

«Китайские тени» Георгия Иванова:

Фикция как прием

Грякалова, Н.*

То свойство поэтики Георгия Иванова (1894 – 1958), которое еще в 1960-е годы было названо «цитатностью» или «центонностью» (Марков 1967), в последующем изучалось как в русле «семантической поэтики», так и в многочисленных интертекстуальных штудиях. «Интертекстуальный поворот» в филологических исследованиях дал свои результаты: выявлены важные источники явных и скрытых цитат, причем не только литературных, но и «визуальных», аллюзий, парафраз, реминисценций и подтекстов, которые фиксируют присутствие в поэзии Иванова сверхнагруженных смысловых ассоциаций, отсылающих как к ближайшим, так и к отдаленным культурным контекстам, как к «высокой» традиции, так и к ее тривиальным вариантам (работы А. Ю. Арьева, Н. А. Богомолова, А. Жолковского, И. Н. Ивановой, А. В. Лаврова, М. К. Лопачевой, М. Рубинс, Р. Д. Тименчика и др.). Свойственная поэзия Иванова столь высокая плотность цитирования даже 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 (Тарасова).

С другой стороны, активизировавшееся в последнее время изучение литературы русского зарубежья в более широком, чем ранее, спектре

* Старший сотрудник Института Русской Литературы Российской Академии Наук (ИРЛИ РАН: Пушкинский Дом). В настоящее время – Assistant Professor at Kyung Hee University (Suwon).

имен и проблем убедительно показывает, что цитатность/центонность не есть уникальное качество исключительно ивановской поэтики. Широкий диапазон интертекстуальных возможностей — от простого прямого или искаженного цитирования до создания многослойного палимпсеста или иронического пастиша на архетипические литературные сюжеты — демонстрируют многие писатели из ближайшего окружения Иванова — Б. Поплавский, Г. Газданов, чьи тексты ассимилируют огромное количество источников. При этом их чтение и интерпретация оказываются адекватными в самых разнообразных интертекстуальных ракурсах в зависимости от того, какой «слой» «расчищает» аналитик или какой «текст» выделяет — «текст русской классики», «блоковский», «евангельский», «буддистский» или какой-либо еще. Замечание М. Рубинс о газдановском тексте как «пространстве, на котором реализуется множественность дискурсивных практик, в частности тех, которые можно условно связать с текстами Гоголя и Достоевского» (Рубинс 2006), можно считать справедливым по отношению ко многим авторам XX века и к вариативности используемых ими прототипических сюжетов (претекстов).

Так ли уж принципиально отличаются отсылки к артефактам у Иванова, подобные следующим: «Луна взошла совсем как у Верлена...», «Ты еще читаешь Блока...», «...То, что Анненский нежно любил,/ То, чего не терпел Гумилев», — и заявления Поплавского, программно манифестирующие существование в литературном пространстве: «Я Шиллера читать задумал перед сном...», «...луна // Оставлена Лафоргом мне в наследство»? Литературные призраки одинаково тревожат и того, и другого, как и автора «Ночных дорог». За калейдоскопом имен, цитат, эпиграфов, за навязчивой интертекстуальной игрой угадывается наличие общей симптоматики, отличающей состояние литературного самосознания эпохи. А именно — признание симулятивного характера литературы, что, в свою очередь, выносит в поле актуального осмысления проблематику соотношения факта и фикции и расширяет prerogatives последней на фоне очередного подрыва доверия к возможностям адекватного воплощения действительности средствами искусства, в зеркале которого

она всегда выглядит искаженно. «...для меня только то – поэзия, где есть сознание лжи», — резюмирует на исходе жизненного пути идеолог и вдохновитель «парижской ноты»(Адамович).

