, в первую очередь, Даниила Хармса и Александра Введенского, но о них Иванов не мог ничего знать), но Иванов, вероятнее всего, был знаком с опытами западноевропейских авангардистов («Улисс» Джеймса Джойса, стихи и проза Гийома Аполлинера и т. д.) или их предтеч (драматическая трилогия о короле Убю Альфреда Жарри (1890-ые), «Песни Мальдорора» Лотреамона (1860-ые) и др.).

Все исследователи называют главной чертой стихотворений Иванова этого периода полифонизм. Авторский голос растворяется в многочисленных, ничем не мотивированных цитатах, реминисценциях, пародиях (и даже автопародиях), вызванных лишь случайными совпадениями интонации и звукописи, нередко каламбурами. Естественно, при подобной интертекстуальности невозможно говорить о каком-либо целостном и связном высказывании, заключенном в тексте. Оно, скорее, выносится за его рамки, или, даже становится общим впечатлением о тексте. Фактически, «акмеисту» Иванову стала свойственна модальность наиболее радикальных литературных группировок начала века (кроме вышеназванных обэриутов, это ещё дадаисты, футуристы, сюрреалисты и др.).

Полифонизм был свойственен его лирике ещё в тридцатые годы и вызывал недоумение и даже раздражение современных ему критиков. Владислав Ходасевич в рецензии на сборник «Отплытие на остров Цитеру»



(1937) именуется Георгия Иванова «переимчивым», несамостоятельным автором, в его стихах-«копиях», нет «ничего, кроме случайной реминисценции». Автор «Отплытия на остров Цитеру», по Ходасевичу, заимствует «не материал (как в приведенном стихотворении), а стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора – именно то, что повторения не хочет и в повторении не нуждается. Иными словами – заимствует то, что поэтам, которым он следует, было дано самой природой и что у них самих отнюдь не было ниоткуда заимствовано. Так, для более ранних стихотворений Иванова характерен стиль и звук Кузмина, Ахматовой, Гумилева, реже – Осипа Мандельштама, Сологуба, может быть – Потемкина» [3, 422]. Ходасевич прозорливо замечает, что Иванов заимствует элементы поэтики «излюбленных» авторов. По сути, та же ситуация будет и в 40-ые и 50-ые годы: вторичные тексты принадлежат любимым авторам Иванова (Александр Пушкин, Михаил Лермонтов, Александр Блок и др.) и даже ему самому, но теперь они наделены резко отрицательной коннотацией.

Одной из характерных особенностей позднеэмигрантской лирики Георгия Иванова становится заведомо антиэстетическое отношение к действительности. В этот период творчества появляется много описательных стихотворений, в которых объекты окружающего мира становятся пустыми оболочками, лишенными метафизической глубины («вещами», как бы сказал Роб-Грийе). Мир предельно примитивизируется, становится одномерным. Сознание лишь «регистрирует» отдельные вещи, лишенные какой-либо глубинной связи друг с другом. В особенности ярко это мироощущение выражено в цикле абсурдистских стихов «Rayon de Rayonne» (нелепо даже его название: на русский его можно перевести и как «искусственный свет», и как «отдел синтетических тканей в универмаге»), где «скука мирового безобразья» выражена в нелепых комбинациях и столкновениях окарикатуренных явлений и обыденных сущностей. Следующее стихотворение вполне можно считать программным в этом отношении:



Портной обновочку утюжит,  
Сопит портной, шипит утюг,  
И брюки выглядят не хуже  
Любых обыкновенных брюк.

А между тем они из воска,  
Из музыки, из лебеды,  
На синем белая полоска –  
Граница счастья и беды.

Из бездны протянулись руки:  
В одной цветы, в другой кинжал...  
Вскочил портной, спасая брюки,  
Но никуда не убежал.

Торчит кинжал в боку портного.  
Белеют розы на груди.  
В сияньи брюки Иванова  
Летят и – вечность впереди.