Георгий Иванов не питал склонности к авторефлексивным повествованиям и жанрам и, в отличие от многих современников — интеллектуалов и литераторов, не вел ни дневника, ни «записок», — во всяком случае их следов не сохранилось. Не много подобного рода признаний и автокомментариев можно извлечь из его эпистолярки. Однако в стихотворной форме он неоднократно обращался к упражнениям в метапоэтике, которые, однако, отошли на периферию внимания исследователей, увлеченных реконструкцией интертекстов. Многие поэтические формулы Иванова — «Поэзия – искусственная поза...», «Друг друга отражают зеркала,/ Взаимно искажая отраженья...», как и названия сборника «Портрет без сходства» или цикла «Rayon de gaupne» («Отдел искусственных тканей»), тематизируют понимание условности искусства, его иллюзивной природы – симулякра, если говорить языком современных эстетических понятий, хотя это и исконно платоновский термин.

Стихотворение «Мелодия становится цветком...» давно обросло интертекстуальным комментарием, став хрестоматийным примером «лермонтовского текста» в творчестве Иванова. В то же время очевидно, что в нем речь идет о рождении стихотворного текста из звуковой и образной (визуально-вербальной) протоформы, о прихотливых ассоциативных связях на путях «воплощения» поэтического образа.

Мелодия становится цветком,
Он распускается и осыпается,
Он делается ветром и песком,
Летающим 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. (Иванов 1989)

Аналогичный пример — стихотворение «“Желтофиоль” — похоже на виолу...», где фиксируется процесс рождения образа и стиха из «гула языка», а смысловые ассоциации извлекаются из языкового и мнемонического опыта:

“Желтофиоль” — похоже на виолу,
 На меланхолию, на канифоль.
 Иллюзия относится к Эолу,
 Как к белизне — безмолвие и боль.
 И, подчиняясь рифмы произволу,
 Мне все равно – пароль или король.

Поэзия — точнейшая наука:
 Друг друга отражают зеркала,
 Срывается с натянутого лука
 Отравленная музыкой стрела
 И в пустоту летит, быстрее звука...

“...Оставь меня. Мне ложе стелет скука”! (Иванов 1989)

Однако благодаря «коде» — точной цитате из Анненского, оно навсегда прикреплено к соответствующему контексту, что задает определенный модус чтения в соответствии с «претекстом», то есть в духе «ассоциативного символизма», тогда как центральный мотив памяти-подсказки, дополнительно эксплицированный рифмой *лука: звука: скука*, ускользает от внимания.

Вернемся к середине 1920-х годов, ко времени утверждения Иванова на «русском Монпарнасе». Начало его сотрудничества в эмигрантской периодике ознаменовано публикацией в «Звене»(1924) цикла мемуарных очерков под заглавием «Китайские тени» и подзаголовком «Литературный Петербург 1912–1922 гг.». Отдельные очерки появляются также в газете «Дни»(1925), с января 1926 г. здесь же начинает выходить к читателю вторая мемуарная серия автора — «Петербургские зимы», которая затем перемещается на страницы газеты «Последние новости»(Крейд 2005; Федякин 2009), отдельная серия носила название «Невский проспект». Заглавие «Китайские тени» весьма значимо в контексте разговора о симулятивности искусства и литературном приеме. От внимания биографа поэта не ускользнул тот факт, что книга под аналогичным названием вышла в Берлине в 1922 г. и принадлежала она Алексею Толстому (Крейд). Несколько рассказов 1910–1918 годов варьировали тему дворянского оскудения в Поволжье — родовых местах писателя. Естественно, ни жанрово-тематической, ни стилистической связи между этими двумя образцами литературной продукции не было, вряд ли справедливо говорить в данном случае и о «заимствовании». «Китайские тени» — достаточно распространенная идиома, восходящая как к существующим традициям концептуализации феномена «театра», так и к визуальным реалиям эпохи. Атракционы под таким названием можно было увидеть в ярмарочных балаганах или, уже как представление, на сценах студийных театров, экспериментировавших с куклами-марионетками. Заметим кстати, что Иванов перевел французскую ярмарочную комедию «Силы любви и волшебства» для кукольного театра Ю. Л. Слонимской и П. П. Сазонова (преьера состоялась 15 февраля 1916 г.).