Лексика стихотворения снижена, прозаизирована («обновочка», «утюжит»). За счет смешения бытийных категорий и бытовых предметов создается комический эффект. Как и ранее, Иванов использует поэтические штампы романтизма, но теперь они не символизируют всю полноту земной жизни, а являются такими же пустыми объектами внешнего мира, лишенного цельности и системности. Даже личность поэта становится одной из «вещей» этого разрушенного, абсурдного мира. Образ сияния пародиен, лишен поэтичности и трагического пафоса, становится симулякром.



Георгий Иванов коренным образом трансформировал всю систему художественных средств своей послевоенной лирики, в особенности сильно это заметно в фонетической организации текста: вместо пленительной музыки (пусть часто перенятой у других поэтов) появляются навязчивые песенные мотивы, какофония. Лексика нарочито снижается, слова «уплощаются», теряют богатые семантические поля, из концептов превращаются в симулякры. Основным типом пафоса становится желчная ирония, издевка над традиционным для поэзии восторженным и трагичным отношением к жизни. Все эти черты ярко проявлены в стихотворении «Пейзаж»:

Перекистью водорода  
Обесцвечена природа.

Догорают хризантемы  
(Отголосок старой темы).

Отголосок песни старой –  
Под луной Пьеро с гитарой...

Всюду дрема. Всюду убыль.  
Справа Сомов. Слева Врубель.

И, по самой серединке,  
Кит, дошедший до сардинки.

Отощавший, обнищавший,  
Сколько в прошлом обещавший!

В – до чего далеко – прошлом,  
То ли звездном, то ли пошлом.



В стихотворении также присутствует откровенно издевательское отношение к Серебряному веку, если раньше Иванов четко разделял творческий порыв и ориентированную на обывателя фронду, то в данном тексте все смешано в единый «мусор некому не нужного искусства», как говорит автор в поэме «Распад атома».

Как и в ранние периоды творчества, основание дисгармоничного мироощущения Георгия Иванова заключается в конечности отдельной человеческой жизни. Однако теперь поэт пишет об этой «вечной теме» с эпатирующей развязностью: с отвратительной и опостылевшей жизнью лирического героя связывает лишь инстинкт самосохранения, поэтому смерть становится уже чем-то обыденным (для описания поэт использует просторечную лексику):

Все чаще эти объявления:  
Однополчане и семья  
Вновь выражают сожаленья...  
«Сегодня ты, а завтра я!»

Мы вымираем по порядку –  
Кто поутру, кто вечерком.  
И на кладбищенскую грядку  
Ложимся, ровненько, рядком.

Невероятно до смешного:  
Был целый мир – и нет его...  
Вдруг – ни похода ледяного,  
Ни капитана Иванова,  
Ну абсолютно ничего!



Традиционное поэтическое высказывание о нивелировании всех человеческих заслуг в смерти Иванов выражает очень эффектно с помощью обыгрывания своей распространенной фамилии. Подобное циничное отношение к смерти явно свидетельствует об ориентации поэта в своей модели жизнотворчества на французских «проклятых» поэтов-символистов (о чем свидетельствует и Ирина Одоевцева во втором томе своих воспоминаний «На берегах Сены» [2]), в первую очередь, на Шарля Бодлера, хотя подобную модель истории литературы навязывают множеству поэтов разных эпох и стран, начиная с Франсуа Вийона.

Дальнейшее развитие в этот период получила и другая тема поэзии Иванова 30-х годов – утрата объектами внешнего мира своей автономности. Но если раньше они просто разрушались («рассыпается пылью гранит»), то на данном этапе творчества реализуется мотив трансформации (перевоплощения) во времени или в опосредованном (зеркалом, гладью воды и т. д.) изображении (как было сказано выше, все предметы внешнего мира становятся в позднеэмигрантской лирике поэта «пустыми оболочками»). Иванов даже один из своих сборников назвал в соответствии с этим мотивом – «Портрет без сходства». Программным в этом отношении можно считать следующее стихотворение:

Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,  
А только в неизбежность пораженья.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,  
А в пепел, что остался от сожженья



Игра судьбы. Игра добра и зла.

Игра ума. Игра воображенья.

«Друг друга отражают зеркала,  
– Взаимно искажая отраженья...»

Мне говорят – ты выиграл игру!  
Но все равно. Я больше не играю.

Допустим, как поэт я не умру,  
Зато как человек я умираю.