Театр теней — именно таково историческое название данного зрелища — древнейшая форма драматического представления, зародившаяся в Китае, откуда попала в Индию и другие страны Юго-Восточной Азии, затем в Турцию, а в 60-х годах XVIII века с техникой театра теней знакомится Европа. Франция стала его второй родиной: именно здесь

театр теней получил название «китайские тени» — «ombres chinoises», а затем трансформировался во «французские» — «ombres francaises». К полупрозрачному экрану с его оборотной стороны прислоняются плоские цветные марионетки, управляемые тонкими палочками. Перед зрителями на освещенном экране возникают силуэты фигур, причудливые в своих формах и движениях. Когда фигуры стали окрашиваться в черный цвет, в большей степени обнаружилась их «теневая» природа и они приобрели аллегорический смысл. Символическим подтекстом театрального зрелища стала восходящая к философии Платона универсальная для европейского сознания метафора мира как иллюзорной игры теней, а людей — марионеток в руках судьбы.

Таким образом, семантика заглавия и сборника рассказов Толстого, и серии мемуарных очерков Иванова покоится на общем метафорическом основании. И в том, и в другом случае литературное творчество репрезентируется как «вспышка» сознания, освещающая глубины памяти, опыт прошлого и силуэты минувшего. Другое дело, в какой конфигурации они предстают, будучи спроецированными на «экран памяти» (ср. также название мемуарных очерков А. Даманской «На экране моей памяти»). И в данном пункте две вариации на тему «театра теней» несут в себе радикальные отличия. Если для писателя-реалиста статус реальности остается незыблемым, то Иванов отдает предпочтение модернистской стратегии противоречивой манипуляции с образом реальности, распространяя ее на жанр, традиционно претендовавший на документальность, — мемуарный. Заглавие серии очерков о литературном Петербурге получает новые метафорические обертоны: иллюзорной игры сознания, памяти и восприятия, зыбкости создаваемого силуэта и заведомой субъективности его репрезентации. Все это колеблет дистанцию между фактом и фикцией, вымыслом и реальностью, создавая *иллюзию* подлинности изображаемого, превращая мемуарное повествование в *квазимемуарное*.

Свой метод манипуляции с реальностью и, соответственно, с фактуальностью, автор декларативно обозначит в «Петербургских зимах»:

«Есть воспоминания, как сны. Есть сны, как воспоминания. И когда думаешь о бывшем “так недавно и так давно”, никогда не знаешь, — где воспоминания, где сны <...>. Если взглядеться пристальнее, — прошлое путается, ускользает, меняется...»(Иванов 1994). А что такое сновидение? Это, если угодно, мнимое пространство, пространство собственного воображения, это мир созерцания симулякров, фантазмов. Удачно найденная метапоэтическая формула впоследствии почти дословно будет воспроизведена в очерке «Закат над Петербургом»(1953), завершающем мнемоническую одиссею поэта-эмигранта. Ее же будут варьировать рецензенты, пытаясь понять и оправдать избранный автором повествовательный ракурс: «Книга снов? Черновик воспоминаний? И то и другое. Книга о Петербурге <...>. Автор видел прекрасный сон о Петербурге. Сон не может, не должен быть энциклопедией, в нем нет параграфов и рубрик, сны не записываются историками, сны есть вольная летопись поэтов. <...> Зарисовки Георгия Иванова не портреты и не маски. Это люди снов, фигуры полу-грёз, полу-воспоминаний, это проекция особого, автору свойственного, призрачного импрессионизма» (Мирский).