Мироздание в данном стихотворении символизирует отражающие друг друга зеркала: оно лишено самодостаточности и цельности, а является лишь результатом игры бессмысленных впечатлений в человеческом сознании. Такими же произвольными условностями являются бинарные оппозиции, составляющие основу человеческой картины мира: добро – зло, восторг – разочарование («музыка – пепел»). Интересно отметить как разнится отношение к игре как философской категории у Георгия Иванова и его извечного оппонента Владимира Набокова (резко отрицательное у первого, и безусловно положительное у второго).

Многократно декларированное Ивановым ещё в лирике 1910-ых–1920-ых осознание претворения человека в материю, растворения сознания в окружающей действительности приводит к построению картины мира в позднейших стихотворениях, где все сущности признаются условными, постоянно трансформирующимися друг в друга. Это ярко выражено в следующем стихотворении, которое Ирина Одоевцева считала лучшим у своего мужа:





Мелодия становится цветком,  
Он распускается и осыпается,  
Он делается ветром и песком,  
Летящим на огонь весенним мотыльком,  
Ветвями ивы в воду опускается...

Проходит тысяча мгновенных лет,  
И перевоплощается мелодия  
В тяжелый взгляд, в сиянье эполет,  
В рейтузы, в ментик, в «Ваше благородие»,  
В корнета гвардии – о, почему бы нет?..

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.  
– Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,  
Серебряными шпорами звеня.

Также в послевоенный период магистральной в творчестве Иванова становится тема катастрофичности человеческой истории, случайности возникновения и гибели человеческой цивилизации. Эта тема не нова для русской поэзии: она широко представлена у Федора Тютчева и Евгения Баратынского. Но если у романтиков «Последний катаклизм» – нерукотворный, независимый от человека, то у Иванова, у одного из первых в русской поэзии, говорится об антропогенной природе Катастрофы (причиной этому, безусловно, является почти одновременное создание атомной бомбы в США и СССР). Другой вариацией этой темы становится отрицание прогресса, улучшения человеческой природы путем механических преобразование социокультурных институтов:



Иду — и думаю о разном,  
Плету на гроб себе венок,  
И в этом мире безобразном  
Благообразно одинок.

Но слышу вдруг: война, идея,  
Последний бой, двадцатый век...  
И вспоминаю, холодея,  
Что я уже не человек.

А судорога идиота,  
Природой созданная зря —  
«Урра!» из пасти патриота,  
«Долой!» из глотки бунтаря.

В этом стихотворении затронута важнейшая для XX века пропаганда (репрессивных метанарративов), агрессивное вторжение чуждых коллективистских идеологем в интимное пространство частной человеческой жизни. Примечательна распространенность этой темы не только в «тоталитарном» СССР, но и западных демократиях («Ромул Великий» Фридриха Дюрренматта, «Человек без свойств» Роберта Музиля, «Доверенное лицо» Грэма Грина и многие другие классические тексты).

Таким образом, для позднеэмигрантской лирики Георгия Иванова характерны негативизм, деконструкция литературных форм, антиэстетическое отношение к действительности. Это проявляется в разрушении связного высказывания и облика лирического героя, многочисленных автопародиях, презентации всех бытийных категорий как фикций, нивелировании бинарных оппозиций, составляющих основу традиционной картины мира. Мир в представлении Иванова предельно примитивизируется, становится одномерным, лишенным тайны. От «скуки мирового безобразия» уже не спасает ни бессмысленное искусство, ни мнимая прелесть природы.



*Список литературы:*

1. Богомолов, Н. А. Талант двойного зренья / Н. А. Богомолов. Русская литература первой трети XX века. – Томск : Водолей, 1999. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/russkaya-literatura-pervoj-treti-xx-veka-read-287280-1.html> (дата обращения: 12.04.2023).
2. Одоевцева, И. В. На берегах Сены / И. В. Одоевцева. – Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/na-beregah-seny-read-71418-1.html> (дата обращения: 12.04.2023).
3. Ходасевич, В. Ф. «Отплытие на остров Цитеру» Георгия Иванова / В. Ф. Ходасевич. Собр. соч.: в 4 т. – Москва : Согласие, 1996. – Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. – С. 420–424.