Обратимся к одному из микросюжетов квазимемуаристики Иванова, а именно — к блоковскому. Сразу же отметим, что «блоковский» цитатный слой в поэзии Иванова реконструирован и рассмотрен достаточно полно. Он присутствует как на уровне прямых цитат, так и на уровне парафразов и аллюзий, в том числе скрытых (см., напр.: Лопачева). Однако в какой бы интертекстуальной форме «блоковское присутствие» ни воплощалось, оно всегда связано с той нотой экзистенциального отчаяния, которую Иванов воспринял от своего старшего современника. Для Иванова Блок — уже не серафический певец Прекрасной Дамы, а создатель современного гиньоля — «Плясок смерти» и «Жизни моего приятеля», поэт, не просто разочаровавшийся в прежних идеалах «возвышенного», но пришедший к абсолютному отрицанию — бытия, искусства, любви. Именем Блока, автора статьи «Крушение гуманизма»(1921), ознаменовывается та линия в восприятии

современности как тотального кризиса и общей «дегуманизации», которая будет зафиксирована европейскими интеллектуалами первой четверти XX века — О. Шпенглером («Закат Европы»), Х. Ортега-и-Гассетом («Восстание масс», «Дегуманизация искусства»). Мир социальных потрясений с ранее не известной угрозой выступил по отношению к человеку как *чуждый* и *опасный*. Человек осознал себя в безнадежной потерянности, обреченным на проникающее в него разрушение. При этом речь шла не только об ужасающей «бездонности» внешнего мира, но и о еще более угрожающих глубинах собственной души. Страх, отчаянье, скука, отвращение, приобретая всепоглощающее значение, становятся основными составляющими метафизического опыта — открытия «последней действительности», которую невозможно постичь другими путями, а лишь ценою утрат и потерь. «Скука — что опасней этой темы. <...> Но именно только говоря о скуке, безнадежности, бессмысленности, страхе — Блок достигает "ледяных вершин" поэзии. Если из собрания Блока вынуть несколько десятков таких "стихотворений", — мы не узнаем самого "мучительного", чувствительней всех ударившего по сердцам поэта нашей эпохи. Если их отнять, останется что-то вроде Полонского...»(Иванов 1989), — вполне в экзистенциалистском духе комментирует Иванов тематику и настроение поздней лирики Блока — «страшную, невыносимую скуку жизни», предвосхищая свои будущие резиньяции о «скуке мирового безобразья» и «мировом уродстве».

Но, заметим, если абсолютное одиночество и «заброшенность в мир» как основные модусы самосознания современного человека осмыслялись Блоком в психологическом и метафизическом ключе как утрата «правого пути» («Песнь Ада») или потерянности в мировой бездне(ср.: «Миры летят. Года летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз./ А ты, душа, усталая, глухая,/ О счастья твердишь который раз?»), то для Иванова метафоры «утраты», «потери» приобретали иные обертоны, поскольку связывались с комплексами «эмиграции» — травматическим ощущением разрыва, реальной оставленности и «заброшенности».

К пятилетию со дня смерти поэта Иванов публикует в газете «Последние новости»(12 августа 1926 г.) очерк «Блок», созданный во все той же манере квазимемуарного повествования. В нем очевидно стремление не столько к воспроизведению эпизодов литературной жизни «блистательного Петербурга» и созданию мифа о его «закате», сколько к утверждению собственного авторского мифа о причастности буквально с «младых ногтей» к петербургской литературной элите: знакомство с Блоком в очерке сдвинуто на год ранее (их первая встреча состоялась не в 1910, а в ноябре 1911-го), тематизируется факт доверительного эпистолярного общения мэтра с юным поэтом, близость к литературному быту (замечания о почерке Блока, о принципах ведения им архива — систематизации корреспонденции, публикаций и пр.). Фактуальность усилена деталями приватной жизни гения, а их знание — не по слухам, а de facto — сокращает дистанцию между автором и его персонажем. Так, с явным учетом читательских ожиданий, осуществляется очередной виток мифотворчества — приобщение к «литературной традиции» через личное знакомство с наиболее авторитетными ее представителями — в данном случае с Блоком. Это дает материал для анализа стратегий литературного поведения Иванова — способов самоутверждения и позиционирования себя как «мэтра» в среде молодого поколения парижской литературной эмиграции с ее социальной маргинальностью и божемным образом жизни — существованием между «аскетизмом» (нищотой, одиночеством, экономией энергии) и «тратой»(интерес к границам «я», к психоделикам, к трансгрессивным состояниям). Они и становятся метафорами «эмигрантского существования»(Каспэ).

В этом литературном поле становится актуальной и эксплицируемой отсылка ивановских «теней» к маргинальному и прецедентному тексту — знаменитой «Поэме гашиша» (1858) Ш. Бодлера, вошедшей в сборник «Искусственный рай»(1860) вместе с двумя другими текстами, тематизирующими выход в Иное («Вино и гашиш», «Опиоман»). Третья часть «Поэмы» носит название «Китайские тени». Произведение, явно стилизующее установку на документальность, посвящено описанию

психоделического опыта, который выступает метафорой творческой трансгрессии. В тексте, являющемся примером изощренного самоанализа предсимволистской эпохи, декларируется установка на проблематизацию статуса реальности и пересмотра ее границ: «Здравый смысл говорит нам, что все земное мало реально и что истинная реальность вещей раскрывается только в грезах» (Бодлер, Готье 1997). Выход в Иное — сон, грезу, наркотический транс, болезнь, зыбкое бытие между реальным и ирреальным, «оргии воображения», растрата физических сил в обмен на упоение картинами «искусственного рая» — таковы параметры существования роёте maudit – новой конфигурации романтической модели не понятого и отвергнутого обществом одинокого гения. Маску «проклятого поэта», как известно, Иванов охотно на себя примерял, выстраивая в рамках модернистского проекта траекторию собственного житнетворчества с оглядкой на тень французского предтечи (Грякалова 2009).

В очерках о «литературном Петербурге» Иванов создает мир «по ту сторону литературы» (Поплавский). Это маргинальный, дистопический локус, поведение его призрачно-выморочных обитателей отмечено девиантностью и безудержной «тратой», творческий дар переживается как болезнь: «Поэзия — это что-то вроде падучей» (Иванов 1989). Тематизируя иссякание жизненной энергии и более того — ее сознательную растрату, Иванов рисует эпизоды разгульных походов Блока по значным местам столицы, мрачное психическое состояние при абстиненции. Рефреном звучит строчка из блоковского письма: «Чтобы стать поэтом, надо как можно сильнее раскачнуться на качелях жизни...» (Иванов 1989).

Описание кабинета поэта, где специальная секция в книжном шкафу заставлена бутылками нью елисеевского разлива № 22 — «“без этого” — не может работать», обнаруживает нарративную неоднозначность: это и отмеченная Н. А. Богомоловым в комментариях к «Петербургским зимам», куда данный эпизод вошел без изменений, отсылка к пушкинскому метабиографическому прототексту (модель «слухи — плата

за славу»), и ориентация на читательские ожидания. Актуализация ресурсов «петербургского мифа» в его богемном изводе казалась стратегически оправданной для поддержания авторитета «мэтра» и «наставника» в среде того литературного поколения, которое впоследствии назовут «незамеченным». Молодые люди, в большинстве своем выходцы с окраин бывшей Российской империи, воспринимали Петербург как символическую литературную столицу, которая была для них terra incognita. В мемуарных очерках Иванов манифестировал свою личную причастность к культурной жизни, овеянной ностальгическим туманом и на его глазах превращавшейся в миф, и к «великим теням» недавнего прошлого, что, безусловно, укрепляло его репутацию среди молодых «монпарнасцев». Впоследствии риторика репрезентации образа «первого поэта русской эмиграции» будет строиться с аллюзией на «Энеиду» — образец европейского эпического нарратива. В этом отношении характерно свидетельство Вл. Варшавского, которому принадлежит авторство термина «незамеченное поколение»: «Мы с жадностью внимали каждому слову петербургских поэтов <...> Когда Георгий Иванов в котелке и английском пальто входил в “Селект,” с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга: он вынес ее за границу, как когда-то Эней вынес на плечах из горящей Трои своего отца...»(цит. по: Крейд).

Созданные не столько прихотливой памятью, сколько продуманной литературной игрой полуреальные-полувыдуманнные герои «петербургского мифа» выступают фантомными тенями, спроецированными на «экран памяти». И если в ряде случаев отношения факта и фикции амбивалентны (эпизоды с Г. Чулковым, например), то одна интертекстуальная улика позволяет выйти на след мистификации и уличить автора в том, что этот его документ — «подложен». Речь идет об эпизоде, в центре которого — описание состояния творческого транса Блока. «По большей части, он сидит, заложив руки за спину, и смотрит в одну точку. Так он может сидеть час, два, три, целый день. В окнах — лицейский сад, крыши, трубы, купола. На столе — начатая бутылка

елисеевского “Нюи”. В квартире тишина. Блок смотрит в одну точку. Иногда в счастливый день из обоев и мебели, из окна с лицейским садом, из стола с бумагами и бутылкой “Нюи” сгущается какое-то облако. Понемногу это облако превращается в сероватый светящийся грот. <...> И в середине грота начинает вырисовываться фигура цапли. Она стоит неподвижно на одной ноге. Цапля — стеклянная, она тускло светится. Понемногу этот тусклый свет делается ярче, разгорается, переходит в сияние. Хрустальная сияющая цапля стоит в центре голубого грота перед остановившимся, неподвижным взором Блока. Его глаза неподвижно уставлены в это странное видение, губы начинают шевелиться, повторяя первые слова зарождающихся стихов. Покуда Блок не увидит свою цаплю — стихи не выйдут»(Иванов 1989).

Что это за цапля и почему именно она становится тем фантомным образом, который нужен поэту для вхождения в состояние творческого вдохновения? Да потому что этот эпизод ни много ни мало как травестийный парафраз стихотворения Блока «Художник»(1913). Его предметом является сам процесс художественного творчества: рождение образа, его умопостигаемое «схватывание», перевод на язык логических понятий и тем самым умерщвление первоначального импульса в соответствии с тютчевской максимой «мысль изреченная есть ложь».

В жаркое лето и в зиму метельную,
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские

Снежный свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие.
Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.

И, наконец, у предела зачатия
Новой души, неизведанных сил,—
Душу сражает, как громом, проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя птица, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены.
Любите вы под окном постоять?
Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду — и скучаю опять. (Блок).

Искушенному читателю не могла не броситься в глаза вычурная орнаментальность данного эпизода, слишком резко контрастировавшая с претендующим на достоверность «мемуаром».

Подобным же образом конструировался эпизод «диалог о поэте и поэзии» с фактуальной аллюзией на трагическую судьбу русского предсимволиста Константина Фофанова(1862–1911), страдавшего хроническим алкоголизмом и погибшего в неизвестности.

«...в одной из “туманных” бесед того времени Блок говорил, задумчиво отрывая каждое слово:

— Мы все, господа, белоручки... В стихах заботимся о разных пеонах... А вот недавно умер Фофанов... Валялся в канаве и бормотал что-то о звездах. Стихи его посредственные... Но в них что-то, чего у нас нет. У самого Пушкина, может быть, нет.

— Что же?

— Трудно определить... Какая-то прямая связь с Богом, с вечностью...

Этого пеонами не добьешься.

— Тогда лежать в канаве пьяным поэту полезней, чем работать в таком кабинете?

Задумчивая улыбка.

— Может быть. Полезней!» (Иванов 1994).

Данный фрагмент — также травестийный парафраз. Претекстом ему служат блоковские «Поэты» («За городом вырос пустынный квартал...», 1908), в котором описание богемного существования творческой личности наряду с откровенным сарказмом содержит и неизбывную ноту романтической иронии.

<...>

Так жили поэты. Читатель и друг!

Ты думаешь, может быть, — хуже

Твоих ежедневных бессильных потуг,

Твоей обывательской лужи?

Нет, милый читатель, мой критик слепой!

По крайности, есть у поэта

И косы, и тучки, и век золотой,

Тебе ж недоступно все это!..

Ты будешь доволен собой и женой,

Своей конституцией куцой,

А вот у поэта — всемирный запой,

И мало ему конституций!

Пускай я умру под забором, как пес,

Пусть жизнь меня в землю втоптала,—

Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала! (Блок).

И в том и в другом случае подобные интертекстуальные инкрустации вызывали сбой в режимах «литературности»: фикциональное подавляло собой документальное. Неудивительно, что в измененную версию очерка в составе «Петербургских зим» данные эпизоды не вошли.

Литература

- Адамович Г. В.(2008) Письма Г. В. Адамовича И. В. Чиннову (1952–1972). Публ. О. А. Коростелева // Литературоведческий журнал. № 2, с. 271.
- Блок А.(1960) Собр. соч.: В 8 т., Т. 3, М.–Л., сс. 145–146.
- Бодлер Ш., Готье Т.(1997) Искусственный рай. Клуб любителей гашиша, М.; Аграф.
- Грякалова Н. Ю.(2009) «Талант двойного зренья». Об одной визуальной метафоре у Георгия Иванова // Русская литература, № 4.
- Иванов Г.(1989) Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени, М.; Книга.
- _____ (1994) Собр. соч., М.; Согласие, Т. 3, с. 118.
- Каспэ И.(2005) Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы, М.; НЛО.
- Крейд В.(2005) Георгий Иванов в двадцатые годы // Новый журнал, Нью-Йорк, № 238.
- Лопачева М. К.(2009) О блоковском подтексте эмигрантской лирики Георгия Иванова // Проблемы поэтики в русской прозе XX–XXI веков. Сер. «Литературные направления и течения», Вып. 22, СПб., сс. 3–19.
- Марков В. Ф.(1967) Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Г. Иванова // To honour R. Jakobson, Vol. II, The Hague – Paris, pp. 1237–1288.
- Мирский Д.(1928) Петербургские тени // Последние новости.
- Поплавский Б.(1997) Покушение с негодными средствами: Неизвестные стихотворения. Письма к И. М. Зданевичу / Сост. и предисл. Р. Гейро. М.; Дюссельдорф, с. 94.
- Рубинс М.(2006) «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Новый журнал, Нью-Йорк, № 243, сс. 255–256.

- Тарасова И.(2006) «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., сс. 95-103.
- Федякин С. Р.(2009) О мемуаристике Георгия Иванова // Литературная учеба, № 1.

Abstract

Georgij Ivanov's "Kitajskie Teni": Fiction as Device

Gryakalova, N.

In this article we turn to differentiated intertextual approach to the so-called “centone” poetics. Instances where Ivanov in his quasi-memoiristic prose quotes “Blokian” text (allusions, reminiscences, paraphrases, parody and travesty) allow to discover there the “presence” of symbolism. It appears that dominant semantics is delivered not so much through direct quotations, but rather by the way of coded allusion, motives, modes of discourse. Against the background of the traditional devices of symbolist poetics rethought as clichés Ivanov creates travesty of symbolist myth and biography, engages in specific re-coding of “high” modernism within his personal situation of existential despair.

논문심사일정

논문투고일:	2010. 10. 4
논문심사일:	2010. 11. 1 ~ 2010. 11. 15
심사완료일:	2010. 11. 20